

HET CALVINISTISCHE PSALTER

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

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

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

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

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

De Franse Psalmen

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

De ontwikkelingsgang in Nederland is hiervan een duidelijke illustratie. In 1566 neemt Datheen voor zijn psalmberijming de Franse melodieën over. In 1650 worden deze nog eens nauwkeurig gecorrigeerd door Cornelis de Leeuw, die ze ook nu principieel

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

De melodieën in de officiële Nederlandse psalmboeken zijn dus in principe steeds onveranderd gebleven in de loop der eeuwen, ondanks de veranderingen in bijbehorende orgelboeken of in gezangboeken. Aan het hechte geheel van de psalmbundel durfde men niet tornen.

Het heeft dan ook zin om, gezien de stilistische en principiële eenheid aan de ene kant en de vrij grote omvang van de verzameling aan de andere kant, het Franse psalter aan een soort statistisch onderzoek te onderwerpen in de hoop enkele kenmerkende eigenschappen te leren kennen en de bijzondere gevallen hun plaats te kunnen aanwijzen. De hieronder volgende conclusies ten aanzien van het ritme zijn verkregen aan de hand van tabellen waarin alle voorkomende ritmische vormen van de melodieregels der psalmen systematisch zijn gerangschikt met vermelding van plaats en frequentie. Ik ben daarbij uitgegaan van de 152 liederen, n.l. de 150 psalmen, de Tien Geboden en de Lofzang van Simeon, zoals die voorkomen in de eerste volledige uitgave der psalmen in 1562: *Pseaumes de David, mis en rime francoise par Clement Marot et Theodore de Beze*. Voor de onderstaande beschouwingen maak ik bovendien gebruik van:

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

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

de vierstemmige uitgave van Goudimel van 1565, die ons de invloed van de meerstemmigheid op de melodische vormgeving van de cadensen zal laten zien ¹).

Algemene gegevens.

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

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

Alle melodieën zijn slechts genoteerd in hele en halve noten en overeenkomstige rusten. (Voor de tegenwoordige tijd is de gebruikelijke notatie in halve en kwart noten aan te bevelen. In het onderstaande zal ik echter de oude notatie volgen. Bij vergelijking met het psalmboek van 1938 dient men hiermee dus rekening te houden.) Door een punt verlengde noten komen niet voor. Als mensuurteken komt uitsluitend C voor, melodieën in driedelige maatsoort zullen we dan ook tevergeefs zoeken. *Tactus* is de hele noot (semibrevis), die een volledige op- en neerslag krijgt met als tijdsduur *die Zeit zwischen zwei Schritten eines mässig gehenden Menschen* (Buchner \pm 1550) of nauwkeuriger gezegd: *Sie gilt so lange als der Pulsschlag eines ruhig atmenden Menschen* (Gafurius 1496), d.w.z. ongeveer $o = M.M. 72$. Wat de metrische constructie van de melodie betreft, moet bovendien gezegd worden, dat deze hele noot tevens de grootste zichzelf gelijkblijvende metrische bouwsteen is. D.w.z. de verschillende noten voegen zich niet in steeds gelijke of regelmatig wisselende groepen groter dan de waarde van een hele noot, samen tot hogere ritmische eenheden. Vandaar de moeilijkheden als men deze melodieën van maatstrepen of iets dergelijks wil voorzien. Zie de bundel van 1938. Het is dan ook beter alle maatstrepen weg te laten. Uit het volgende zal blijken, dat deze melodieën geheel andere ordeningsprincipes kennen, waarbij de maatstreep zelfs een hindernis is voor het ontdekken daarvan.

Het is wel zeker, dat de melodieën van de psalmen speciaal voor de Franse teksten vervaardigd of tot dat doel aangepast zijn. Slechts in 27 gevallen is een melodie ook voor een tweede of derde maal gebruikt. Willen we het verband tussen tekst en melodie bestuderen, dan moeten we dus deze dubbelwijzen buiten beschouwing laten. Bij de uitgave van Goudimel zijn ze gemakkelijk te herkennen: slechts de dubbelwijzen hebben een meer polyfone zetting gekregen, alle overige melodieën hebben een eenvoudige noot-tegen-noot-zetting. Het zijn de volgende psalmen die niet hun eigen melodie hebben: 53 (melodie van psalm 14), 62 (24), 63 (17), 64 (5), 65 (72), 66 (118), 67 (33), 68 (36), 69 (51), 70 (17), 71

(31), 76 (30), 77 (86), 78 (90), 82 (46), 95 (24), 98 (118), 100 (131), 108 (60), 109 (28), 111 (24), 116 (74), 117 (127), 139 (30), 140 (Tien Geboden), 142 (131) en 144 (18). Er blijven dus 125 liederen ter bestudering over ²). De melodieën zijn zo, dat iedere lettergreep slechts één noot krijgt. Het zijn dus syllabische liederen. Melismen, steeds aan het eind van een regel, komen slechts voor bij psalm 2⁴ (psalm 2 regel 4), 6¹, 10⁷, 13⁴, 91² en 138⁹. (Letterlijke herhalingen van meer dan één regel heb ik niet afzonderlijk geteld.) In het algemeen gesproken volgt de melodie nauwkeurig het aan de betreffende psalm ten grondslag liggende jambische of trochaeïsche tekstschema. D.w.z. de opeenvolging zwaar-licht wordt melodisch weergegeven door twee opeenvolgende hele of halve noten waarvan de eerste met de neerslag begint. Dus – ∪ wordt weergegeven door ♩ ↑ ♩ ↑ of door ♪ ♪. Welke uitzonderingen er zijn op deze regel, zal bij de bespreking van de onderstaande punten duidelijk worden.

De functie van de lange noten in het algemeen.

1. a. De beginnoot en de slotnoot van iedere regel zijn in het normale geval lang, althans voor de jambische psalmen. Bij de trochaeïsche psalmen is het ook nog normaal te noemen als de beginnoten kort zijn. Dit is overigens voor het 16de-eeuwse koraal de gewone situatie. Vergelijk de Duitse koralen uit de tijd van Luther of nog later, zoals *Vater unser im Himmelreich* of de melodie van onze psalm 36, die nog van Straatsburgse oorsprong is. De lange noten markeren begin en eind van een versregel. De beginnoot van het gehele lied is in ieder geval lang, zodat steeds met de neerslag kan worden begonnen. Overigens vinden we bij psalm 9⁴, 1², 103³, 103⁶, 137³, 1⁵, 8⁴, 104² en 115² aan het begin van de betreffende regels een halve noot, voorafgegaan door een halve rust. Deze regels behoren bijna alle tot eenzelfde type. Dan zijn er nog 31 gevallen zoals bij psalm 20¹⁻², waarbij twee regels door middel van opeenvolgende halve noten aan elkaar gekoppeld zijn.

b. In de Straatsburgse uitgave van 1539 zijn de melodieregels gescheiden door een verticale streep. Nu blijkt, dat bovendien bij alle daar voorkomende psalmen die regels bevatten van meer dan 9 lettergrepen, n.l. 10 of 11 lettergrepen, er nog een extra streep staat na de eerste vier noten van zo'n lange regel. Voorbeeld: psalm 1.

Qui au conseil des malings n'a es-te, qui n'est au trac
 des pe-cheurs ar-res-te, qui des mo-queurs au banc pla-ce n'a
 pri-se. Mais jour et nuict la loi con-tem-pl'et pri-se. De
 l'E-ter-nel, et en est de-si-reux. Cer-tai-ne-ment
 ce-luy la est heu-reux.

Op deze wijze worden die regels verder onderverdeeld, en ook aan het begin en eind van zo'n regeldeel blijkt nu weer een lange noot te staan. De teksten zijn met deze onderverdeling in overeenstemming, zodat ook hier de melodie wel weer in dienst zal staan van een aanwezige tekstuele geleiding. Uit de ritmetabellen ³⁾ volgt, dat bij de meeste langere regels zo'n onderverdeling aanwezig is, waarbij we dan voor regels met 12 of 13 lettergrepen niet de eerste vier, maar de eerste zes noten apart moeten zetten. Zie psalm 89. Zowel in geval 1a als in geval 1b staan de lange noten dus in dienst van de muzikale interpunctie of frasering, in overeenstemming met de tekst.

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

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

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

{ "Wachet auf", ruft uns die Stimme, der Wächter sie rufen
 { Mit-ter-nacht heisst die-se Stun-de;" de;" sie ru-fen
 sehr hoch auf der Zinne, uns mit hellem Munde: "Wach auf, du Stadt Jerusaleum!
 Wo seid ihr klugen Jungfrauen?
 12 Wohl-auf, der Bräutigam kommt, steht auf, die Lampen nehmt!
 Hal-le-lu-ja! Macht euch bereit zu der Hochzeit, ihr müsset
 ihm ent-gegen gehn!"

Zie de accentuatie van *Wachet auf*, *Wohlauf* en *steht auf* en de frasering na deze woorden, zie de uitbeelding van *hoch* en het volgen van de alleen in deze strofe staande trochaeën bij *zu der*

Hochzeit, allemaal bijzonderheden die voor de volgende strofen, ja zelfs voor de herhaling van het eerste gedeelte in de eerste strofe, hun speciale betekenis verloren hebben.

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

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

$\delta \delta \circ ' \circ \delta \delta \circ (\circ)$.

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

De functie van de slotnoten.

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

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

- a. De slotnoten zijn gevormd uit de hoofdtonen van het melos.
- b. De slotnoten hebben ritmisch de grootste waarde, ze nemen de meeste plaats in.
- c. Harmonisch: de in punt 7 te behandelen syncope-dissonanten vinden hun oplossing steeds in de slotnoot.

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

d. Er is één situatie denkbaar waarin het slepend rijm ons vrijwel zou dwingen de slotnoot als „licht" op te vatten, n.l. bij de opeenvolging $\bar{o} \bar{o} \bar{o} \bar{o} \blacktriangledown$. Het is opmerkelijk dat deze opeenvolging slechts voorkomt bij psalm 6^{1*}, 121⁶, 123⁴, 104³ en 123³, waarbij psalm 6¹ nog uitvalt wegens het melisme, terwijl daarentegen de overeenkomstige opeenvolging $\bar{o} \bar{o} \bar{o} \blacktriangledown$ bij staand rijm zeer gebruikelijk is.

Naast het normale geval van een hele slotnoot gevolgd door een hele rust, komen er dan nog de onder punt 1a genoemde bijzondere gevallen voor en bovendien enkele gevallen waarbij overigens normale regels zijn samengevoegd door het weglaten van de rust. Van dit laatste soort komen er in de Franse uitgaven van 1562 en 1565 zelfs nog meer voor dan in de Nederlandse uitgaven van 1566, 1650, 1773 en 1938. Bij een nieuwe notatie zullen ze weer hersteld dienen te worden. Zij zijn te vinden bij psalm 21⁵⁻⁶ (niet in 1938!), 47^{1-2*, 3-4*, 5-6*, 7-8*, 9-10*, 11-12*}, 48^{5-6, 9-10} (!), 52^{1-2, 3-4}, 55^{2-3, 4-5} (!), 56^{3-4, 7-8} (!), 61^{1-2*, 4-5*}, 75^{1-2*, 3-4}, 81^{1-2, 3-4, 5-6}, 97²⁻³ (!), 99^{1-2*, 3-4*, 5-6*, 7-8*}, 138²⁻³, 150^{1-2, 3-4} (!). Zie voor de psalmen 47, 61 en 99 en voor psalm 75¹⁻² nog onder punt 6 en punt 9.

„Syncoopen”.

Voor het gemak zal ik hieronder verstaan iedere hele noot die met de opslag begint: $\hat{\delta} \blacktriangledown$.

5. In de eerste plaats komen bij verschillende psalmmelodieën driedelige metra voor

van de vorm $\dot{\circ} \uparrow \psi \delta \downarrow \psi$. De derde noot van zo'n groep heeft echter helemaal niet het karakter van een onverwachte ritmische gang. Hier is van de gewone mogelijkheid gebruik gemaakt in een doorlopend tweedelig ritme enkele driedelige metra aan te brengen. Vergelijk het tweede gedeelte van het *Wilhelmus* naar de lezingen van Valerius, waar hetzelfde gebeurt.

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

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

We vinden deze vorm bij de volgende groepen van psalmmelodieën:

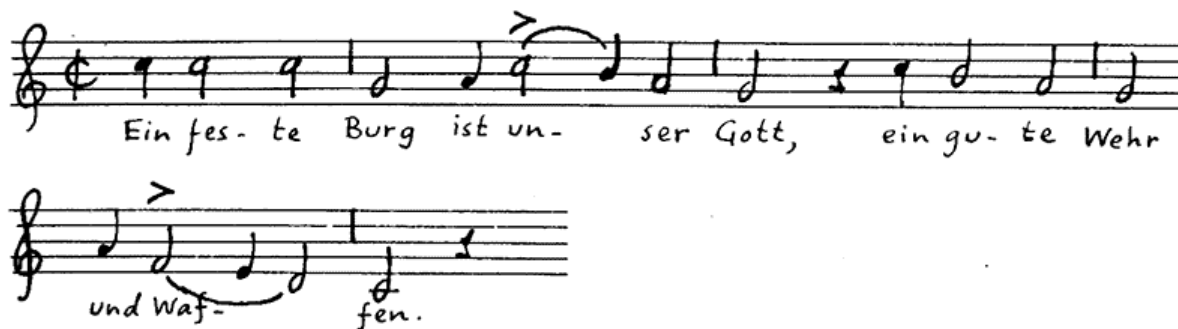
De trochaeïsche psalmen 25, 29 en 42.

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

De psalmen 56, 106, 121 en de Tien Geboden.

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

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

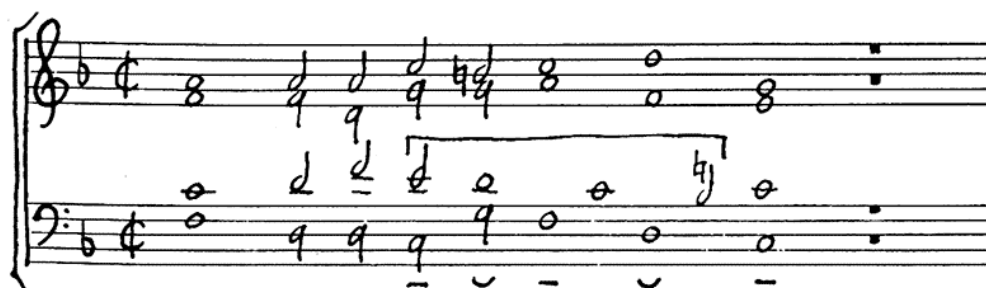


Moser spreekt hier van een *pathetische Antizipation*. Ook hier is er weer volkomen overeenstemming met het normale tekstritme.

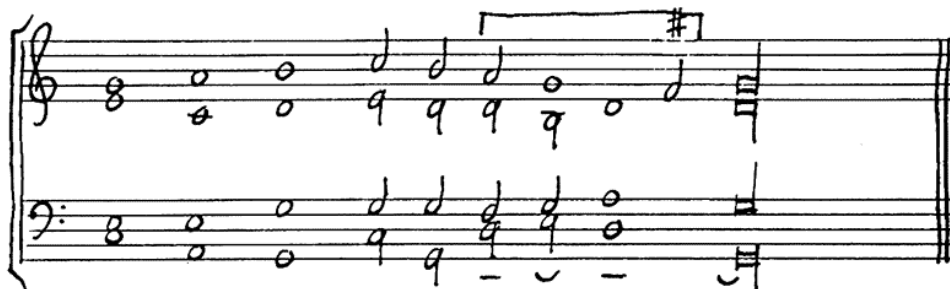
Het zal, na hetgeen in punt 4 behandeld is, nu wel duidelijk zijn dat inderdaad ook psalm 61^{2, 5} en 99⁸ onder deze categorie vallen, hoewel uiterlijk hun verbinding met de voorafgaande regels lijkt op de in punt 5 behandelde gevallen. Voor psalm 61 kunnen we deze regels bovendien vergelijken met de overeenkomstige van psalm 38.

7. De „syncope"-cadens. In vele gevallen komen we vlak voor de slotnoot van een melodieregels één of twee „syncopen" tegen. We kunnen deze gevallen in twee groepen indelen: bij staand rijm en bij slepend rijm. Tot de eerste groep behoren psalm 34⁸, 89^{6*}, 123², 30⁴, 34³, 35¹, 39², 39⁴, 43², 44⁴, 60¹, 60⁴, 73¹, 80⁵, 105³, 105⁴, 121⁴, 126¹, 127⁶, 148³, 131^{1*}, 148^{1*}, 16³, 40¹, 85³, 124^{3*}, 129¹, 41³, 145³, 33^{7*} en 61⁶. Dat psalm 89⁶ hierbij staat, hoewel de „syncopen" hier niet voor de slotnoot van de regel staan, zal uit hetgeen in punt 1b behandeld is duidelijk zijn; het kan zelfs als een bewijs dienen voor de juistheid van hetgeen daar gezegd is. Dat psalm 148¹ en 33⁷ ook tot deze groep behoren zal bij de bespreking van punt 8 duidelijk worden. Tot de tweede groep behoren psalm 20¹, 31¹, 43³, 120², 122⁷, 28⁴, 30⁶, 125⁵, 90², 129⁴, 16⁶ en 42⁸.

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



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



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

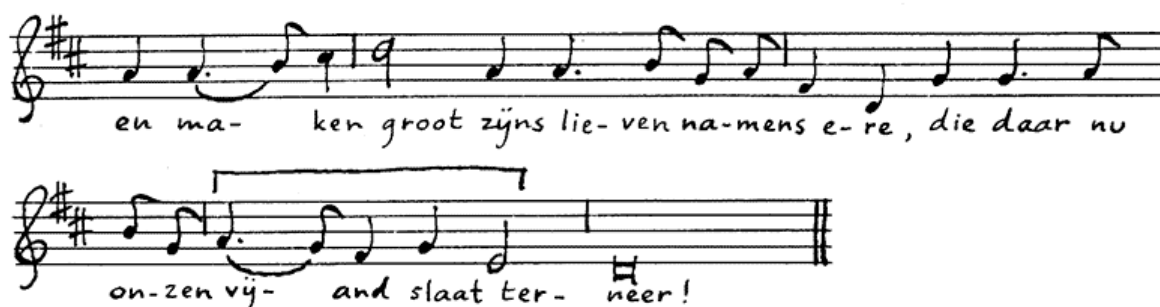
Het is hier ook de plaats om over de „verhogingen” te spreken. Het was n.l. gebruikelijk bij deze cadensvormen en verwante zoals bij psalm 150⁴ de z.g. accidenties, toevallige verhogingen, te gebruiken. Ze werden meestal niet genoteerd – zie de vorige voorbeelden, waar ik ze boven de betreffende noot toegevoegd heb – maar de zangers kenden hun gebruik. Reeds in de 15de eeuw sprak Guilelmus Monachus in verband met de dissonanten over de kwart, die de *grote* tert zijn „zoetheid” geeft en de secunde, die haar de *kleine* tert geeft, wat we wel mogen uitbreiden met de septiem, die de *grote* sext zijn „zoetheid” geeft. Voor onze tijd zullen we ze echter duidelijk moeten aangeven, uitsluitend in de bedoelde gevallen, wel te verstaan. Het lijkt me, dat ze zelfs bij eenstemmige uitvoering

van de psalmen gezongen moeten worden. Deze cadensvormen zijn immers ondenkbaar zonder een latent aanwezige harmonie? Of we zouden op deze plaatsen het versierde melodie-ritme moeten veranderen in het grondritme?

Afwijkingen.

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

8. Een enkele maal, n.l. bij psalm 13⁵, 24⁴, 73⁶, 148^{1*}, 24¹, 114¹, 114², 33^{7*}, 33¹⁰ en 38³ komen we vóór de slottoon van de regel het ritme $\bar{o} \check{d} \check{d} \check{o}$ tegen. Dit is een bekende variant, die voornamelijk bij melodieën met een driedelig ritme werd toegepast als slotformule. Vergelijk de laatste regel van *Wilt heden nu treden*.



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

9. De volgende bijzondere gevallen blijven nu over: psalm 141¹, 75², 149^{5 en 6}, 84¹, 131¹, 25¹, 61¹, 13² en 52¹. Hierbij wijkt de melodie wezenlijk af van het aan het betreffende lied ten grondslag liggende jambische of trochaeïsche tekstschema. In al deze gevallen nu blijkt de melodische vormgeving bepaald te zijn door het reële Franse tekstritme op de betreffende plaats van de eerste strofe. Hoewel de componist, in overeenstemming met de in het begin van dit artikel genoemde eigenaardigheid van het Franse lied, in het algemeen geen

rekening heeft gehouden met de bijzondere ritmen in de tekst, heeft hij dit in de bovengenoemde gevallen wel gedaan. Het is opmerkelijk dat het hierbij voor het grootste deel gaat om eerste regels van een lied. Wegens het belang voor de Nederlandse psalmberijming zal ik deze gevallen hieronder volledig opnemen.

Psalm 141¹.

O Seig-neur, à toy je m'es-cri-e,

De regel begint trochaeïsch.

Psalm 75^{1,2}.

O Seig-neur, lou-é se-ra, Lou-é se-ra ton
re-nom:

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

Psalm 149^{5,6}.

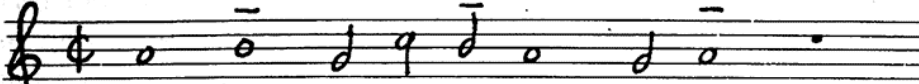
Is-ra-el s'es-gay-e en son cœur De l'E-ter-nel son cre-
a-teur:

De herhaling van de melodieregel is een louter formele kwestie.

Psalm 84¹.

O Dieu des ar-mé-es, com-bien

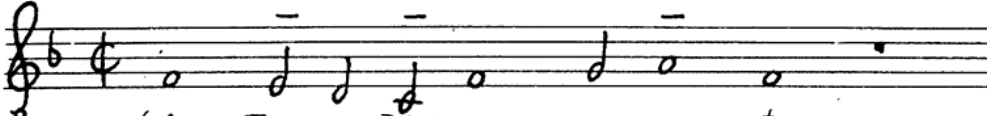
Psalm 131¹ (100, 142).



Seig- neur je n'ay point le cœur fier,
(Vous tous qui là ter- re ha- bi- tez,)

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

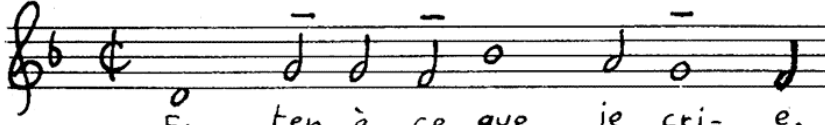
Psalm 25¹.



{A Toy, mon Dieu, mon cœur mon- te,
{Fay que je ne tom- be à hon- te,

De herhaling in de melodie is weer een louter formele kwestie. De melodieregel kan opgevat worden als $\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}}-\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}}$, met een anticiperende „syncope” aan het begin van het tweede deel.

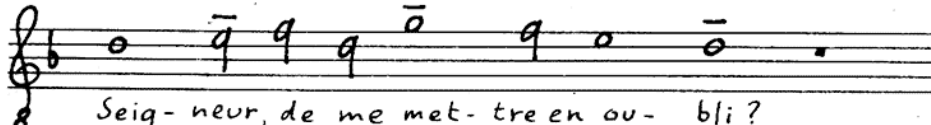
Psalm 61¹.



En- ten à ce que je cri- e,

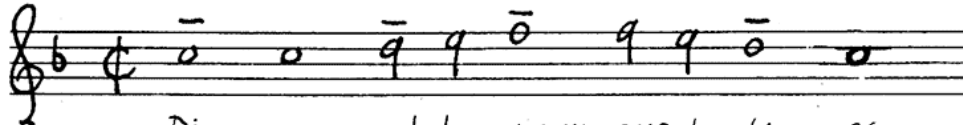
Dit geval is analoog aan het voorafgaande.

Psalm 13².



Seig- neur, de me met- tre en ou- bli?

Psalm 52¹.

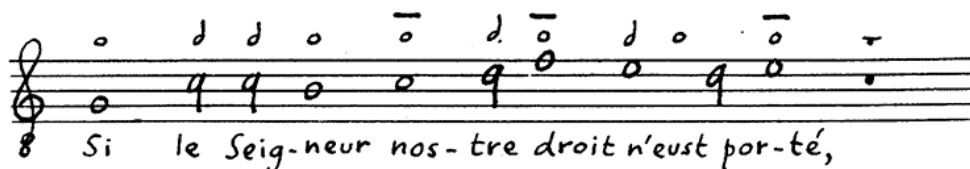


Di moy, mal- heu- reux, que te fi- es

Tenslotte vermeld ik nog het reeds onder punt 7 genoemde geval van psalm 124³ en enkele onder punt 8 thuishorende gevallen, waarbij ook van invloed op de melodische vormgeving

van de tekst uit sprake schijnt te zijn.

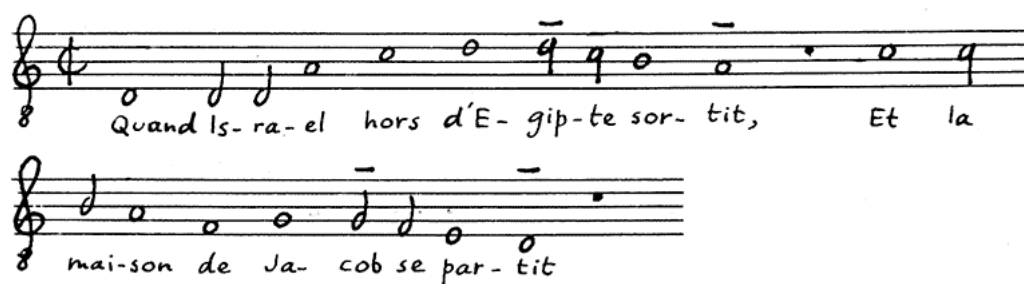
Psalm 124³



Si le Seig-neur nos-tre droit n'eust por-té,

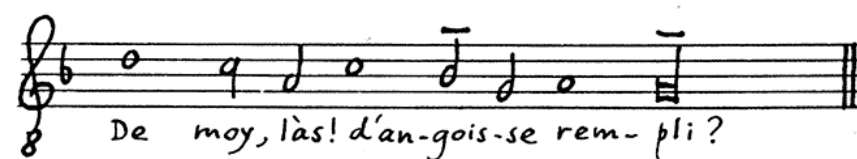
De kleine noten geven het begeleidend ritme aan zoals dit bij Goudimel voorkomt.

Psalm 114^{1,2},



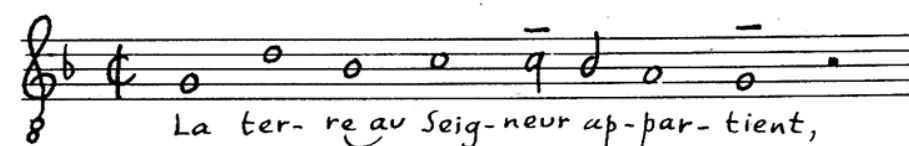
Quand Is-ra-el hors d'E-gip-te sor-tit, Et la
mai-son de Ja-cob se par-tit

Psalm 13⁵.



De moy, làs! d'an-gois-se rem-pli?

Psalm 24¹ (62, 95, 111).



La ter-re au Seig-neur ap-par-tient,

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

De Nederlandse Psalmberijming

Een zo grote vrijheid als de Franse tekst heeft ten opzichte van de melodie is voor het Nederlands niet mogelijk. Althans niet voor het Nederlandse taalbesef van na 1600. Bij Datheen kon nog een woord als b.v. *spot-ters* uit de derde regel van psalm 1 als jambe dienst

doen. Tegenwoordig vinden we zoiets in combinatie met een sterk ritmische melodie onverdraaglijk. Zoals we gezien hebben, wijken de melodieën van de psalmen alleen bij de in punt 9 besproken gevallen wezenlijk van het aan de psalmen ten grondslag liggende tekstschema af. Slechts in die gevallen kunnen er dus bij het zingen van een Nederlandse berijming die zich aan het normale jambische of trochaeïsche schema houdt, moeilijkheden ontstaan. Laten we dus nagaan in hoeverre hiermee bij de *110 psalmen, proeve van een nieuwe berijming* rekening is gehouden.

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

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

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

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

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

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

Toch zou ik hier nog even willen wijzen op de eerste twee regels van psalm 114, hoewel deze strikt genomen niet tot de abnormale gevallen behoren. Wil men hier echter met het bijzondere ritme van deze regels rekening houden, dan dient dit toch zeker niet te gebeuren door deze regels van slepend rijm te voorzien, zoals ik wel heb horen verdedigen. Daarmee wordt de fraaie structuur van deze melodieregels geheel vernield. We zouden dan n.l. in het sporadisch voorkomende geval van punt 4d komen, nu echter verhevigd door uitbreiding over de gehele regel: $\bar{o} \check{y} \acute{d} \bar{o} \check{o} \bar{o} \check{y} \acute{d} \bar{o} \check{o} \blacktriangleleft$. Kenmerkend voor die oude melodie is het toezingen naar de slottoon, waarop als het ware de hele regel opgespannen

wordt. Dit zou op die manier onmogelijk gemaakt worden. Wil men hier wat anders dan de normale jamben, dan schrijve men b.v. in navolging van de Franse tekst iets als „Toen Israël het Egyptisch gebied”, d.w.z. de op 3 na laatste noot „zwaar” en de slotnoot „zwaar”.

Angstvallig heeft men er bij de nieuwe berijming zorg voor gedragen, dat er zo weinig mogelijk toonloze lettergrepen op alleenstaande lange noten kwamen. Alleenstaande lange noten komen voornamelijk voor als beginnoten van een jambische regel en als „syncopen” van de versierde cadensvorm bij slepend rijm. Dat het laatste geval soms zelfs aanleiding heeft gegeven tot het veranderen van het tekstritme, zoals bij de laatste regel van het eerste couplet van psalm 42, lijkt mij echter storend en onnodig. Zie de opmerkingen bij punt 7. Een enkele maal geeft ook bij jambische regels een zware beginlettergreep, vooral als deze gevolgd wordt door een toonloze lettergreep, een wat logge indruk. Moeten deze lange beginnoten niet opgevat worden als een soort „opstreek” vóór een daaropvolgende „afstreek”?

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

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

Zingen en spelen

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

Bij een eventuele begeleiding van het zingen houde men ook deze zo licht mogelijk, met

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

The first system of the handwritten musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in G major (one sharp) and common time (C). The melody in the treble staff begins with a quarter note G, followed by quarter notes A, B, C, D, E, F#, G, and then a half note G. The bass staff provides accompaniment with quarter notes G, B, D, E, F#, G, and then a half note G. The system concludes with a double bar line.

The second system of the handwritten musical score also consists of two staves in treble and bass clefs, G major, and common time. The treble staff melody continues with quarter notes A, B, C, D, E, F#, G, and then a half note G. The bass staff accompaniment continues with quarter notes G, B, D, E, F#, G, and then a half note G. The system concludes with a double bar line.



¹⁾ Deze uitgave is wat de melodieën betreft vrijwel gelijkkluidend met die van 1562; Goudimel merkt ook in een vooropmerking *Aux lecteurs* op, dat *le chant duquel on use en l'Eglise, demeure en son entier, comme s'il estoit seul*.

²⁾ Ook het aantal tekstschemata's is bijzonder groot, n.l. 110!

³⁾ Ook het melos blijkt deze geleiding te hebben, zoals nader onderzoek leert.

Verbindende tekst

Op het bovenstaande artikel kwam in het *Jaarboek voor de Eredienst van de Nederlandse Hervormde Kerk* 1959 een reactie van Ds. Jan Wit, een van de dichters van de toen in de maak zijnde nieuwe psalmberijming. Zijn beschouwingen over het Franse vers vormden een waardevolle aanvulling op verschillende punten van mijn betoog, in het bijzonder waar hij de cesuren en pauzen ter sprake bracht. Hij zei daarover het volgende. "In het Frans, waar het woordaccent een geheel andere rol speelt dan in de Germaanse talen, komt een regelmatige afwisseling van licht en zwaar niet voor. Men heeft daar, toen het kwantiteitsverschil van het oorspronkelijke Latijn verloren gegaan was, een ander middel gezocht om de structuur van de versregel te bepalen. Dat middel was de lettergreep telling. Men onderscheidt dus in Frankrijk verzen van drie, vier, vijf, enz. lettergrepen, waarbij men bij de laatste beklemtoonde lettergreep, die dus in het rijm staat, met tellen ophoudt. De e moet bij slepend rijm wordt dus niet meegeteld. Om aan langere versregels toch een zekere structuur te geven, zorgt men voor een vast accent midden in de regel. Dit vaste accent bereikt men door middel van de caesuur.

Een caesuur in een langere versregel is op zijn minst een vaste woordgrens na een bepaalde lettergreep. Het vers commun, het tienlettergrepige vers, heeft meestal een caesuur na de vierde lettergreep; de alexandrijn, het vers van twaalf lettergepen, heeft altijd een caesuur na de zesde lettergreep. Het is wenselijk dat deze caesuur iets meer is dan alleen maar een woordgrens. Bij voorkeur moet het ook een grens tussen twee woordgroepen zijn. Het is niet dringend noodzakelijk dat er een leesteken staat, maar een korte adempauze moet bij de caesuur toch wel mogelijk zijn. Uiteraard moet de lettergreep die aan de caesuur vooraf gaat accent hebben; hij mag dus geen vrouwelijke uitgang op een stomme e of toonloze werkwoordsuitgang zijn. [...] In regels van minder dan negen lettergrepen hebben de Franse dichters haast nooit een vaste caesuur aangebracht. In het psalmboek komen zulke caesuren dan ook niet voor. In het vers commun, het tienlettergrepige vers, dat in de psalmbundel zeer veel gebruikt wordt, is er in elk geval na de vierde lettergreep een vaste woordgrens, al gaat zowel Marot als De Bèze nogal slordig met zijn caesuren om. Alleen psalm 89 is in de later in Frankrijk zo geliefde alexandrijn geschreven en ook daar vinden we een vaste woordgrens na de zesde syllabe. Hier is zelfs het caesuurkarakter aanzienlijk duidelijker dan in sommige vers communs.”

Uit de reactie van Wit bleek echter ook dat mijn opmerking dat aan de teksten van het Franse psalter hetzij een jambisch, hetzij een trochaeïsch ‘tekstschema’ ten grondslag ligt, ongelukkig geformuleerd was, zodat er misverstanden waren ontstaan. Daarom schreef ik in het *Jaarboek voor de Eredienst van de Nederlandse Hervormde Kerk* 1960 het volgende. “Het aanwijzen van ritmische patronen in de tekst, zoals Ds. Wit dat doet, mag op zichzelf genomen interessant zijn, het wil nog niet zeggen, dat in het *lied* die ritmische structuren ook als zodanig functioneren. Wat is namelijk het geval? Omdat in het Frans het woordaccent niet aan een bepaalde lettergreep van het woord gebonden is, voegt de tekst zich naar de melodie. De melodieën van het Franse psalter rekenen echter met een alternerend schema, zoals blijkt uit de ritmetabellen die aan mijn beschouwingen ten grondslag lagen. [...] Het ware in dit verband misschien nuttig geweest, wanneer ik een onderscheid had gemaakt tussen *versaccent* en *woordaccent*. Gezien de aard van de Franse taal is het bij het Franse lied, de cesuur buiten beschouwing gelaten, slechts aan het eind van een vers, nl. bij het rijm, noodzakelijk het woordaccent en het versaccent te doen samenvallen. In het midden van een vers kan hiervan afgezien worden, zonder dat de versstructuur, die we in de melodie weerspiegeld vinden, daardoor wordt aangetast. Slechts het aantal lettergrepen is dan van belang. In die zin kon ik zeggen dat een woord als bv. ‘place’ in het Frans ook als jambe kan functioneren. [...] In het Nederlands is het woordaccent aan de woordstam gebonden. Wil men dus de Franse

melodieën zoveel mogelijk in hun oorspronkelijke structuur onaangetast laten, d.w.z. *hun zeggingskracht zoveel mogelijk laten behouden*, dan moet men bij een Nederlandse berijming van de Franse psalmen hun *versritme* en niet hun *woordritme* volgen. In het algemeen is dit dus een alternerend schema, waarbij de cesuur enige zorg vereist. [...] De in mijn artikel genoemde uitzonderingen kunnen dan ook gezien worden als incidentele gevallen waarbij de componist – om welke redenen dan ook – de gang van het woordritme gevold heeft in plaats zich bij het versritme aan te sluiten. Gezien de aard van de Nederlandse taal zijn het juist deze regels waarmee men dus bij een psalmberijming wezenlijk rekening zal moeten houden.”

Inderdaad zijn bij de in 1968 gereed gekomen nieuwe psalmberijming – later in haar geheel opgenomen in het in 1973 verschenen *Liedboek voor de Kerken* – mijn woorden ter harte genomen. Achteraf is echter bij een van de dichters van het *Liedboek* twijfel gerezen of dit wel juist was geweest. In de *Mededelingen Prof. Dr. G. van der Leeuw-stichting* 56 (1982) publiceerde Ad den Besten namelijk een artikel onder de titel ‘Beter luisteren; iets over de verhouding van woord en toon in het Liedboek voor de Kerken’. Hij had het gevoel dat de dichters zich soms te gehoorzaam door de musici hadden laten gezeggen. Vooral de onregelmatige metrische tekstbehandeling in de psalmberijming bij de tien melodieregels die zich niet naar het versritme voegen zaten hem daarbij als dichter dwars. “Zoals Marnix het deed, nl. de psalmen gewoon alternerend berijmen, zo hadden wij het ook moeten doen, en verder geen poppekast” schreef hij in een brief aan Wim Kloppenburg. Er ontstond een stevige discussie hierover in de tijdschriften *Het Orgel* van oktober 1982 en mei 1983 en *Musica Sacra* van oktober 1982 en in de *Mededelingen van de Prof. Dr. G. van der Leeuw-stichting* 58 van 1983. Tenslotte schreef ik in *Het Orgel* van november 1983 het artikel ‘Het ritme van de Geneefse psalmmelodieën’, om de zaak nog eens uit de doeken te doen en daarbij misschien duidelijker te zijn dan voorheen wellicht het geval was. Het gedeelte uit het artikel dat hierop betrekking heeft is hieronder weergegeven. Daarbij komt ook de uitzonderlijke eerste regel van psalm 84 ter sprake, “tussen Van Biezen en mij welhaast het strijdpunt bij uitnemendheid” zoals Ad den Besten aangaf.

Het ritme van de Geneefse psalmmelodieën

1. Bij de Franse versificatie wordt uitgegaan van de lettergreeptelling. Men onderscheidt in Frankrijk verzen van drie, vier, vijf, enz. lettergrepen, waarbij men bij de beklemtoonde lettergreep die in het rijm staat met tellen ophoudt. Een eventueel volgende e muet wordt niet meegeteld, hoe belangrijk het verschil tussen staand en slepend rijm voor de vorm van een strofe ook is. Naast het vaste accent op de rijmlettergreep zorgt men bij de langere versregels bovendien voor een vast accent midden in de regel, om op deze wijze die regels een duidelijker structuur te geven. Dit vaste accent hangt samen met de caesuur. Een caesuur in een lange versregel is in ieder geval een vaste woordgrens na een bepaalde lettergreep, meestal is het ook een grens tussen twee woordgroepen, al of niet gescheiden door een leesteken. De lettergreep nu die aan de caesuur vooraf gaat heeft het bedoelde accent. De alexandrijn, het vers van twaalf lettergrepen, heeft altijd een caesuur na de zesde lettergreep; het vers commun, het tienlettergrepige vers, heeft meestal een caesuur na de vierde lettergreep; in verzen met minder lettergrepen hebben de franse dichters haast nooit een vaste caesuur aangebracht. Buiten de verplichting een beklemtoonde lettergreep te plaatsen als rijmlettergreep en onmiddellijk vóór de caesuur, is de franse dichter vrij in het plaatsen van woordaccenten in het vers. Men vergelijk de eerste strofe van Psalm 1:

Qui au conseil des malins n'a esté,	--- / -- / -- /
qui n'est au trac des pecheurs arresté,	--- / -- / -- /
qui des moqueurs au banc place n'a prise,	--- / - / / - - / -
mais nuit et jour la loi contemple et prise	- / - / - / - / - / -
de l'Eternel, et en est desireux:	--- / - - - - - /
certainement celui-la est heureux.	--- / -- / -- /

Deze in het algemeen zeer wisselende ritmische patronen die de woordaccenten in een vers vormen, noem ik het *tekstritme*.

2. Dat men daarnaast kan spreken van een versritme, hangt samen met de aard van de Franse taal. In het Frans is het accent niet in die mate aan een bepaalde lettergreep van een woord gebonden als in een germaanse taal. Men vergelijkte: "vous allez", "allez-vous" en "allezvous-en", of "donnez" en "donnez-le". Dit heeft tot gevolg dat bij een lied de tekst zich moeiteloos naar de melodie voegt. Het tekstritme onderwerpt zich aan het melodieritme. De variërende ritmische patronen worden door de melodie als het ware op eenzelfde noemer gebracht, zonder dat dit als hinderlijk ervaren wordt. Men vergelijkte de eerste strofe van het bekende "Ah! vous dirai-je, maman" (op dezelfde melodie als van "Altijd is Kortjakje ziek"):

*Ah! vous dirai-je, maman,
ce qui cause mon tourment!
Depuis que j'ai vu Silvandre
me regarder d'un oeil tendre,
mon coeur dit à chaque instant:
peut on vivre sans amant?*

De tegendraadse melodische accentuaties van "depuis", "regarder", "d'un oeil" "mon coeur" worden moeiteloos geaccepteerd. Waar het nu op aankomt is, dat een componist van het Franse lied de bonte afwisseling die het tekstritme te zien geeft pleegt te normaliseren tot een regelmatige opeenvolging van geaccentueerde en ongeaccentueerde lettergrepen. Vanzelfsprekend dient hij daarbij rekening te houden met het verplichte accent dat de rijmlettergrepen en de caesuurlettergrepen dragen. Soms kan dat nog op verschillende manieren. Zo brengt de middeleeuwse dichter-componist Machaut in zijn "Chanson Royal" uit de "Remède de Fortune" het vers commun van de eerste vier regels van de strofen melodisch tot het schema

/ - - / || - - / - - / (-),

terwijl in andere composities het vers commun melodisch weergegeven wordt als

- / - / || - / - / - / (-).

Bij een strofisch lied is een componist uiteraard ook gedwongen de in het algemeen niet met

elkaar overeenstemmende tekstritmen van de verschillende strofen melodisch op eenzelfde noemer te brengen, en het ligt voor de hand dat hij dit zo regelmatig, zo symmetrisch mogelijk doet. De genormaliseerde schema's nu, die we veelal in het melodieritme van een frans lied weerspiegeld vinden, heb ik *versritme* genoemd.

3. Een statistisch onderzoek van het ritme van de Geneefse psalmmelodieën leert ons, dat deze melodieën rekenen met een alternerend versritme ("jambisch" of "trochaeïsch"). Met uitzondering van 12 regels op een totaal van 1035 regels - of, als we de dubbelmelodieën niet meetellen, met uitzondering van 10 regels op een totaal van 857 regels - geldt namelijk het volgende. Bepalen we het versritme van de regels door vanaf de geaccentueerde rijmlettergreep terugwerkend de voorafgaande lettergrepen afwisselend als ongeaccentueerd en geaccentueerd aan te merken, dan blijken tussen versritme en melodieritme de volgende correspondenties te bestaan.

a. Normaal:

$\underline{\text{ / - }} \rightarrow \underline{\text{ ♩ ♩ }} \text{ of } \underline{\text{ ♩ ^ ♩ ^ }} \underline{\text{ ♩ ^ ♩ ^ }}$

b. Soms:

$\underline{\text{ / - / - }} \rightarrow \underline{\text{ ♩ ^ ♩ ♩ }} \underline{\text{ ♩ ^ ♩ ♩ }} \underline{\text{ ♩ ^ ♩ ♩ }}$

(twee opeenvolgende ternaire metra).

c. Soms, met de laatste lettergreep als slotlettergreep bij staand rijm:

$\underline{\text{ / - / - / }} \rightarrow \underline{\text{ ♩ ^ ♩ ♩ }} \underline{\text{ ♩ ^ ♩ ♩ }} \underline{\text{ ♩ ^ ♩ ♩ }} | \underline{\text{ ♩ ^ }} \underline{\text{ ♩ ^ }}$

(een bekende slotformule bij melodieën in ternair metrum).

d. Tamelijk frequent, met de laatste lettergreep als slotlettergreep bij staand rijm:

$\underline{\text{ / - / - / }} \rightarrow \underline{\text{ ♩ ♩ ^ ♩ ^ ♩ ^ }} | \underline{\text{ ♩ ^ }} \underline{\text{ ♩ ^ }}$

(een discantclausule bij staand rijm, als syncopisch contrapunt tegen een tenorclausule

$\underline{\text{ ♩ ♩ ^ ♩ ^ ♩ ^ }} \underline{\text{ ♩ ^ ♩ ^ }} | \underline{\text{ ♩ ^ }} \underline{\text{ ♩ ^ }}$ die tot het normale geval behoort).

e. Niet zo frequent, met de laatste twee lettergrepen als slotlettergrepen bij slepend rijm:

$\underline{\text{ / - / - }} \rightarrow \underline{\text{ ♩ ♩ ^ ♩ ^ }} | \underline{\text{ ♩ ^ }} \underline{\text{ ♩ ^ }}$

(een discantclausule bij slepend rijm, als syncopisch contrapunt tegen een tenorclausule

$\underline{\text{ ♩ ♩ ^ ♩ ^ }} \underline{\text{ ♩ ^ ♩ ^ }} | \underline{\text{ ♩ ^ }} \underline{\text{ ♩ ^ }}$ die tot het normale geval behoort)

f. In enkele psalmen, aan het begin van een regel:

$\underline{\text{ / - }} \rightarrow \underline{\text{ ♩ ^ ♩ ^ }} \underline{\text{ ♩ ^ ♩ ^ }}$

(een syncopische variant van het normale geval $\underline{\text{ ♩ ♩ ^ }} \underline{\text{ ♩ ^ ♩ ^ }}$).

Het melodieritme van de Geneefse psalmen kan tot zover dus verklaard worden als de weergave van een alternerend versritme. De muzikale behandeling van de ongeaccentueerde beginlettergrepen en de rijmlettergrepen van een versregel - in de opzet van bovenstaand schema kon die geen plaats vinden - doet hieraan geen afbreuk. Zo dient bij het bekende canzona-ritme $\diamond \downarrow \downarrow$ de lange beginnoot opgevat te worden als een soort "opstreek" vóór een daaropvolgende "afstreek". Slotnoten vallen, ook bij slepend rijm, steeds op de neerslag van de veronderstelde tactus minor. (De tactusbeweging heb ik hierboven weergegeven met pijltjes, het mensuurteken is steeds C). De geaccentueerde lettergreep bij slepend rijm krijgt onveranderlijk een semibrevis.

4. Hoe staat het nu met de 10 melodieregels die niet in het bovenstaande schema passen? Het betreft Psalm 13 regel 2, Psalm 25 regel 1, Psalm 52 regel 1, Psalm 61 regel 1, Psalm 75 regel 2, Psalm 84 regel 1, Psalm 131 regel 1 (= Psalm 100 regel 1 = Psalm 142 regel I), Psalm 141 regel 1 en Psalm 149 regel 5 en 6. In al deze gevallen blijkt de melodische vormgeving bepaald te zijn door het tekstritme van de eerste strofe. Om welke redenen dan ook, heeft de componist bij deze regels niet het versritme gevolgd, maar in het ritme van de melodie het ritme van de woordaccenten in de eerste strofe weergegeven. (Merk op, dat het meestal eerste regels van een strofe betreft.) Wat hier bij de Geneefse psalmen gebeurt in slechts 1,2% van alle melodieregels, komen we ook in het latere Franse lied tegen - en dan vaak aanzienlijk frequenter. Een goed voorbeeld is de "Marseillaise". Het versschema in de coupletten is ongetwijfeld:

- / - / - / - / (-) .

Maar de componist van de bekende melodie heeft zich kennelijk niet hierdoor laten leiden, maar door het tekstritme van de eerste strofe, dat in de regels 3, 4, 6 en 8 duidelijk van het versritme afwijkt. Een renaissance-componist zou de regels 3 en 4 waarschijnlijk hebben laten zingen als:

*Contre nous de la tyrannie,
l'étendard sanglant est levé.*

Bijvoorbeeld door deze regels op de herhaling van de melodie voor de eerste twee regels te laten zingen. (Men beproeve dit met de gebruikelijke melodie om een goed idee te krijgen van de flexibiliteit van de Franse taal.) De componist van de "Marseillaise" accentueerde echter in de regels 3 en 4:

Contre *nous* de *la* tyrannie,
l'*etendard* *sanglant* est levé.

In de volgende strofen, waar de ritmische patronen weer anders zijn, moet de tekst zich dan naar deze bijzondere accentuatie voegen. In bijvoorbeeld de vierde strofe wordt dat bij de regels 3 en 4:

Liberté, liberté chérie
combats avec *tes* défenseurs.

In regel 4 divergeren nu vóór het woord met de rijmlettergreep tekstritme en melodieritme, terwijl het tekstritme hier juist wel met het versritme overeenstemt. In regel 3 zijn bij het eerste "liberté" tekstritme en melodieritme wel, en bij het tweede "liberté" niet met elkaar in overeenstemming, terwijl dat voor de verhouding van tekstritme en versritme net andersom is. (Men zinge als proef deze verzen weer op de eerste twee regels van de traditionele melodie.) Dat kan allemaal in een Frans lied!

Hoe staat het nu met de omstreden regel van Psalm 84? Het versritme is:

- / - / - / - /

De ritmische vormgeving van de melodie is hiermee niet in overeenstemming:

♯ ↑ ♯ ↑ ♯ ↑ ♯ ↑ ♯ ↑ ♯ ↑ ♯

De eerste opeenvolging /- wordt weergegeven met een ternair metrum, zonder dat dit gecompenseerd wordt door een aansluitend ternair metrum zoals in geval b. hierboven. De tweede opeenvolging /- wordt weergegeven met twee korte noten waarbij de tactusbeweging tegengesteld is aan geval a. hierboven. De laatste opeenvolging /- wordt weergegeven met een ternair metrum in "tweede modus", zonder dat dit gecompenseerd wordt door een onmiddellijk voorafgaand ternair metrum in "eerste modus" zoals in geval c. hierboven. Het melodieritme is echter volledig in overeenstemming met het tekstritme van deze regel in de eerste strofe van de oorspronkelijke tekst:

O Dieu des armées combien - / - - / - - /
♯ ↑ ♯ ↑ ♯ ↑ ♯ ↑ ♯ ↑ ♯ ↑ ♯

De opeenvolging /- - kan behalve met lang-kort-kort, met name direct vóór de slottoon ook met kort-kort-lang weergegeven worden. Wie met zijn "moderne oren" dat bevreemdend vindt, vergelijk de mogelijkheid dat in ternair metrum de opeenvolging /- behalve met lang-kort, met name direct vóór de slottoon ook met kort-lang weergegeven kan worden - zie geval

c. hierboven. Verder overwege hij, dat een Frans componist verplicht is het accent van de rijmlettergreep te honoreren. Hiervan uitgaande leve hij zich in de gegeven interpretatie van het melodieritme in. Dat andere strofen in hun eerste regel weer andere tekstritmen vertonen, is voor een Frans lied onbelangrijk: de tekst voegt zich immers naar het melodieritme, of dit laatste nu het versritme of een daarvan afwijkend patroon representeert.

Wat is het belang van het bovenstaande voor een Nederlandse psalmberijming? Wel, in het Nederlands, evenals in andere Germaanse talen, is het woordaccent gebonden aan de woordstam. Anders dan in het Frans is nu het gevaar voor fricties tussen tekstritme en melodieritme zeer reëel, zeker bij ritmisch zo geprononceerde melodieën als die van het Geneefse psalter. Het begin van Datheens berijming van Psalm 42 levert een goed voorbeeld:

Als een hert gejaagd, o Here,
dat versè watèr begeert...

Tekstritme en melodieritme dienen in het Nederlands verregaand samen te vallen. Zoals hierboven onder 3. is aangetoond, weerspiegelen de Franse psalmmelodieën in het algemeen een alternerend *versritme*. Een alternerende berijming - liefst nog rekening houdend met caesuren - levert dan ook in het algemeen geen problemen op. Alleen de hierboven onder 4. genoemde tien melodieën vallen daarbuiten, deze vereisen extra zorg. Hier dient men zich, wil men de melodieën hun oorspronkelijke zeggingskracht laten behouden en collisies tussen woord en toon vermijden, te conformeren aan het Franse *tekstritme* van de eerste strofe, dat voor de melodievorm bepalend is geweest.