Het lied dat niemand stuit

- Historische schets van het kerklied -

Jan Smelik

Wie in het *Liedboek voor de Kerken* de jaartallen bij de liederen in ogenschouw neemt, ontdekt al snel dat teksten en melodieën afkomstig zijn uit alle perioden van de kerkgeschiedenis. Een onderstreping van de versregel 'het lied dat niemand stuit' (LvK 424:2). De kerk looft en heeft dus haar lied. Zo is het altijd geweest en zo moet het altijd zijn. Wat de activiteit van het loven betreft, wil de kerk van geen wijken weten. Een gezonde en levenswekkende vorm van behoudzucht.

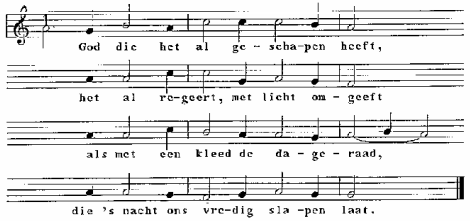
De bundel is een fraaie bloemlezing van liederen waarmee onze voorouders de lofzang gaande hielden. Het lied van de kerk van alle plaatsen en tijden is vertegenwoordigd. Daardoor is de bundel een instrument waardoor het kerklied uit de afgelopen eeuwen bewaard blijft voor de kerk van het heden en de toekomst.
In dit artikel zullen we ons bezighouden met historische ontwikkelingen van het kerklied, waarbij het accent ligt op de melodieën.

1. De vroege kerk en Middeleeuwen

De christelijke kerk is vanaf haar vroegste begin een zingende gemeenschap geweest. Op verschillende plaatsen in het Nieuwe Testament blijkt dat het lied een belangrijke plaats innam in het christelijk leven (Kol. 3:16, Ef. 5:19, 1 Kor. 14:26). Het lied had een functie in de omgang van God met zijn volk, bij het lofprijzend verkondigen van Gods werken en het omzien naar elkaar.
Hoewel dus vast staat dát er gezongen werd, is er bijna niets bekend over wát en hoe er gezongen werd. Het ligt voor de hand dat door joodse christenen de psalmen werden gezongen. Die waren immers bekend vanuit de synagoge en de tempel. Mogelijk vinden we in Efeze 5:14 een oud-christelijk lied of een deel ervan.
Over de uitvoeringspraktijk van de liederen weten we evenmin veel. De heidense gouverneur van Bithynië, een zekere Plinius, schreef in 112 aan keizer Trajanus dat christenen in beurtzang Christus als hun God vereerden. Ook het responsoriaal zingen was een bekende praktijk. Hierbij zingt de voorganger een psalm waarbij het volk reageert door middel van een keervers (refrein).
De liederen uit de eerste eeuwen van de christelijke jaartelling hadden nog niet de strofevorm, die in de Westerse kerkmuziek een uitermate grote rol zou gaan spelen. Dergelijke liederen kwamen er in de vierde eeuw na Christus. In dit verband moet met name gewezen worden op Aurelius Ambrosius (±339-397), die niet voor niets wel 'de vader van de Westerse kerkzang' genoemd wordt. Drie hymnen zijn in het *Liedboek voor de Kerken* opgenomen (LvK 253, 370, 382).

Ambrosius' hymnen zijn te meer belangrijk omdat ze een voorbeeldfunctie hadden voor dichters als Aurelius Prudentius Clemens (348-405) en Venantius Fortunatus (±535-609) (zie o.a. LvK 371, 372, 185, 186). Tot de vroege hymnetraditie behoort ook het beroemde 'Veni Creator Spiritus', waarop de gezangen 237 en 239 uit het Liedboek gebaseerd zijn.

Over de melodieën waarop de hymneteksten gezongen werden, zijn we slecht geïnformeerd.
In voorbeeld 1 treft u de eerste strofe aan van Ambrosius' lied 'Deus creator omnium' (LvK 382). De melodie is overgeleverd door een hymnarium uit de twaalfde eeuw. Dat is zo'n acht eeuwen na het ontstaan van het lied. Er is dus veel onzekerheid in hoeverre de melodieën ten tijde van Ambrosius ook zo geklonken hebben. Het is wel zeer waarschijnlijk dat de hymnen in een ternair ritme gezongen werden. Dit in overeenstemming met het driedelige metrum van de tekst.



Voorbeeld 1

Aan het begin van de Middeleeuwen gaat in de kerk een muziekgenre overheersen dat tegenwoordig bekend staat onder de naam 'gregoriaans'. Het gregoriaans is genoemd naar paus Gregorius de Grote (590-604), de meest belangrijke figuur voor de kerkmuziek uit de vroege Middeleeuwen.

Zijn verdienste was het verzamelen en ordenen van de toenmalige kerkmuziek.
Ongeveer vanaf de zesde eeuw werd de gemeentezang in de kerkdienst steeds meer overgenomen door het kerkkoor (de schola cantorum). Niet iedereen was content met deze ontwikkeling en er zijn dan ook pogingen in het werk gesteld om hierin verandering aan te brengen. Maar zelfs Karel de Grote moest wat dit betreft het hoofd in de schoot leggen. Van gemeentezang was nauwelijks meer sprake. De muziek die door het koor gezongen werd, was trouwens technisch ook te moeilijk om door het volk gezongen te kunnen worden.
Hoewel in de late middeleeuwen het aandeel van de gemeente in de kerkdienst vrijwel nihil was, hadden de leken buiten de liturgie wel een eigen liedrepertoire. In het bijzonder kan hier gedacht worden aan de zogenaamde leisen, waarvan het lied 'Nu syt wellekome' (LvK 145) een voorbeeld is. Andere geestelijke volksliederen zijn bijvoorbeeld 'Ick wil mi gaen vertroosten' en 'Christ ist erstanden!' (LvK 174 en 211).

2. De Reformatie

Gezien de passieve rol van de gemeente in de voorreformatorisch kerkdienst, was het een revolutionaire daad van de eerste orde toen de reformatoren de gemeente weer lieten zingen. Zowel Luther en Calvijn zijn van enorme betekenis geweest voor het kerklied.

Luther

De reformator uit Wittenberg schreef zo'n 35 liederen. Er zijn in zijn liedoeuvre enkele genres te onderscheiden. Zo schreef hij liederen naar aanleiding van bijbelgedeelten, zogenaamde bijbelliederen. Een aantal van deze liederen baseerde Luther op de psalmen. Hij volgde daarbij niet de oorspronkelijke tekst op de voet, maar ging te werk vanuit een nieuwtestamentisch gezichtspunt. Een voorbeeld van een dergelijk lied is het bekende 'Ein feste Burg ist unser Gott' (LvK 401). Aan dit lied ligt de zesenveertigste psalm ten grondslag.
Daarnaast herschreef Luther ook verschillende hymnen die al eeuwenlang in de kerk gezongen werden. Hij vertaalde deze liederen in het Duits en paste de oorspronkelijke gregoriaanse melodie aan voor gemeentezang. De reeds genoemde hymne 'Veni Creator Spiritus' werd bij Luther: 'Komm, Gott Schöpfer, Heil'ger Geist' (LvK 239). Een bekend voorbeeld is eveneens het adventslied 'Nun komm der Heiden Heyland' (LvK 122).
De derde categorie liederen betreft de 'vrije gezangen', dat wil zeggen: liederen die geen bewerking van bestaande hymnen zijn of waaraan geen aanwijsbaar gedeelte uit de bijbel ten grondslag ligt. Een bekend voorbeeld hiervan is het lied 'Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort' (LvK 310).

Maarten Luther

Wat de melodieën betreft, zijn bij Luther globaal twee typen te onderscheiden. Het eerste type werd gebruik bij teksten met een gebedskarakter. Bij deze liederen plaatste Luther een melodie in één van de modi ('kerktoonsoorten'). Ritmisch kenmerkte dit type zich doordat aan het begin en einde van elke regel een lange noot gebruikt werd. Voor de tussenliggende noten werd een iets snellere nootwaarde gebruikt. Als voorbeeld kan het reeds genoemde lied 'Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort' genoemd worden. Andere voorbeelden van dit liedtype zijn 'Vater unser im Himmelreich' (LvK 48) en 'Veni Creator Spiritus' (LvK 239).

Het tweede melodietype treffen we aan bij liederen met een verkondigend karakter. Deze melodieën zijn in de zogeheten ionische modus geschreven. Vergeleken met bijvoorbeeld de dorische modus van gezang 48 betreft het een stralende, heldere modus. Een ritmisch kenmerk van het tweede type is het frequente gebruik van een korte noot aan het begin van de regel. De werking ervan is te vergelijken met stoot op de trompet: de aandacht van de luisteraar wordt gevraagd. De melodie heeft een proclamerend karakter, die de verkondigende boodschap van de tekst ondersteunt en intensiveert. Een karakteristiek voorbeeld is het kerstlied 'Vom Himmel hoch da komm ich her' (LvK 133). Even duidelijk is de melodie van 'Ein feste Burg' (LvK 401).

Calvijn

In tegenstelling tot Luther was Calvijn waarschijnlijk niet bijzonder muzikaal en miste hij ook de affiniteit met muziek die Luther wel bezat. Daarom is het des te opmerkelijker dat Calvijn voortdurend aanspoorde om te zingen. Door middel van het lied gaf de mens God de lof die Hem toekomt. Bovendien zag Calvijn het lied als een middel waardoor het Woord de mens bereikt. De melodie van een lied bestempelde Calvijn dan ook als een 'trechter voor het Woord'.

In Straatsburg leerde Calvijn de gemeentezang in de praktijk kennen. Straatsburg kende in de eerste helft van de zestiende eeuw twee protestantse gemeenten: een Duitstalige en een Franstalige. Toen Calvijn in de jaren dertig uit Genève hier terecht kwam, werd hij voor het eerst geconfronteerd met gemeentezang van de Duitstalige gemeente. In deze gemeente waren bekwame musici Mathias Greiter en Wolfgang Dachstein werkzaam. Die namen zeggen ons vandaag de dag misschien niet zoveel, maar tot op de dag van vandaag zingen wij hun melodieën. Te noemen zijn de melodieën van onder andere psalm 36/68, 46, 113 en gezang 4 en 8 uit het *Gereformeerd Kerkboek*.

Toen Calvijn voor het eerst de Duitstalige gemeente hoorde zingen, moet dit een geweldige indruk op hem gemaakt hebben. Hij wilde in ieder geval ook dat de Franstalige gemeente van Straatsburg ging zingen. Het probleem was echter dat er geen (Franse) liederen voor deze gemeente beschikbaar waren. Calvijn ging derhalve zelf aan de slag. In 1539 verscheen zijn eerste kerkboekje met negentien psalmen en drie gezangen voor de Franstalige gemeente.

Teruggekeerd in Genève heeft Calvijn verder gewerkt aan de totstandkoming van een kerkboek, waarin in ieder geval het hele psalmboek moest komen. Aan de liederen voor de gemeentezang stelde Calvijn zowel tekstueel als muzikaal hoge eisen. Hij gebruikte dan ook vakbekwame dichters en musici. In 1562 kwam het volledige Geneefse psalter uit. Alle 150 psalmen waren toen berijmd en voorzien van een melodie. Het aardige is dat alle 150 psalmen ook daadwerkelijk gebruikt werden. Bij Calvijn zong men ongeveer twintig strofen per dienst. Dit gebeurde volgens een rooster: men begon bij psalm 1 en zong zo successievelijk het hele psalmboek door. De psalmen werden in een vlot tempo gezongen.

Tot op de dag van vandaag wordt wel eens beweerd dat de psalmmelodieën afgeleid zijn van volksliedjes. Dat is niet juist. Van volksmuziek in de eredienst moest Calvijn juist niets hebben, want - zo stelde de Geneefse reformator - wij naderen in de eredienst immers voor het aangezicht van onze Schepper en zijn heilige engelen. Alles wat platvloersheid, goedkoop en beneden de maat is, moest uit de eredienst geweerd worden. Dus ook de volksliedjes.

Johannes Calvijn

Interessant is dat Calvijn bewust aansluiting zocht bij de kerk van vóór de Reformatie. Ook als het ging om de melodieën. Vandaar dat de componisten van de psalmmelodieën de traditionele modi gebruikten. Bovendien is een aantal psalmmelodieën afgeleid van middeleeuwse, gregoriaanse hymnen. Dit is onder andere het geval bij de melodieën van de psalmen 17, 31, 80 en 141.

De Geneefse melodieën werden in ons land ingevoerd via de berijming van Datheen uit 1566. Om kerkpolitieke redenen vonden Nederlandse gereformeerden het een goede zaak de Franse psalmen van Calvijn over te nemen: zo kwam de band met de Franse broeders goed tot uiting.

Het idee was goed, de melodieën waren goed. Alleen de praktijk... Het zingen in de Nederlanden verliep alles behalve naar wens. Mogelijk had men al vanaf het begin grote moeite met de melodieën. Het is zelfs de vraag of de melodieën ooit wel goed gezongen zijn. In het begin zat je met het probleem dat vrijwel niemand in de Nederlanden de melodieën kende. Ook het verschijnsel 'gemeentezang' was zo goed als onbekend. Desondanks gingen de gereformeerden ertoe over het hele psalmboek in volgorde te zingen. Dus, zoals dat bij Calvijn gebeurde: men begin bij psalm 1 en eindigde bij psalm 150. Vroeg of laat passeerden alle melodieën de revue.

Het was dus zaak de gemeente de melodieën eerst aan te leren. Daarvoor volgde men een aantal wegen. De wereldlijke en geestelijke overheid gaven aan beiaardiers en organisten de instructie om de melodieën door de week op hun instrumenten te

spelen. We leven dus in de tijd dat carillons op gezette tijden een psalmmelodie over de stad uitstrooiden. Tijdens de orgelbespelingen, die vooral in grote steden dagelijks plaatsvonden, varieerden organisten op de melodieën. Ook binnen de kerkdienst waren diverse mogelijkheden uitgedacht om de melodieën aan te leren. Het Convent van Wezel uit 1568 bepaalde dat in de kerk twee borden opgehangen moesten worden: op het ene bord stonden de psalmen die gezongen moesten worden; op het andere bord stond een uitleg van de muzieknotatie. Tevens bepaalde het Convent dat schoolmeesters de melodieën aan de jeugd moesten leren. Vooral aan de laatste maatregel hechtte men veel waarde. Het Convent noemde tenslotte als mogelijke maatregel dat de kerken zogenaamde voorzangers konden aanstellen die de gemeentezang in goede banen moesten leiden. In zeer veel kerkgebouwen duikt dan ook de figuur van de voorzanger op.

Je zou zeggen dat met zoveel maatregelen het allemaal wel moest lukken. Het lukte echter niet. Integendeel. Rond 1600 werden de psalmen niet-ritmisch gezongen. Bovendien zong men de psalmen in een zeer laag tempo. Dat langzame zingen had een paar oorzaken. Eén van de oorzaken was: de slecht zingbare berijming van Datheen. Tevens kan als oorzaak gewezen worden op het feit dat er in de kerken diverse berijmingen door elkaar gezongen. Niet iedereen was het namelijk eens met Datheens berijming. Wat deed je in zo'n geval: je ging een andere berijming zingen in de kerk, dwars tegen je buurman in die Datheen gebruikte. Ook waren er chique mensen die voor de Franse berijming kozen. Je kon dus bijvoorbeeld meemaken dat men tegelijk de berijming van Marot, Datheen en Utenhove zong. Er is niet veel fantasie voor nodig om voor te stellen wat er in zo'n geval gebeurde: men probeerde elkaar te overschreeuwen.
In de loop der tijd zijn diverse karakteristieken van de Geneefse melodieën verdwenen of in ieder geval zoveel mogelijk geëlimineerd. De notenwaarden werden geëgaliseerd. Zo ontstond de isometrische ('niet-ritmische') gemeentezang die in de meeste protestantse kerken pas na de Tweede Wereldoorlog zou verdwijnen. Ook werden verhogingen (en verlagingen) toegevoegd, hetgeen gezien moet worden als een poging de traditionele modi zoveel mogelijk naar de moderne majeur- en mineurtoonschalen om te buigen.

3. De zeventiende en achttiende eeuw

In Nederland werd door de bekende Generale Synode van Dordrecht 1618/1619 bepaald dat de kerken alleen de 150 berijmde psalmen en enkele gezangen mochten zingen tijdens de kerkdiensten. De synode had met dit besluit de berijming van Datheen op het oog. Deze berijming was in 1566 verschenen en sindsdien snel ingeburgerd. Diverse andere berijmingen waren bij het verschijnen van Datheens berijming al in omloop. Voorlopers van de Nederlandse reformatie hadden in het buitenland gemeentezang leren kennen, en introduceerden het in eigen land.
Eén van deze berijmers was Jan Utenhove. Voordat Datheen zijn duizenden versloeg, zong men vooral deze berijming. Datheen had voor zijn berijming het Geneefse Psalter als uitgangspunt

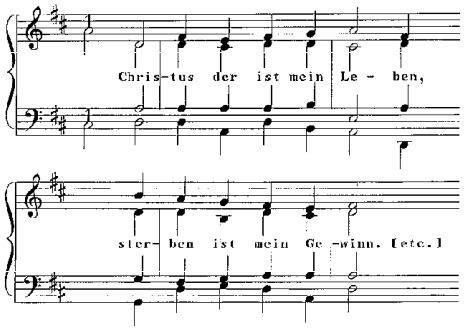
genomen. In navolging van Calvijn berijmde hij slechts enkele gezangen. Eén gezang uit zijn bundel, namelijk de 'Bedezang voor de predicatie' (vgl Gereformeerd Kerkboek, gez. 6) was niet van hemzelf afkomstig, maar van Utenhove. Het was het enige 'vrije lied' in zijn bundel, dat wil zeggen: het enige lied dat niet de berijming van een schriftgedeelte was. Met al hun reserves tegen het zingen van gezangen wilden de synodeleden uit 1618/1619 dit lied dan ook niet dwingend opleggen. Het lied werd 'in vrijheit der kercken gestelt, om 't selve te gebruiken of nae te laeten'.
Hoewel de Dordtse synode had besloten dat er slechts 7 gezangen in de kerkdienst gezongen mocht worden, werden er in delen van ons land (o.a. in het Noorden en Oosten) toch ook andere gezangen gezongen. In het Oosten des lands kende en zong men liederen uit de lutherse traditie die men uit de naburige Duitse kerken kende uit de lutherse traditie. Synoden uit het gewest Holland konden aan deze praktijk voorlopig geen einde maken.
Het liturgisch gebruik van gezangen in het calvinisme was een heet hangijzer. Calvinisten publiceerden voornamelijk niet-liturgische liederen en liedbundels.

Lutheranen hadden vanaf de zestiende eeuw veel ruimte gegeven aan gezangen. De productie van nieuwe kerkliederen in de eeuwen na de Reformatie werd primair door hun ter hand genomen. In de na-reformatorische periode werd een gigantische hoeveelheid geschreven, waarvan zeer veel allang weer vergeten zijn. Een belangrijk, invloedrijk luthers gezangboek is het *Geistreiches Gesang-Buch* (1704) van J.A. Freylinghausen. Een aantal liederen (o.a. uit de bundel) heeft de tijd echter weten te trotseren en staat nog steeds in gezangboeken.
Heel bekend is de dichter Paul Gerhardt (1607-1676) geworden. Hij schreef liederen als 'Wie soll ich dich empfangen' (LvK 117), 'Befiehl du deine Wege' (LvK 427) en 'O Haupt voll Blut und Wunden' (LvK 183). Een andere belangrijk dichter is Gerhard Tersteegen, die 300 jaar geleden werd geboren en in 1769 overleed. Van hem worden vandaag de dag nog verschillende liederen gezongen. Te denken is aan de liederen 'Gott is gegenwärtig' (LvK 323) en 'Nun sich der Tag geendet' (LvK 389). Ook de naam van Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769) kan hier genoemd worden. Hij dichtte liederen als 'Dies ist der Tag, den Gott gemacht' (LvK 146), 'Herr, stärke mich, dein Leiden zu bedenken' (LvK 177), 'Jesus lebt, mit ihm auch ich' (LvK 217).

In de zestiende eeuw was een proces begonnen waarin de meerstemmigheid een steeds grotere invloed op de melodieën kreeg. Aan het begin van dit proces waren de liederen sterk eenstemmig gedacht. Dat wil zeggen dat de melodieën op zich al een volwaardige compositie waren en in principe geen akkoorden nodig hadden. Wanneer van een melodie al meerstemmige bewerkingen werden gemaakt, werd de melodie ('cantus firmus') niet in de bovenste stem (sopraan) gelegd, maar in de tenor.
Na verloop van tijd ging de meerstemmigheid steeds meer invloed uitoefenen op de melodieën. In de tachtiger jaren van de zestiende eeuw ontstaat het zogenaamde Kantionaallied: een

lied met een van oorsprong eenvoudige vierstemmige zetting waarbij de melodie niet in de tenor maar in de sopraan ligt. (Hierdoor kon de gemeente de melodie duidelijk horen en met de cantorij meezingen.) De overige drie partijen bewegen in hetzelfde ritme als de sopraan/melodie (zie voorbeeld 2).

De bundel *Fünfftzig geistliche Lieder*



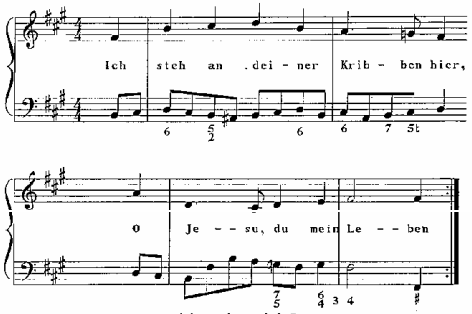
Voorbeeld 2

und Psalmen (Nuremberg 1586) van Lucas Osiander zorgde dat dit liedgenre definitief doorbrak.

Bekende voorbeelden van kantionaalliederen zijn: 'Valet will ich dir geben' (LvK 3), 'Christus der ist mein Leben' (LvK 124), 'Wie schön leuchtet der Morgenstern' (LvK 148), 'Heut triumphieret Gottes Sohn' (LvK 205) en 'Wachet auf ruft uns die Stimme' (LvK 262). Kantionaalliederen zijn in de regel in een majeur- of mineurtoonsoort geschreven. Hoewel het liederen met een vierstemmige zetting betreft, kunnen ze eenstemmig uitgevoerd worden zonder dat het lied geweld wordt aangedaan. De melodieën leunen nog sterk aan tegen liederen uit de Reformatie.

Dat is al minder het geval bij het zogenaamde generale bas-lied (basso-continuolied). Dergelijke liederen werden globaal in de periode 1650 tot 1775 gecomponeerd. Dit liedgenre was een volgende stap in het proces van toenemende invloed van de harmoniek op het (kerk)lied. In tegenstelling tot het kantionaallied heeft de componist hier niet vier stemmen genoteerd,maar alleen de sopraan en bas. Onder de baspartij wordt door middel van cijfers en andere tekens aangegeven welke akkoorden de begeleider moet spelen. Waar niets wordt aangegeven, moet de begeleider het akkoord in grondligging spelen. In voorbeeld 3 staat het begin van het beroemde kerstlied 'Ich steh an deiner Kribben hier' (LvK 141) waarvan Johann Sebas. Bach de melodie én zetting componeerde.

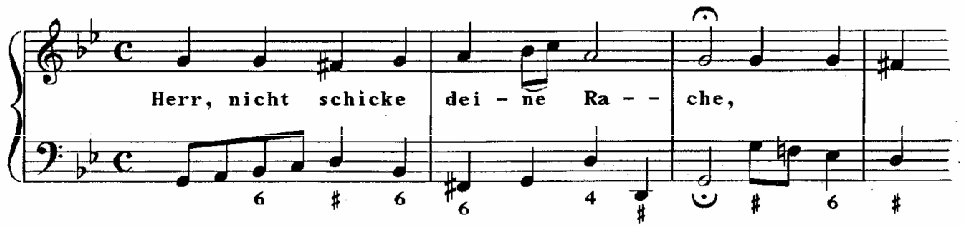
Onder de generale-basliederen bevin-



Voorbeeld 3

den zich diverse die vandaag de dag nog zeer bekend zijn: 'Sollt ich meinem Gott nicht singen' (LvK 426), 'Nun danket alle Gott' (LvK 44), 'Du Lebensbrot, Herr Jesu Christ' (LvK 86), 'O du mein Trost und süßes Hoffen' (LvK 118) en 'Jesu, meines Lebens Leben' (LvK 182) en 'Jesus, meine Zuversicht' (LvK 217).

Aan het einde van de vorige paragraaf is geconstateerd dat de Geneefse psalmmelodieën op den duur steeds meer aangepast werden aan het



Voorbeeld 4

heersende melodie-type.

Ze werden niet-ritmisch gezongen, waarbij bovendien allerlei melodische wijzigingen werden doorgevoerd. Andere melodieën uit de zestiende en zeventiende ondergingen hetzelfde lot. In voorbeeld 4 is te zien hoe Johann Seb. Bach de melodie van Psalm 77/86 noteerde en als basso-continuolied benaderde.

Alle melodieën werden isometrisch en in een bijzonder laag tempo gezongen. Ongeacht hun herkomst en oorspronkelijke ritme en tempo. Ook werden verhogingen en verlagingen toegevoegd om de melodieën zoveel mogelijk aan te passen aan de toenmalige smaak. De nivellering van de melodie-genres uit de diverse stijlperioden zette zich in de negentiende eeuw voort.

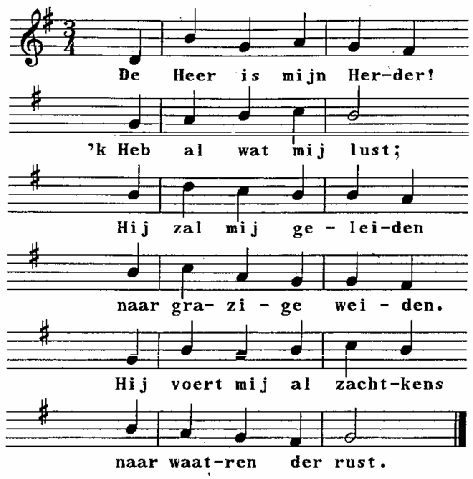
4. De negentiende eeuw

In de tweede helft van de achttiende eeuw en in de negentiende eeuw staat de aandacht voor de muziek in de kerkdienst op een laag pitje. Over het algemeen werd er weinig gezongen tijdens de kerkdiensten. In tegenstelling tot de kerk uit vorige eeuwen, werd het zingen beschouwd als een subjectieve menselijke activiteit die in een kerkdienst dus bijkomstig was. Bovendien maakte de uitvoeringspraktijk (het zeer langzame zingen) het onmogelijk dat men tijdens een kerkdienst veel strofen kon zingen. De praktijk van het 'versjes zingen', die vandaag de dag nog voor een groot deel bestaat, is dus te herleiden tot een bepaalde theologische opvatting over de vraag waar het Woord tijdens een kerkdienst te vinden is, én tot een manier van zingen die in onze tijd bijna geheel verdwenen is.

Belangrijk is te signaleren dat aan het begin van de negentiende eeuw twee stromingen greep hadden gekregen op het kerklied. Het Rationalisme (dat veronderstelde dat geloof vooral een zaak van verstand en rede was) wilde het kerklied met name gebruiken om de mens te leren in kerk, staat en maatschappij een deugdzaam leven te leiden. In liederen van het Piëtisme stond de bekeerde mens in het middelpunt van de belangstelling en was er eenzijdige aandacht voor persoonlijke vroomheid. De verheerlijking van de rede en de vrome mens in (kerk)liederen had ook voor het gewenste melodieën consequenties: men ging steeds meer waarde hechten aan de vraag of melodieën bij de mensen in de smaak viel. Met name gedurende de achttiende eeuw werd dit een overheersende vraag. Voor het kerklied betekende dit ook een veranderde visie op de verhouding tussen tekst en melodie. Over het algemeen werd de melodie gezien als een apar-

te grootheid naast (onafhankelijk van) de tekst. Enigszins gechargeerd geformuleerd: de melodie werd niet meer primair gezien als drager van de tekst, maar als drager van esthetische/religieuze emoties.

Ondanks het gegeven dat het kerklied in de periode vanaf de zeventiende tot en met negentiende eeuw niet altijd even florissant was, zijn er wel te allen tijde ook goede kerkliederen ontstaan. In dit verband is bijvoorbeeld te wijzen op de bundel *Evangelische Gezangen*, die op 1 januari 1806 werd ingevoerd. Hoewel de rationalistische geest in meerdere gezangen prominent aanwezig is, bevat de bundel waardevolle liederen die vandaag de dag nog gezongen worden.
Te denken is aan liederen van Ah. van den Berg (1733-1807) en H. van Alphen (1746-1803). Van eerstgenoemde is de berijming van de oudkerkelijk hymne 'Te Deum laudamus' (LvK 399). Van Alphen dichtte het lied 'Nooit kan 't geloof te veel verwachten' (LvK 291). De twee strofen van dit lied zijn overigens uit een lied van zes strofen geplukt en in de twintigste eeuw als zelfstandig lied gepresenteerd.
In 1866 kwam de *Vervolgbundel op de Evangelische Gezangen* gereed. In vergelijking met de bundel uit 1806 was dit liedboek beter en bijbelser. Tekenend in dit verband was dat voor deze bundel voor het eerst sinds de Reformatie weer liederen geschreven werden die aansloten bij een bepaald bijbelgedeelte.
Een duidelijk voorbeeld is het lied 'De Heer is mijn Herder!' van de dichter-dominee J.J.L. ten Kate (1819-1889) (LvK 14 - zie voorbeeld 5). De melodie van dit gezang werd gecomponeerd door Joh.G. Bastiaans (1812-1875). Deze Haarlemse componist en organist heeft onder andere ook de melodieën op zijn naam staan van o.a. 'Daar is uit 's werelds duistre wolken' (LvK 26) en 'Ontwaak, gij die slaapt, en sta op uit de doôn' (LvK 462).



Voorbeeld 5

In de tweede helft van de negentiende eeuw ontstond langzaam maar zeker aandacht voor het kerklied uit de tijd van de Reformatie. Tekenend is bijvoorbeeld dat de *Vervolgbundel* een 'aanhangsel' bevatte met liederen uit (o.a.) de zestiende en zeventiende eeuw. Zo treffen we in deze afdeling liederen aan als 'Ein feste Burg' (LvK 401) en 'Wie soll ich dich empfangen' (LvK 117). De herontdekking van liederen uit de Reformatie betekende overigens niet een herwaardering voor het melodie-repertoire uit de zestiende/zeventiende eeuw. Ook de waardering voor de psalmmelodieën bleef gedurende de negentiende eeuw laag. Psalmmelodieën werden als rudimenten van een onderontwikkelde cultuur beschouwd.

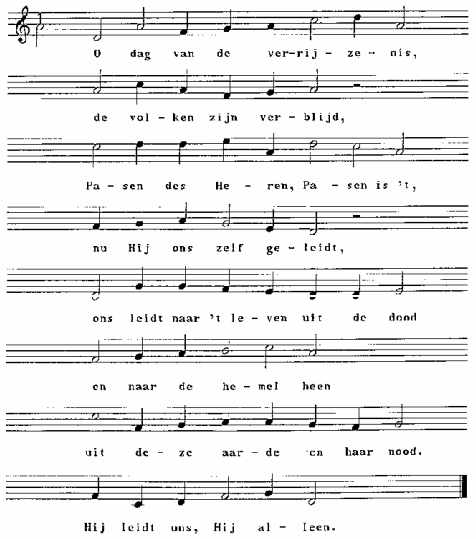
Er werden dan ook pogingen ondernomen om ze te vervangen, of in ieder geval hun aantal te verminderen.

Evenals in de vorige eeuwen werd gedurende de negentiende eeuw melodieën uit de zestiende en zeventiende eeuw aangepast aan de heersende smaak. Concreet betekende dit onder andere dat men de melodieën niet-ritmisch noteerde of zong, en de kerktonaliteit zoveel mogelijk teniet werd gedaan. Evenals de nieuwe, negentiende-eeuwse melodieën werden oude liederen in een zeer laag tempo gezongen. Aan het tempo, de ritmiek of tonaliteit was niet te horen of een lied uit de zestiende of negentiende eeuw afkomstig was.

5. De twintigste eeuw

In 1938 verscheen de *Nederlandse Hervormde Bundel*. Om een paar redenen was dat een opmerkelijke bundel. Allereerst vanwege het groot aantal gezangen (in totaal 318). In de tweede plaats vanwege de oecumenische gerichtheid: er was bewust gezocht naar kerkliederen uit alle tijden en plaatsen. Er werden niet alleen liederen uit de Reformatie geselecteerd, maar ook diverse gezangen uit de voorreformatorische tijd. Naast Duitse gezangen werden ook veel Engelse en een paar liederen uit Scandinavië opgenomen. Tenslotte viel de bundel op door de rubricering. Had de *Evangelische Gezangen* nog een dogmatische indeling (een rubricering naar onderwerpen uit de leer van de kerk, zoals 'God en zijn volmaaktheden', 'Schepping', 'Voorzienigheid'), in de hervormde bundel uit 1938 was de rubricering voor een groot deel gebaseerd op het kerkelijk jaar.

De aandacht voor het lied uit de voorreformatorische periode en uit de Reformatie loopt overigens synchroon met de algemene belangstelling voor de cultuur uit de periode vóór 1700. In dit verband is te wijzen op het ontstaan van de beweging die pleitte voor het authentieke uitvoeringspraktijk van 'oude muziek'. Op kerkelijk gebied uitte deze (cultureel)historische gerichtheid zich in de aandacht voor de oorspronkelijke melodieën en de wijze waarop ze gezongen moesten worden.



Voorbeeld 6

Na de Tweede Wereldoorlog wordt in de meeste protestantse kerken het ritmische zingen ingevoerd. Ook komen de modi weer in de belangstelling te staan en wordt eraan gewerkt om de foutieve verhogingen uit de psalmmelodieën te verwijderen.

In verband met de hernieuwde aandacht en herwaardering voor het kerklied uit (met name) de zestiende en zeventiende eeuw moet vooral de naam van Ina Lohr (1903-1983) genoemd te worden. Als docente, publiciste en musicologe inspireerde zij diverse personen die na de Tweede Wereldoorlog in Nederland op kerkmuzikaal gebied actief waren. Lohr wees erop dat het karakter van deze liederen in belangrijke mate bepaald wordt door ritme en toonsoort.
Veel nieuwe melodieën die in 1973 in het *Liedboek voor de Kerken* gepubliceerd werden, zijn geïnspireerd op melodietypen uit de zestiende en zeventiende eeuw. Zo componeerde Jan Boeke (1921-1993) melodieën die geënt zijn op de psalmmelodieën (zie voorbeeld 6 - LvK 201).

Willem Retze Talsma (geb. 1927) heeft (onder andere) melodieën geschreven die passen in de traditie van het kantionaallied. Een voorbeeld zijn de liederen 'Al kon ik alle talen spreken' (LvK 92) en 'Als Koning opgetreden' (LvK 112).

Uiteraard zijn er ook melodieën gemaakt waarbij een duidelijke referentie aan één (historisch) melodietype ontbreekt. Wat ten aanzien van de kerkliedmelodieën in het algemeen geldt, is ook van toepassing op de twintigste-eeuwse melodieën: er is geen sprake van één stijl of één melodietype. Desondanks - of wellicht beter: daarom - passen de nieuwe melodieën moeiteloos in de kerkliedtraditie. Te denken is bijvoorbeeld aan melodieën van Jaap Geraedts (geb. 1924), Tera de Marez Oyens (1932-1996), Frits Mehrtens (1922-1975) en Willem Vogel (geb. 1920).

6. De Engelse hymn

Aparte aandacht verdient het lied uit Engeland. Daarbij moet hier voornamelijk gedacht worden aan de Engelse hymn.

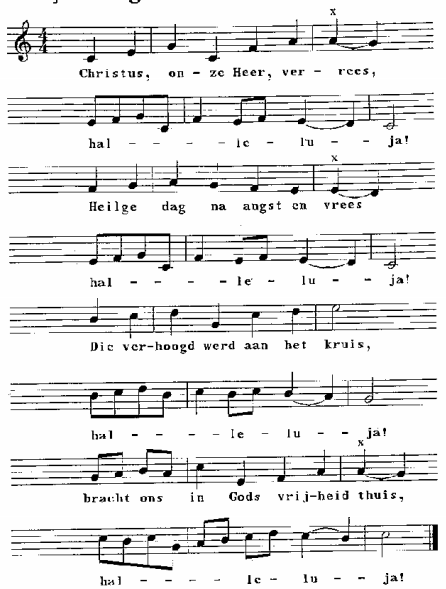
Vanaf de Engelse reformatie tot ongeveer 1700 hadden de psalmen een centrale plaats. In de achttiende eeuw is een steeds sterkere roep hoorbaar om nieuwtestamentische liederen. Als eerste belangrijke promotor van dergelijke liederen dient Isaac Watts (1674-1748) genoemd te worden. Hij is auteur van hymns als: When I survey the wondrous cross (LvK 192), Jesus shall reign where 'er the sun' (LvK 281), 'There is an land of pure delight' (LvK 290) en 'O God, our help in ages past' (LvK 397).

Gedurende de achttiende en negentiende eeuw werd de hymn erg populair. In de achttiende eeuw waren het vooral John Wesley (1703-1791) en zijn broer Charles (1707-1788) die het liedgenre hebben gecultiveerd. In de negentiende eeuw werd dit gedaan door Samuel Sebastian Wesley (1810-1876), een kleinzoon van Charles. Hij componeerde de melodie van het lied 'The Church's one foundation' (LvK 303).

Zowel het ontstaan als de populariteit van de hymns zijn niet los te koppelen van de methodistische, Angelsaksische opwekkingsbewegingen. De Wesleys streefden naar liederen die zowel tekstueel als muzikaal de lagere maatschappelijke bevolkingsgroepen konden bereiken. Uit evangelisatorische overwegingen, waarbij de algemene verzoeningsleer prominent aanwezig was, werd zeer veel waarde

gehecht aan melodieën die direct aanspraken en goed in het gehoor lagen. Veel melodieën van Engelse hymns hebben een naam. De melodie van het lied 'Ere zij aan God de Vader' (LvK 255) heette bijvoorbeeld 'Regent Square'. Dat was het kerkgebouw waar de uitgever van het lied altijd kerkte.

Een mooi voorbeeld van een Engelse hymn-melodie is de Easter Hymn die afkomstig uit de verzameling *Lyra Davidica* uit 1708 (LvK 215 - zie voorbeeld 7).
Engelse hymns liggen over het algemeen prettig in het gehoor.
Kenmerkend is ook het veelvuldig gebruik van grote sprongen in de melodie en het brede tempo. Ook treffen we regelmatig zogenaamde voorhoudingen aan. Dat zijn tonen die een melodische of (veronderstelde) harmonische oplossing vertragen. In voorbeeld 7 is boven deze noten een kruisje aangebracht.



Voorbeeld 7