



**Prof Elsabé Kloppers** holds doctorates in both Theology and Musicology and is an NRF-rated researcher. She teaches Practical Theology at the University of South Africa (UNISA). Her fields of specialisation are liturgical studies, hymnology and homiletics. A member of various scholarly societies, she currently serves on the Executive Committees of both the *Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie* (IAH) and the *Hymn Society of Great Britain and Ireland* (HSGBI). She regularly delivers papers abroad. In the past few years she was a presenter at the *Summer School on Music and Religion*, a joint project of the *Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg* and the Faculty of Theology at the University of Heidelberg, Germany. She served on the various committees for *Liedboek van die Kerk* (2001) and had made a substantial contribution regarding ecumenical texts and translations.

## DIE TEKS, MUSIEK EN WERKING VAN “STILLE NAG” (1818)

PROF ELSABÉ KLOPPERS  
UNIVERSITEIT VAN SUID-AFRIKA / UNIVERSITY OF SOUTH AFRICA

### ABSTRACT

The 200<sup>th</sup> centenary of the popular Christmas carol, *Silent Night*, is celebrated this year. It was first performed in a small town in Austria, on Christmas Eve in 1818. Sung originally in German, it is now sung in many languages all over the world. In this article an analysis from a phenomenological-analytical perspective – taking into consideration aspects regarding the structure of the text, metre, isotopy, address, temporality, the (fragmented) reception of the text, the relationship between text and tune, as well as other related aspects – is discussed. The phenomenological-analytical method is then used to analyse two versions in the Afrikaans language. These versions are compared to the German text and to each other, followed by an evaluation of their “effectiveness” as translations. It is found that the older text in Afrikaans is more coherent and consistent with regard to the original version, whereas the newest version is more fragmented and also has a more “dogmatic” slant. The views of various international hymnologists regarding the *Wirkungsgeschichte* (the history of the working) of the carol, are discussed and interesting possibilities for the popularity of the carol are provided, such as that the tune in itself, but also the good relationship between the text and the tune could be contributing to

its popularity. It is found that the carol has a working over the two centuries that rises above certain “weaknesses” in the text and the simple nature of the tune and that it speaks deeply at pastoral, koinonial, missional and other theological levels.

## OPSOMMING

Die gewilde Kerslied, *Stille Nag*, is 200 jaar gelede, op Oukersaand 1818, in 'n dorp in Oostenryk vir die eerste keer gesing. Dit is oorspronklik in Duits gesing, maar word nou in honderde tale oor die hele wêreld gesing. In hierdie artikel word 'n fenomenologies-analitiese ontleding van die oorspronklike weergawe van die lied bespreek. Hierin val die lig op onder andere die strofestructuur, linguïstiese aspekte soos metrum, isotopie, asook melodievoering, teks-toon-verhouding en ander verwante aspekte. Aan die hand van dieselfde metode word twee weergawes in Afrikaans – dié in *Die Nuwe Halleluja* (Gerdener 1931) en dié in die huidige *Liedboek van die Kerk 2001* (LvdK 348) ontleed en samevattend geëvalueer, ook met betrekking tot die oorspronklike teks in Duits. 'n Evaluasie van hulle “effektiwiteit” as vertalings toon dat die ouer weergawe in Afrikaans meer koherent en ook meer konsekwent ten opsigte van die oorspronklike weergawe is, terwyl die nuwer weergawe meer afwyk, 'n meer dogmatiese inslag toon en ook as teks meer gefragmenteerd werk. In gesprek met verskeie internasionale himnoloë word die *Wirkungsgeschichte* (die geskiedenis van die werking) van die lied bespreek en interessante moontlikhede vir die gewildheid van die lied aangedui – soos dat die melodie as sodanig, maar ook die goeie woord-toon-verhouding, tot die gewildheid kan bydra. Daar word aangetoon dat die lied 'n werking oor die eeue het wat uitstyg bó sekere swakhede in die teks en die eenvoudige aard van die melodie en dat dit 'n diep werking het op pastorale, koinoniale en missionale vlak.

## I. Inleiding

Die lied, “Stille Nacht” is op Oukersaand 1818, vanjaar 200 jaar gelede, in 'n Rooms-Katolieke Kerk in Oberndorf by Salzburg, Oostenryk die eerste keer gesing. Josef Mohr (1792-1848) het die teks reeds in 1816 geskryf. In 1818 het Franz Xaver Gruber (1787-1863) die melodie vir twee stemme met kitaarbegeleiding gekomponeer en is dit in die nag voor Kersfees deur die tekstdigter en komponis gesing, met 'n koor wat die slotreël herhaal het (Heinz, 2001). Vele verhale en mites oor die ontstaan en die verdere resepsie van dié lied, word vertel. Dit is reeds in honderde tale van die wêreld vertaal en word bykans oral oor die wêreld gesing. Vanaf 2011 word die lied deur UNESCO as immateriële kultuurerfenis in Oostenryk erken.

In hierdie artikel reflekteer ek oor verskeie himnologiese bydraes oor dié lied. Die fokus is eers op die bydraes van die Switserse himnoloog en teoloog van die *Reformierte Kirche*, Andreas Marti (2018), wat die oorspronklike weergawe van die lied volgens die fenomenologies-analitiese metode ondersoek het en die lig laat val op onder andere die strofestructuur, linguïstiese aspekte en melodievoering (Marti, 2001). Aan die hand van dié metode word twee weergawes in Afrikaans – dié van *Die Nuwe*

*Halleluja* (Gerdener, 1931) en dié in die huidige *Liedboek van die Kerk* 2001 (LvdK 348) ontleed, en samevattend geëvalueer. Belangrike insigte van die Duitse literatuurwetenskaplike, Hermann Kurzke (2003) oor die *Wirkungsgeschichte* van die lied word met die resultate van dié ondersoek in verband gebring.

## 2. Die oorspronklike weergawe van die Weyhnachts-lied (1816/1818) – ’n ontleding met verwysing na die huidige drie-strofige weergawe

Oorspronklike teks in Duits	Huidige weergawe
<p>1. Stille Nacht! Heil'ge Nacht!            Alles schläft, Einsam wacht,            Nur das traute heilige Paar,            Holder Knab' im lockigten Haar;            Schlafe in himmlischer Ruh!            Schlafe in himmlischer Ruh!</p>	<p>Stille Nacht, heilige Nacht!            Alles schläft, einsam wacht            Nur das traute, hochheilige Paar.            Holder Knabe im lockigen Haar,            Schlaf in himmlischer Ruh,            Schlaf in himmlischer Ruh.</p>
<p>2. Stille Nacht! Heil'ge Nacht!            Gottes Sohn! O! wie lacht            Lieb' aus Deinem göttlichen Mund,            Da uns schlägt die rettende Stund;            Jesus! in Deiner Geburth!            Jesus in Deiner Geburth!</p>	<p>Stille Nacht, heilige Nacht!            Gottes Sohn, o wie lacht            Lieb aus deinem göttlichen Mund,            Da uns schlägt die rettende Stund,            Christ, in deiner Geburt,            Christ, in deiner Geburt.</p>
<p>3. Stille Nacht! Heil'ge Nacht!            Die der Welt Heil gebracht,            Aus des Himmels goldenen Höh'n,            Uns der Gnade Fülle läßt seh'n            Jesum in Menschengestalt!            Jesum in Menschen-Gestalt!</p>	
<p>4. Stille Nacht! Heil'ge Nacht!            Wo sich heut alle Macht            Väterlicher Liebe ergoß,            Und als Bruder huldvoll umschloß            Jesus die Völker der Welt!            Jesus die Völker der Welt!</p>	

<p>5. Stille Nacht! Heil'ge Nacht!  Lange schon uns bedacht,  Als der Herr vom Grimme befreyt,  In der Väter urgrauer Zeit  Aller Welt Schonung verhieß!  Aller Welt Schonung verhieß!</p>	
<p>6. Stille Nacht! Heil'ge Nacht!  Hirten erst kundgemacht  Durch der Engel „Hallelujah!“  Tönt es laut bey Ferne und Nah  „Jesus der Retter ist da!“  „Jesus der Retter ist da!“</p>	<p>Stille Nacht, heilige Nacht!  Hirten erst kundgemacht,  Durch der Engel Halleluja.  Tönt es laut von fern und nah:  Christ, der Retter ist da,  Christ, der Retter ist da!</p>

## 2.1 Die struktuur van die teks / linguistiese aspekte

### 2.1.1 'n Oorsigtelike blik

Die oorspronklike vorm van die lied het ses strofes en elke strofe open met die reël “Stille Nacht! Heil’ge Nacht!”, dus ’n soort aanvangsrefrein. Die einde van vier strofes, strofes 2, 3, 4 en 6 word saamgevat deur die naam “Jesus”. In die huidige weergawe word net die eerste, tweede en die laaste strofe van die oorspronklike teks gesing, met strofes 2 en 6 ook omgeruil. Verandering is bo met skadu aangetoon. Inhoudelik is daar weinig verandering – eerder moderniserings van die taal. ’n Mens merk dadelik dat die naam Jesus, deur “Christ” vervang is.

### 2.1.2 Metrum: Die lettergreep- en aksentskema van die teks

In ’n uitgebreide bespreking toon Marti (2018:256) dat daar oorspronklik ’n fyn balans tussen heffings en dalings was, maar dat die metrum deur wysigings in die huidige teks nou onreëlmatig is. Veral die feit dat “Jesus” met “Christ” vervang is, het ’n formele gevolg op die metrum: ’n Tweelettergreepige woord is deur ’n eenlettergreepige woord vervang, wat die sistematiese opbou van die heffings en dalings in die struktuur verlore laat gaan het.

### 2.1.3 Gerigtheid – geadresseerdes

’n Belangrike vraag is: Wie word telkens aangespreek? Die teks is in narratiewe vorm, met ’n verteller wat aan die woord is. Net in die slot van die eerste strofe en die tweede strofe word iemand direk aangespreek, naamlik Jesus, wat in die eerste strofe as “seuntjie met krullerige hare”, en in die tweede strofe as “God se seun” en met die naam “Jesus” aangespreek word. Die verandering van “Jesus” na “Christ” hou verband met verandering in spiritualiteit in die loop van die geskiedenis. Marti (2018:256) dui aan dat liedere met die Jesus-aanspreekvorm, die sogenaamde “Jesus”-liedere, in die middeleeuse

repertorium van Cantiones (“O lesu parvule”) en verder veral in die Barok en in die Protestantse Piëtisme ’n hoogbloeï beleef het. Hierdie aanspreekvorm dui op emosionele nabyheid – ’n persoonlike verhouding tot God in die gestalte van die mens Jesus. Die verandering van “Jesus” na “Christus” in dié lied dui dus op ’n poging tot reduksie van emosionaliteit – volgens Marti ’n eigen-artige (eienaardig of eiewyse) gegewe, in die lig van die sterk emosionele binding wat baie mense juis aan hierdie lied het.

#### 2.1.4 Fragmentariese en gefragmenteerde resepsie

Dit blyk in strofes 1, 2 en 6 dat die gegewe wat volg op die aanvang “Stille nag, heilige nag”, geen direkte verband met dié gegewe het nie – dit is dus asindeties. Die gegewe in die eerste reëls in strofes 3 tot 5 word egter met beskrywings van verband of relasie (relatiefkonstruksies) verder gevoer: “Nag, wat vir die wêreld heil gebring het”; “die nag waarin die goddelike liefde uitgegiet word”; “die nag wat ons reeds lank bedink of toegewens was”. Marti (2018:257) merk op dat juis dié drie strofes met die asindetiese eerste dele (waar die gegewe nié met mekaar verband hou nie), in die latere drie-strofige weergawe opgeneem is. Net so bevat die eerste twee strofes, en minder duidelik, óók die sesde strofe ’n enjambement – ’n sprong in die reëls, tussen die tweede en die derde reël, wat in die uitvoering altyd ’n invloed op die verstaanbaarheid van ’n teks uitoefen.

Marti (2018:257) verwys na Hermann Kurzke (1999:9) wat skryf oor die fragmentering van tekste wanneer ’n lied gesing of uitgevoer word, soos wanneer daar slegs bepaalde strofes na willekeur gekies word. Met só ’n gebruik word enkele elemente van ’n teks versterk, ten koste van die sintaktiese samehang en ten koste van die verstaanbaarheid van ’n teks. Hy sluit by Kurzke aan en wys daarop dat die asindetiese dele en enjambemente in die oorspronklike teks van Stille Nacht, reeds daartoe bydra dat dit wat gesing word, in die proses van uitvoering, gefragmenteer word en in losstaande stellings uiteenval. Hierdie gefragmenteerde dele werk soos sleutelwoorde wat (losstaande) assosiasies in die religieuse taalrepertorium van die mense wat sing, teweegbring.

Opvallend dat die binnestrofes (Strofe 3 – 5) wat nié opgeneem is in die latere teks nie, juis dié is wat teologies meer eksplisiet geformuleer is en waarin die argumentvoering deur die sintaktiese konstruksie ook duideliker gevoer word. In die eerste strofe is ’n verteller aan die woord, wat die toneel beskryf. In die tweede strofe kom ’n “ons”-perspektief by – ’n gemeente lê die gebeurte teologies uit. In die derde strofe is die gemeente weg van die krip – daar word in die derde persoonsvorm gepraat en die leerinhoud beweeg weg van die “toneelmatige” na die begripsmatige: die heil van die wêreld en die volheid van die genade van God (Jesus) in menslike gestalte, kom nou ter sprake. In die vierde strofe word die inkarnasieteologie as ’n program vir die “verbroedering” van volke weergegee – volgens Kurzke (2003:413) tipies van die Aufklärung/Verligting: “As broer omsluit Jesus genadig die volkere van die wêreld.” Die vyfde strofe fundeer hierdie boodskap aanmeties, deur die herinnering aan die Ou Testamentiese belofte van vrede tussen volkere (byvoorbeeld in Genesis 8:21). In die sesde strofe word daar teruggekeer na die vertelde toneel. Die herders vertel die boodskap van die engele aan die hele wêreld: Jesus, die Redder, is daar! Wat egter oorgebly het, is net die drie strofes wat verband hou met die slapende knapie, die ouerpaar en die herders by hom.

Marti (2018:257) wys op die tesse, dat hoe minder spesifiek teologiese sake in ’n teks geformuleer word

en hoe meer óóp dit vir assosiasies ooreenkomstig die eie geloofsvoorveronderstellings van mense is, des te meer is die kans dat 'n teks of lied verder oorgelewer kan word. Dit geld duidelik ook hier: die “oopheid” van die teks van Stille Nag, maak dat elke mens dit met eie inhoud of betekenis kan vul. In hierdie verband kom ook die verandering van “Jesus” na “Christ” in die slotreëls van strofes, ter sprake. Die meer abstrakte “Christ” teenoor “Jesus” skep 'n mate van emosionele distansie en alhoewel nié die volle vorm “Christus” gebruik word nie (wat volgens die metrum wel goed sou werk), word tog die assosiasie met die Christelike geloof opgeroep, maar in 'n minder sterk vorm, wat steeds die resepsie oophou by mense wat nié so sterk met die kerklike geloof verbind is nie.

### 2.1.5 Isotopie

Marti (2018:257) dui aan dat isotopie ook 'n belangrike plek in die himnologiese “kontrolelys” inneem. Dit gaan om begrippe met gemeenskaplike semantiese kenmerke, wat binne 'n bepaalde veld of passasie optree om betekenis te versterk – dus waar 'n onderliggende semantiese eenheid van 'n teks aan die hand van bepaalde terugkerende elemente bepaal kan word. In dié lied begin 'n ry van verwante begrippe met die woord “stilte”, waarby “schläft” (slaap as werkwoord), “schlafe” (slaap as imperatief) en “Ruh” (rus/rustigheid), aansluit – alles in die eerste strofe. In die volgende strofe voer net die aanvangsrefrein se “Stille” hierdie ketting voort. In die laaste strofe hoort die teenbegrip “laut” (hard/luid) in uitgebreide sin, ook in hierdie semantiese samehang. As kontras met die begin van die teks, vorm dit 'n verfynde raam: Die stilte van die heilige nag slaan om in uitbundige lofprysing.

'n Teologiese ketting van assosiasies word gevorm deur die woorde “liefde”, “reddend”, “heil”, “genade”, “liefde”, “huldvoll” (genadig), “vom Grimme befreyt” (bevry van sonde/boosheid), “Schonung” (bevryding/ vryspraak), “Retter” (redder). Die teologiese argumentvoering, met behulp van begrippe wat in assosiasie met mekaar staan, kom oorwegend in dié strofes voor wat nié in die huidige lied opgeneem is nie. Dit bevestig voorafgaande tese oor die resepsie van liedere: dat voorkeur verleen word aan tekste wat teologies meer ongedefinieerd, meer oop is.

Wolfgang Herbst (2002:27) neem skerp waar dat daar 'n ketting van manlike persoonsbegrippe voorkom: “Knab”, “Sohn”, “väterlich”, “Bruder”, “Väter”, “Hirten”. Hy meen dit is so opvallend, dat dit verdere verklaring vereis. Hy sien daarin 'n verbinding met die moeilike lewensloop van die outeur, wat vaderloos grootgeword het, maar wat die “vaderlike liefde” deur sy mentor, Johann Nepomuk Hiernle, die Katedraalkoorvikaris van Salzburg, ervaar. Herbst wys ook op die interessantheid dat Maria, die moeder van Jesus, in 'n Kersfeeslied en nogal in 'n katolieke Kerslied, juis nié genoem word nie, maar slegs losweg ingesluit word in die begrip “heilige Paar”.

### **2.1.6 Die emosionele lading van woorde**

'n Verdere punt vir analise, is die emosionele lading van woorde. Dié lied is ryk aan woorde wat met positiewe emosies verbind word: “Still”, “heilig”, “traut”, “hold”, “lucht”, “rettend”, “Heil”, “Himmel”, “golden”, “Fülle”, “Liebe”, “huldvol”, “befreit”, “Schonung”, “Halleluja” – om net die opsigtelike te noem. Woorde wat met negatiewe emosies verbind word, ontbreek bykans volledig. “Grimme” en “urgrauer” is die enigste – en dit word aansluitend deur “befreyt” opgehef. Sulke begrippe wat met negatiewe emosies verbind word en wat dan opgehef word, kom in verskeie ander Kersliedere voor (byvoorbeeld in Luther se “Vom Himmel kam der Engel Schar”). Die oorheersing van positief-gelade begrippe bevorder die resepsie van 'n lied, want volgens Marti gee mense voorkeur aan seine wat emosioneel positief gelaai is, terwyl 'n korrigerende beweging van die negatiewe na die positiewe, dan nie vereis word nie.

### **2.1.7 Register**

Vir die himnologiese kontrolelys, lewer 'n analise van die register volgens Marti (2018:258) met hierdie lied minder resultate, omdat register in kommunikasiesituasies relevant is en veral iets oplewer in tekste waar mense aangespreek word. Ook die vraag na metafore, beeldrykheid, voer die ondersoek ook nie wesenlik verder nie. Die beelde is teologies oortuigend: Die Jesuskind, in die Barok-voorstelling van die seuntjie in krulhare, is inderdaad ook beeld van die goddelike, van die vaderlike liefde, in die sin van 2 Kor. 4,4 en Kol. 1,15: Christus, ook en juis in die gestalte van 'n mens, is die ewebeeld van God.

### **2.1.8 Temporaliteit**

In die analise van 'n teks kom temporaliteit, of die tydfases (verlede, hede, toekomstige tyd en dies meer) ook ter sprake. By Kersfeesliedere met hul vernuwende teenwoordigstelling (aktualiserende Vergegenwärtigung) van die gebeure rakende die geboorteverhaal, is dit in 'n groot mate vanselfsprekend.

### **2.1.9 Intertekstualiteit**

'n Belangrike vraag is dié van die intertekstualiteit – die inbring van bestaande tekssamehange deur aanhalings en verwysings in die lied. In die besprekings van die verskillende weergawes kom dit ter sprake.

## **3. Twee tekste in Afrikaans – 'n ontleding volgens die fenomenologies-analitiese metode**

Die verkorte teks is bo náás die oorspronklike geplaas, met die volgorde van die strofes ook volgens die oorspronklike. In liedboeke is strofes 2 en 3(6) nou meestal omgeruil. Die weergawe direk hieronder, is volgens dié indeling. Die twee weergawes in Afrikaans

waarop ek in hierdie artikel fokus, het albei net drie strofes. Die ouer weergawe kom uit *Die Nuwe Halleluja* 1931 (Nommer 194), met Gerdener as redakteur van die bundel en vertaler van die lied. Die weergawe hieronder, wat nog in die mond van baie mense leef, is reeds ietwat gewysig. Die latere weergawe in Afrikaans is dié van Izak de Villiers en Attie van der Colf, opgeneem in die *Liedboek van die Kerk* (2001). Dié teks is egter reeds vir die *Psalm- en Gesangboek* (1978) gemaak, omdat die ouer teks van Gerdener volgens Cillie (1982:192-193) nie sou deug “in ’n gesangboek met gereformeerde inslag nie”. Dit sou wees vanweë die teks, maar daar sou ook beswaar wees teen die “meevoerende melodie” in drieslagmaat (dikwels gebruik vir ’n wiegelied of ’n wals). Dit was die eerste keer wat ’n weergawe van *Stille Nag* in ’n amptelike gesangboek van die NG en Hervormde Kerk opgeneem is. Hierdie huiwering tot opname stem ooreen met die gees in die Duitse kerke, waar dit trouens eers in 1975 in die amptelike Katolieke bundel, *Gotteslob*, en in 1993 in die amptelike protestantse gesangboek, *Evangelisches Gesangbuch* opgeneem is (Kurzke, 2003:416). In die Switserse Reformierte Kirche, is dit eers in 1998 in ’n amptelike gesangboek, *Reformiertes Gesangbuch*, opgeneem (Walter Wiesli, in Heinz, 2001).

<b>Huidige teks in Duits (EG 46)</b>	<b>Die Halleluja 1951 (36 / 526) [Die Nuwe Halleluja 1931 (194)]</b>	<b>Afrikaans – LvdK 348/ Ps &amp; Gs 1978</b>
<p>Stille Nacht, heilige Nacht! Alles schläft, einsam wacht Nur das traute, hochheilige Paar. Holder Knabe im lockigen Haar, Schlaf in himmlischer Ruh, Schlaf in himmlischer Ruh</p>	<p>Stille nag, heilige nag, Alles rus, eensaam wag Slegs Maria, geseënde vrou, By haar Kindjie, met Josef so trou Soete Hemelse rus! Soete Hemelse rus!</p>	<p>Stille nag, Heilige nag, Jesus-kind, lank ver wag – Lig uit Lig, uit die Vader se ryk, word uit liefde aan mense gelyk! Loof die hemelse Kind, Loof die hemelse Kind.</p>
<p>Stille Nacht, heilige Nacht! Hirten erst kundgemacht, Durch der Engel Halleluja. Tönt es laut von fern und nah: Christ, der Retter ist da, Christ, der Retter ist da!</p>	<p>Stille nag, heilige nag, Oor die veld, lief en sag, klink die lied van die engelekoor, Eers deur herders, dan verder gehoor, Jug, die Redder is daar! Jug, die Redder is daar!</p>	<p>Stille nag, heilige nag Hemelvors, ons gee ag op die lied van die engelekoor – Herders het dit die eerste gehoor: Jug, die Redder is daar! Jug, die Redder is daar!</p>

Stille Nacht, heilige Nacht! Gottes Sohn, o wie lacht Lieb aus deinem göttlichen Mund, Da uns schlägt die rettende Stund, Christ, in deiner Geburt, Christ, in deiner Geburt.	Stille nag, heilige nag, Jesus-kind, vriend'lik lag Liefde teer [sag] uit u godlike mond; Tans breek heerlik die vrywordingstond: Heer, gebore vir ons! Heer, gebore vir ons!	Stille nag, heilige nag Jesus, Heer, voor u mag voor u ryk moet die duisternis swig – tot in ewigheid bly U die lig Heer, gebore vir ons! Heer, gebore vir ons!
--	--	---

### 3.1 Die vroeër weergawe in Afrikaans in Die Nuwe Halleluja 1931 (Nommer 194) en Die Halleluja 1951 (Lied 36/526)

#### 3.1.1 Vertaling in die vroeër weergawe

Die ooreenstemming van die eerste twee versreëls met dié van die Duitse teks val op. In reëls 3 en 4 kom egter 'n verrassing, wanneer Maria en Josef nié kollektief as die “troue, hoog-heilige paar” beskryf word nie, maar Maria eksplisiet by die naam genoem word en as “geseënde vrou” by haar kindjie, beskryf word. In reël 4 kom Josef, wat aan haar/hulle trou is, in fokus. 'n “Protestantse” vertaler sou beslis nie gemaklik gewees het met “hoog-heilige paar” nie. Ook die “mooi seuntjie met krulhare” sou te soet gewees het. In die Afrikaanse teks word dus vryer omgegaan met vertaling en word meer direk by die Bybelse gegewens aangaande die geboorte aangesluit. Die vertaling van Gerdener 1931, verwys na Maria as “bevoorregte vrou”. Die weergawe in *Die Halleluja* 1951 het die implisiete intertekstuele verwysing na Lukas 1:42, waar Elisabet uitroep: “Geseënd is jy onder die vroue en geseënd is die vrug van jou moederskoot!” In die oorspronklike lied in Duits, wat binne die Rooms-Katolieke Kerk ontstaan het, word Maria dus nié by die naam genoem nie, maar wel in 'n vroeë teks in Afrikaans!

#### 3.1.2 Gerigtheid / geadresseerdes en temporaliteit in die ouer Afrikaanse weergawe

Soos in die Duitse teks, is die eerste strofe van hierdie Afrikaanse teks gerig aan onsigbare hoorders. Dit vertel van die gebeure van dié nag, volledig in die teenwoordige tyd, asof dit nou gebeur. In die tweede strofe word die vertelling in die teenwoordige tyd voortgesit aan dieselfde onsigbare hoorders, soos ook in die Duitse teks. Die bewys dat die gebeure tog in die verlede plaasgevind het, word aangedui deur die verledetydsvorm: herders het dit die eerste gehoor. Die lied van die engele het geklink – en dit klink steeds verder. Die verledetydsvorm kom ook voor in die Duitse teks: “Hirten erst kundgemacht”, maar interessant, in die Afrikaanse teks is dit nie die aksie van die herders *wat gehoor het* nie, maar die handeling van die engele, wat deur hulle Halleluja *bekendgemaak het* (dat die Redder daar is). In ooreenstemming met die Duitse teks, klink hierdie lied steeds voort – van ver en naby.

Die derde strofe bly volledig in die teenwoordige tyd, maar “Jesus-kind” word hier aangespreek. Met “goddelike mond” word bely dat hy God is, of van God is: “Jesus-kind, vriend'lik lag liefde teer uit u godd'like mond” (kyk Wahle 2018 vir 'n bespreking van *Stille Nacht as belydenis*). Vervolgens word gesê

waarop hierdie gebeure dui: Dit dui op die uur van vrywording – en dat al hierdie gebeure ter wille van die ONS (die vertellers en die hoorders) plaasvind. Daar is dus duidelik progressie in die gebeure: Eers is dit net die kind, Maria, Josef en die soete rus ná die geboorte in hierdie stil en rustige nag. Dan word verder beweeg – na die velde, buite, daar kom klank, die lied van die engele – hulle sing en die herders hoor hulle. En wat hoor hulle? Dat die Redder dáár is, gekom het, teenwoordig is. Hierdie boodskap word nog verder gehoor – dit beweeg uit (in die wêreld in). In die derde strofe is die spreker én die hoorders van hierdie lied by die kind Jesus. Hulle spreek hom aan met 'n naam: “Jesus-Kind”! Hulle sien hom. Hulle ervaar hom: Hy is vriendelik, hy lag. Hy “lag liefde”. Hy is liefde. Hy is God. Hy maak vry – hy maak ONS vry. En alles gebeur nou, hier. In die Kersnag.

### **3.1.3 Die ketting van isotope in die vroeër Afrikaanse weergawe in die Halleluja-bundel (1931)**

In hierdie vertaling is 'n konsekwentheid in die gebruik van begrippe met gemeenskaplike semantiese kenmerke. Die ry van isotope – begrippe wat met die woord “stilte” geassosieer word, is nag, heiligheid, rus (wat drie maal voorkom), eensaamheid, wag, trou – selfs ook die woord “slegs” wat dui op afgesonderdheid. In die tweede strofe, aansluitend by die eerste strofe, kom weer die begrip stilte, wat verder gevoer word met die begrippe lief en sag. Deur die omruiling van die volgorde van die strofes, gebeur dit hier reeds in die tweede strofe dat die stilte van die heilige nag omslaan in lofprysing. Die begrippe “klink”, “lied” en (engele)“koor”, “juig” en “hoor”, hoort in die uitgebreide sin, ook in hierdie semantiese samehang, maar juis as teenbegrippe wat in kontras met die eerste begrippe in die isotoop-ketting staan. Vanweë die omruiling van die strofes, wat só in die vertaling oorgeneem is, is die fyn raam, gevorm in die geheel van die oorspronklike teks, egter verbreek.

'n Teologiese ketting van assosiasies word gevorm deur die woorde Redder, liefde, godlike, vrywordingstonde en Heer. Behalwe “herders” (wat in Duits 'n manlike persoonsbegrip) is en die eienaam, Josef, kom die manlike persoonsbegrippe van die oorspronklike teks, “Knab”, “Sohn”, “väterlich”, “Bruder”, “Väter” nie in dié weergawe voor nie. In Gerdener se oorspronklike vertaling (1931) is die aanspreekvorm in die derde strofe “Vaders Seun”. In die resepsie in Afrikaans het dit onderweg “Jesus-Kind” geword (soos in die weergawe hier afgedruk), waardeur twee manlike persoonsbegrippe vermy word.

### **3.1.4 Die emosionele lading van woorde in die ouer Afrikaanse weergawe**

'n Verdere punt vir analise, is die emosionele lading van woorde. Dié teks is ryk aan woorde wat met positiewe emosies verbind word: stilte, heiligheid, seën, trou, soete, rus, hemelse, lief, sag, engele, vreugde (om te juig), vriendelikheid, liefde, teerheid, bevryding. Die oorheersing van begrippe wat positiewe emosies losmaak, het beslis bygedra tot die positiewe resepsie van hierdie weergawe van die lied. Die huidige hoorder/sanger sal die frase “tans daag heerlik die vrywordingstonde” as argaïes beleef. By die ouer hoorder/leser sal verstaanbaarheid waarskynlik nie in gedrang kom nie, maar dit kan wel gebeur by die jonger hoorder/leser wat nie meer die woord stonde as sinoniem vir “oomblik” of “uur” ken nie en wat moontlik ook nie in staat is om binne die breër konteks die afleiding te maak dat dit die moontlike betekenis kan wees nie.

### 3.2 Die nuwer Afrikaanse weergawe (LvdK 348) (Izak de Villiers en Attie van der Colf)

#### 3.2.1 Vertaling in die nuwer Afrikaanse weergawe

Kyk 'n mens oorsigtelik na die struktuur, sien mens dadelik dat elke strofe ook met “Stille nag, heilige nag” begin en dat twee van die slotrefreine dieselfde is. Dit val egter ook dadelik op dat elke strofe asindeties is – die tweede reël het telkens géén verband met die aanvangsreël nie – dus, géén sprake van uitbreiding op die “stille nag” en wat daar aan die gebeur is nie! In werklikheid het die aanvangsreël dus geen strukturele funksie en ook geen werklike aandeel in die gee van betekenis nie – dit dien oënskynlik as atmosfeerskepper.

#### 3.2.2 Gerigtheid / geadresseerdes en temporaliteit in die nuwer Afrikaanse weergawe

'n Ondersoek na die gerigtheid en temporaliteit kan help om te bepaal of daar meer van 'n struktuur is, as wat met die eerste oogopslag blyk. Die woord “Jesus-kind” wat in die slotstrofe van die ouer teks voorkom, as die persoonlike en liefdevolle eienaam waarmee Jesus aangespreek word, kom hier onmiddellik in die eerste strofe, in die tweede reël. Omdat 'n lidwoord ontbreek, klink dit asof hier ook die direkte aanspreekvorm ter sprake is. In die uitvoering “voel” dit asof 'n mens Jesus aanspreek, selfs al is dit 'n vreemde gevoel, omdat 'n mens nog nie weet waaroor en waarom “ek”/ “ons” hom aanspreek nie. “Jesus-kind” kom te vroeg in die teks. Eers aan die einde van die vierde reël besef die sanger/spreker dat hy/sy hier ander mense of 'n ander mens aanspreek en bloot van *Jesus-Kind*(!) vertel. Daarmee word “die kind, Jesus” bedoel – die kind wat lank reeds verwag word, die Lig uit Lig, uit die Vader se ryk, wat aan mense gelyk word! En as die sanger/verteller dan al hierdie (dogmatiese) eienskappe genoem het, roep hy/sy die hoorder op om “Jesus-Kind”, die “hemelse” Kind, daaroor te loof! (Intertekstueel word 'n assosiasie met die Niceense Geloofbelydenis uit die vierde eeu opgeroep: “Lig uit Lig, ware God uit ware God...” en saamgevoeg met “die Vader se ryk”). Enkele “sleutelwoorde” uit die oorspronklike lied kom voor, maar van die stille nag van Kersfees en wat in dié nag gebeur (in aansluiting by die oorspronklike) is hier egter min sprake. Die vraag is dus: wat is die rol van “nag” in die aanvangreël, as die konsep nie semanties verder gevoer word nie? Hier sal 'n ondersoek na die isotoopkettings verdere lig werp.

In die tweede reël van die tweede strofe (ná die aanvangsreël “Stille nag, heilige nag”), word wel iemand direk aangespreek – en wel met 'n eienaam, naamlik “Hemelvors”! Ná die eerste strofe, kan ons wel vermoed dat “Jesus-Kind” ook “Hemelvors” is. Dit is sekerlik die bedoeling van die persoon wat die teks gewysig het. Anders as by die engele (in die Duitse weergawe) en die herders (in die ouer Afrikaanse weergawe) voer “ons”, die sprekers/sangers die handeling uit waarvan ons vertel: *Ons gee ag* op die lied van die engelekoor – dit vertel ons aan Hemelvors (want ons praat hier met hom). Ons vertel ook aan Hemelvors dat herders dit die eerste gehoor het. En die lied van die engelekoor is: Juig, die Redder is daar! Dit word deur die dubbelpunt aangedui nádat gesê word die herders het dít die eerste gehoor. Ek is daarvan oortuig, dat elke sanger van die lied, soos ook ekself, in die sing van die lied, nog altyd gedink het dat ek met hierdie frase my hoorder/medesangers oor die wêreld oproep om te juig en dat dit dus as kohortatief dien.

Strofe 3 word omraam deur die sleutelwoorde uit die oorspronklike lied en uit die ouer weergawe,

maar die “body” is iets geheel anders. Die tema van lig, waarop die fokus in die eerste strofe val, word hier opgeneem en funksioneer as teenkant van “nag” en van “duisternis”. Die persoon wat direk aangespreek word, is Jesus, Heer (oftewel, Jesus, die Heer) en ons vertel hom die volgende: Voor u mag, voor u ryk moet die duisternis swig – tot in ewigheid bly U die lig. Jesus word iets vertel, wat eintlik vir die ander mense se ore bedoel is – ook vir hulle wat buite staan, en vir die magte van die duisternis, wat moet hoor.

Kyk ’n mens terugskouend oor die geheel, is dit duidelik dat aan die begin en die slot van elke strofe, iets uit die oorspronklike weergawe oorgeneem is en die indruk daarmee geskep word dat “Stille Nacht” in vertaalde vorm gesing word. Die middelste strofe het nog verband met die oorspronklike, maar die eerste en derde strofe loop volledig in ’n eie rigting.

### **3.2.3 Die ketting van isotope in die nuwer Afrikaanse weergawe**

In die ouer weergawe in Afrikaans is die ry van isotope, oftewel die begrippe wat semanties met die woord stilte geassosieer word, nag, heiligheid, rus (wat drie maal voorkom), eensaamheid, wag, trou – selfs ook die woord “slegs” wat dui op geïsoleerdheid/stilte – en die begrippe lief en sag. Hierdie ketting van isotope ontbreek in die nuwer weergawe. Die begrip “lig” is daar, maar dit kom onmiddellik, voordat die begrip “nag” nog uitgewerk en verder gevoer is en waardeur ’n mens sou kon sien dat lig dalk binne dieselfde semantiese veld as teenkant staan, as vernietiger van die duister en die nag. Soos dit hier gebruik word, is egter geen direkte verband sigbaar nie. Twee losstaande seggings staan gewoon teenoor mekaar. In die tweede strofe is daar geen begrip wat semanties by nag aansluit nie (ook nie iets soos lig, as teenkant nie). In strofe 3, word “nag” onmiddellik verbind met duisternis in die negatiewe sin – dit is dus geen egte isotoopketting waar daar juis ’n semantiese verband is nie. Hier funksioneer lig dan wel duidelik as die teenkant van duisternis – maar in werklikheid juis nié van die stille nag (van vrede en stilte en volheid) nie. “Lig” staan dus nié in semantiese samehang, as teenbegrip nie. In strofe 3 van die Engelse teks word ook met die tema van lig gewerk, maar daar word op die tema uitgebrei as synde die lig van liefde wat “met verlossende genade van die heilige gelaat van die kind af weerkaats word”. In die Engelse teks het die lig dus beslis ’n semantiese samehang met nag, opgeneem in die beweging vanaf nag na die oggendskemering van genade.

Die ketting van teologiese begrippe in die nuwer weergawe is lig, Vader, ryk, liefde, hemelse, Hemelvors, Redder, ryk, ewigheid, Heer.

### **3.2.4 Register**

Vergelyk ’n mens die twee weergawes in Afrikaans, is die register in die nuwer weergawe opmerklik meer formeel as in die vroeër weergawe – kyk byvoorbeeld formulerings soos “ons gee ag op” en “Lig uit lig uit die Vader se ryk”, wat vir die kerklike hoorder reeds moeilik is, om nie te praat van die randfiguur of buitestander nie. Register het veral betrekking op kommunikasiesituasies en lewer iets op in tekste waar mense aangespreek word. Hier val “Hemelvors” sterk op. Dit is ’n ombuiging van “Vredevors”, soos dit voorkom in die profesie in Jesaja 9:5: “Hy word genoem Wonderbaar, Raadsman, Sterke God, Ewige Vader, Vredevors.” Die kind in die krip word as “Hemelvors” aangespreek om

daarmee sy goddelikheid aan te toon. Dit is egter 'n gedwonge nuutskewing – 'n ander register as in die oorspronklike teks en ook 'n register wat nié by die aard van Kersfees en die Kersverhaal pas nie (eerder by Hemelvaart). Dié benaming word net op één ander plek in die *Liedboek van die Kerk* gebruik – in 'n teks van Attie van der Colf, één van die teksdigters wat aan Stille Nag gewerk het. Dit is in die aanvangsreël van Lied 396, “Prys hom, die Hemelvors, op sy verhewe troon!” Daar staan dit binne 'n heel ander verband, waar die gemaakte woord veel minder steur. Boonop word dit daar met 'n lidwoord gebruik en nie as eienaam waarmee 'n pasgebore kindjie aangespreek word nie. Waarom nie eerder “Kind van God” nie? So kom 'n mens weg van die manlike persoonsregister van “vors” en ook van “seun van God”, soos in die Duitse teks. Die vierde strofe van die Engelse teks het “Wondrous star” – in Afrikaans dus die moontlikheid van “Hemelster”, wat sou pas by die aard van die lied. Maar Hemelvors?

### **3.2.5 Die emosionele lading van woorde in die nuwer Afrikaanse weergawe**

Van die woorde in die ouer teks wat met positiewe emosies verbind word (stilte, heiligheid, seën, trou, soete, rus, hemelse, lief, sag, engele, vreugde, vriendelikheid, liefde, teerheid en bevryding) kom in dié teks weinig voor. Inderdaad, “stille” en “heilige” en “nag” in die eerste reëls, maar verder slegs “verwagting” (in die passief: lank verwag), sowel as “vreugde” (juig) en “lof” (loof) in die slotreëls van twee van die strofes. Dus, bykans géén emosionele lading in hierdie teks nie – en dit by 'n melodie wat wel soveel emosie oproep? In 'n lied wat oor 200 jaar oorgelewer is, juis omdat mense 'n sterk emosionele band daarmee het?

### **3.3 Samevatting**

Vanuit die ontleding aan die hand van die fenomenologies-analitiese metode, val probleme op. Die “amptelike” nuwer weergawe in Afrikaans is grootliks 'n outonome teks op die bestaande melodie, met opnames van die oorspronklike aanvangsreël en die slotrefreïne, maar verder opgebou uit losstaande entiteite – fragmente van dogmatiese seggings, wat nié assosiatief of struktureel met mekaar verband hou nie, en wat nié 'n deurgaande, logiese verloop vertoon nie. Daarteenoor staan die ouer weergawe, waarin die Kersverhaal op 'n eenvoudige manier, met 'n logiese verloop, vertel word. Die nuwer weergawe is duidelik 'n poging om argaismes van die ouer weergawe uit te skakel, om die teks meer “lyf” te gee, dit dogmatiese “sterker” te maak – en veral om emosionaliteit uit te skakel. As 'n teks vir Kersfees, is dit beslis minder geslaagd as die ouer weergawe. Sommige mense sou sekerlik kon redeneer dat die melodie en die teks “gekersten” moet word, 'n uitdrukking wat met humor deur orreliste gebruik word – en dikwels heel tereg. Dit is egter so dat die lied oor 'n lang tyd 'n werking bó en buite die teks om het en dat die meeste mense juis 'n emosionele verbondenheid met die lied het. Kyk 'n mens na die probleme in die nuwer weergawe, is dit dus tog 'n vraag, of dit eerlik is om 'n lied met so 'n geskiedenis volledig van die emosioneel-gelade oorsprong en emosioneel-gelade resepsieproses los te maak en die bekende melodie met nie-emosionele, gefragmenteerde, dogmatiese stellings te laai, in plaas daarvan om by die logies-opgeboude narratief van die Kersverhaal, soos in die ouer weergawe, te hou?

#### 4. Die melodie van die lied – 'n kort oorsig

Die teks het geen reëlmatige metriese struktuur nie – 'n “kwantiterende ritme” word eerder gebruik, wat beteken dat beklemtoonde lettergrepe met lang note en onbeklemtoonde lettergrepe met kort nootwaardes verbind word (Marti, 2018:255). Die eerste reëls beweeg in 'n beperkte klankruimte. Daardeur kom 'n vlak verloop van die melodie tot stand, wat ooreenstem met die affek van rus wat deur die eerste woord van die teks te weeg gebring word. “Nag” kom telkens op 'n afwaartse sprong. Die geleidelike opwaartse beweging deur die strofes heen, val op. In strofe 1 dra die hoogste note die woord “hemel”, in strofe 2 die woord “Redder” en in strofe 3 dra die hoogste note die belydenis dat in Jesus se geboorte – in “deiner Geburt” – die reddende oomblik aangebreek het. Die frase van die slotreël loop oor 'n oktaaf. Dit het volgens Marti gewoonlik 'n besondere werking. Hier dien dit as 'n samevatting van die hele melodie. Die melodieë van “Ein feste Burg ist unser Gott” en “Vom Himmel hoch, da komm ich her”, kan as verdere voorbeelde dien (Marti, 2018:256).

Binne die raam van die kerkliedrepertorium is die ambitus van die melodie as geheel buitengewoon groot. Die stemomvang in die oorspronklike lied was egter nié so groot nie. Die ambitus van die oorspronklike weergawe is 'n tiende. In dié weergawe bestaan die tweedelaaste melodiereël (by “Schlafe”) uit die note C-kruis C-kruis C-kruis E D C-kruis D F-kruis. (Kyk afbeelding van manuskrip.) Teen die einde van die negentiende eeu was die weergawe met E E G E C-kruis D F-kruis, soos dit nou bekend is, egter algemeen in gebruik.

Die oorspronklike handskrif, die “Urschrift” uit 1818 het verlore gegaan, maar die “Urfassung” (dit is, hoe die oorspronklike sou lyk), kan uit die handskrif/outograaf van Mohr en die diverse outograwe van Gruber in die chronologie waarvolgens hul verskyn het, sowel as uit vroeëre afskrifte gerekonstrueer word (Hochradner, *Oesterreichisches Musiklexikon* aanlyn, 2019). Vir verdere gedetailleerde inligting oor die verskillende handskrifte of outograwe, kyk Hochradner 2008, asook Hochradner en Neureiter 2018.

Ondanks die probleme in die teks (die enjambemente en die asindetiese dele), dra die melodie die teks goed en is die uitbeelding van die teks deur die melodie tog treffend. Sonder twyfel het hierdie romantiese melodie in drieslagmaat, in die aard van die Italiaanse herderslied en met die vele verdere assosiasies wat ook deur verhale rakende die melodie geskep is, 'n groot bydrae tot die populariteit van die lied gelewer. 'n Kort oorsig oor die *Wirkungsgeschichte*, die resepsie en werking van die lied deur die geskiedenis, werp verdere lig op die saak.

#### 5. Die werking (*Wirkungsgeschichte*) van *Stille Nacht*

Die Duitse literatuurwetenskaplike en himnoloog, Hermann Kurzke (2003:410-416), toon oortuigend aan dat veel in dié lied op die vlak van kitsch lê, veral in die wyse waarop dit dikwels uitgevoer word. Hy meen egter dat die distansiering van dié lied deur akademiese en intellektuele, nog geen antwoord bied op die besondere werking wat dié lied oor die eeue en oor die hele wêreld het nie. Meer as met enige ander lied, moet dus onderskei word tussen die werk self en die (uit)werking daarvan. In 'n

interessante bespreking, neem hy die leser deur fases van die kerklied en gesangboeke in die Katolieke en Protestantse Laat-Verligting en en wys ook verder op die invloed van die Romantiek.

In aansluiting by Friedrich Schiller (1966:581) se onderskeiding tussen naïewe en “sentimentaliese” (anders as sentimentele) digting, dui Kurzke aan dat *elegie*, *idille* en *satire* tot die “sentimentaliese” genres (*Gattungen*) behoort. Binne hierdie definisie is *Stille Nag* ’n *idille*: die idille leef uit die *Sehnsucht*, die verlange, die soeke na iets wat verlore gegaan het – die besef van ’n gemis, ’n tekort. Die teenkant van hierdie tekort word dan esteties aangebied, as ’n scène, as ’n toneel, wat opgevoer of vertel word. Dít waarna verlang word, word vir die oomblik só teenwoordig gestel. Die idille leef in die sfeer van die *verbeelding*: dat dit wat *verbeeld* word, nou teenwoordig is. En dit is presies wat in die lied *Stille Nacht* gebeur. Kurzke (2003:412) verwys verder na Schiller (1966:81), wat ook sê dat die idille veel vir die *hart* beteken, maar heel weinig vir die *gees*. Die idille het geen verdere werking as dié van die oomblik nie. Dit doen niks om die kragte in beweging te bring nie. Maar, dit kan wel heling bring vir die siek gemoed – dit werk op die vlak van troos. Is dit nie presies die werking van *Stille Nag* nie?

Kurzke (2003:413-414) toon dat dit uit die spesifieke woordkeuses (soos die bewuste keuse vir woorde wat in 1816 reeds argaïes was), spesifieke wendinge, en ook die bewuste paring met musiek wat beïnvloed is deur die Italiaanse pastorale tradisie van die herderslied (*Siciliano*), blyk dat die lied in die sfeer van “kunspoësie” pas – dus, dit wat bewus gekonstrueer of gemaak is. Die wyse waarop die lied vanaf Oostenryk na Duitsland beweeg het, het die verdere konstruksie of stilering vir die resepsie beïnvloed. ’n Orrelbouer van Fügen, Duitsland het die lied na sy tuiste teruggeneem, vandaar is dit deur “Nationalsänger” of die “Alpesängers” op toer geneem en wyd bekendgemaak. Die resepsie van die lied is bevorder deur die folkloristiese “Alpenidyll” (Alpe-idille) van die negentiende eeu. Dit het oor die wêreld versprei onder die etiket, “Tiroolse volkslied” (Hochradner aanlyn, 2019). Met vele verdere mites en geromantiseerde verhale met betrekking tot die lied, is dit dus *gestileer* as naïewe *volks-poësie*, wat spontaan uit die volksmond sou kom. In die groot stede is dit gesing met verlange na die vrede en rus in die romantiese dorpie in die Alpe! Die vermeende eenvoud het dit, volgens Kurzke, vir die “Sentimentaliker” nog aantrekliker gemaak. Dit het by hulle dieselfde onstilbare weemoed gebring as die *volkslied* van die Romantiek (soos die liedere van Eichendorf, Heine en Müller, wat ook deur die *Wirkungsgeschichte* as naïewe volkspoësie *gestileer* is).

Kurzke meen dat dit dus eerder om die estetiese aantrekkingskrag as om die religieuse werking van die lied gaan. As dit religieus was, sou *Stille Nacht* mense verander het, meen hy (2003:415). Die lied werk wel vir die oomblik – met intensiewe krag, maar dit het geen werklike betrekking op die lewe en geen verdere invloed na buite nie. Paul Westermeyer waarsku tereg: “Partly because of its popularity, STILLE NACHT can easily point to itself, rather than beyond itself to the Word” (2005:153), maar Kurzke dui aan dat dit met verloop van tyd in die *Wirkungsgeschichte* eerder om die estetiese *verbeelding* van ’n ander wêreld gaan: Te midde van die geraas van die wêreld, verlang mense na die *hemelse rus*. Ook méér as die geraas van die stad en die omgewing, gaan dit om die trapmeul in die kop, wat die mondige, op selfbevestiging-gerigte *Aufklärung* aan die gang gesit het. Die vermoede, self-realiserende mens verlang na kinderlikheid – en sing *Stille Nag*. Verkort en gefragmenteerd (soos aangetoon) pas die lied onder die Kersboom, waar families en vriende bymekaar kom om almal hierdie

lied sáám te sing – en dit met die eie verstaan vul (soos Marti aandui). Só gesien, help dit dus nié werklik om die teks aan te pas, die emosionaliteit te verwyder en om mense deur dié lied kerklike dogma te probeer leer nie.

## 6. Samevatting – ’n teologiese perspektief vanuit die eie verstaan

Vanuit die literatuurwetenskap is die lied beskryf as deel van die tekssoort “idille”, waar ’n toneel geskep word, wat vir die oomblik werk, om dít waarna verlang word, teenwoordig te maak – dit het egter geen verdere werking of invloed na buite nie. Hierdie insigte bied veel om die werking van die lied deur die geskiedenis beter te verstaan. Hierdie insigte kan egter teologies aangevul en uitgebrei word. Die diens op Oukersaad of op Kersdag, is die één erediens in die jaar wat goed bygewoon word – deur gelowiges, half-gelowiges, twyfelaars, ateïste, eensames en randfigure. Die sing van Stille Nag bring binding, bring gemeenskap en verbreek die eensaamheid. Die herinnering aan die gebeure rakende die geboorte van Jesus, soos verklank in die lied, bied troos, bring heling, gee hoop – hoop dat daar tog ’n beter wêreld is, as dié van oorlog, leed en siekte. Ondanks Kurzke se kritiek, hou hyself ook hierdie moontlikheid oop en sê dat Stille Nag die één lied is, wat die meeste mense ten minste halfpad ken, daarom dat hy ook ’n onderskeid maak tussen die “werk self” en die “werking” daarvan – wat veel méér is as die werk. Teologies gesproke, kan die kerk die geleentheid benut, dat mense wat twyfel en weggedryf het, tog deur die werking van Stille Nag, weer in die klanksfeer van die Christelike geloof kom. Naas ’n diep pastorale, vertroostende werking, *werk* die lied ook op die vlak van kerugma of verkondiging, koinonia, missionaat en die ekumene. Die kategetiese werking is vanselfsprekend: gekombineer met die Kersspel, is dit ’n geleentheid vir kinders om te leer – maar om ook só, deur die spel, deur die *performáns*e deel te word van die verkondigingsmoment.

Die grootste uitdaging vir die mense wat in die kerk werk, is om die lied nie self ook goedkoop te maak, deur dit reeds in Advent, of nog erger, in die tyd van Eskatologie, tydens sogenaamde “Kerssangdienste” te sing nie.

In die teologie praat ons van die “performatiewe” moment. Dit is waar dit wat uitgevoer of “perform” word (die preek, die lied, of die liturgie as geheel) tydens die “performance” dít wat gedoen, gesê of gesing word, *konkreet* tot stand gebring, en opnuut *teenwoordig* gemaak word. Dit is presies wat met die sing van Stille Nag gebeur: wanneer ons die lied sing, word die gebeure met die geboorte van Jesus konkreet teenwoordig gestel. Ons neem die gebeure in die mond, ons sing, *en dit gebeur nou*, hier waar ons nou saam is. Daarom is Stille Nag bedoel vir Oukersaad – vir die één nag. En ook vir één dag, Kersdag – dus wanneer die tyd vol is, dat dit *gebeur*. Só gebruik, tref die kragtige werking van hierdie eenvoudige lied ons elke jaar opnuut en word ons met die sing daarvan self ook nuut – nuut gebore saam met die Christus-kind. En sáám met die Christuskind, gaan ons die wêreld in, om dit *konkreet* ’n beter plek te maak.

## BRONNELYS

- Bischofskonferenzen in Deutschland und Österreich, der Bischof von Bozen-Brixen (Südtirol/Italien) (Hg.) 2013. *Gotteslob*. Katholischen Bibelanstalt: Stuttgart.
- Cillié, G.G. 1982. *Waar kom ons Afrikaanse Gesange vandaan?* NG Kerk Uitgewers: Kaapstad.
- Die Halleluja*. 1951. Ned Geref Kerk-Uitgewers van Suid-Afrika: Kaapstad.
- Evangelisches Gesangbuch* (EG). 1993. Evangelisch Lutherische Kirche Deutschlands (EKD) Vandenhoeck: Göttingen.
- Gerdener, G.B.A. (Red.). 1931. *Die Nuwe Halleluja*. Suid-Afrikaanse Bybelvereniging: Kaapstad. (75 Psalms, 100 Gesange en 230 liedere).
- Heinz, Andreas. 2001. Stille Nacht. In: Ökumenischer Liederkommentar zum Katholischen, Reformierten und Christkatholischen Gesangbuch der Schweiz. Lieferung I. TVZ: Zürich.
- Herbst, Wolfgang. 2002. *Stille Nacht! Heilige Nacht! Die Erfolgsgeschichte eines Weihnachtsliedes*. Atlantis Musikbuch: Zürich / Mainz.
- Hochradner, Thomas u. a. (Hg.). 2008. *Stille Nacht. Die Autographen von Joseph Mohr und Franz Xaver Gruber. Mit Dokumenten zur Geschichte des Liedes*. Strube. München.
- Hochradner, Thomas & Neureiter, Michael (Hrsg.). 2018. *Stille Nacht: Das Buch zum Lied*. Anton Pustet: Salzburg.
- Hochradner, Thomas. Art. „Stille Nacht! Heilige Nacht!“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online. Besoek: 5 Januarie 2019.  
([http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_S/Stille\\_Nacht.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Stille_Nacht.xml)).
- Kurzke, Hermann. 1999. Poetik und Metaphorik in der Geschichte des Kirchenliedes. In: Kurzke, Hermann en Ühlein, Hermann 1999. *Kirchenlied interdisziplinär. Hymnologische Beiträge aus Germanistik, Theologie und Musikwissenschaft*. Peter Lang: Frankfurt a. M., pp 9–26.
- Kurzke, Hermann. 2003 (2. Druk). Stille Nacht. In: Hansjakob Becker (Hg.). *Geistliches Wunderhorn. Große deutsche Kirchenlieder*. C.H. Beck: München, pp 408 – 416.
- Liedboek van die Kerk (LvdK). 2001. NG Kerk-Uitgewers: Kaapstad.
- Marti, Andreas. 2018. „... ein merkwürdiges Gebilde“. „Stille Nacht“ in der hymnologischen Analyse. In: *Heiliger Dienst 72* (2018), 254–258.
- Marti, Andreas. 2001. Stille Nacht. Melodie. In: Ökumenischer Liederkommentar zum Katholischen, Reformierten und Christkatholischen Gesangbuch der Schweiz. Lieferung I. TVZ: Zürich.
- Psalms en Gesange (APG). 1978. Nederduitse Gereformeerde Kerk en Nederduitsch Hervormde Kerk van Afrika. NG Kerk-Uitgewers: Kaapstad.
- Schiller, Friedrich 1966. Über naive und sentimentalische Dichtung. Werke in drei Bänden. Band II. Reclam: München.

Wahle, Stephan. 2018. Weltbürgerliches Weihnachtslied oder christliches Glaubensbekenntnis? In: *Heiliger Dienst* 72 (2018), 259 – 267.

Westermeyer, Paul 2005. *Let the people sing. Hymn tunes in perspective*. GIA Publications: Chicago.

**Jaco Meyer** is 'n komponis en navorser wat in 2017 sy PhD in musikologie en musiekanalise voltooi het aan die Skool vir Musiek en Konservatorium van die Noordwes-Universiteit, Potchefstroomkampus.

Die fokus van sy navorsing is musiekanalise en luisteraars se persepsie van musiek, spesifiek aan die hand van die teorie van musikale kragte. Jaco se navorsing is baie positief by verskeie nasionale en internasionale kongresse ontvang.

E-pos: [rjmeyer.music@gmail.com](mailto:rjmeyer.music@gmail.com)



## SOMERKERSFEES – WEERGAWES, PERSPEKTIEWE EN MUSIKALE KRAGTE

JACO MEYER  
NOORDWES-UNIVERSITEIT, POTCHEFSTROOMKAMPUS

### OPSOMMING

Die gewilde Suid-Afrikaanse en Afrikaanse Kersfeeslied, *Somerkersfees*, ook bekend as *Welkom, o stille nag van vrede* deur Koos du Plessis, bestaan in twee noemenswaardige weergawes: in die Liedboek van die Kerk en die FAK-Sangbundel 2. Die klein verskille tussen die twee weergawes het die debat uitgelok onder musiekleiers, maar die standpunte van hierdie debat word nie met grondige perseptuele en teoretiese beginsels gestaaf nie. Die doel van hierdie artikel is om tot die debat toe te tree deur gebruik te maak van Steve Larson se teorie van musikale kragte en hierdie waardevolle teorie op liturgiese musiek toe te pas. Die outeur wys hoe melodiese en metriese kragte mekaar wederkerig beïnvloed en hoe hierdie kragte aanleiding gee tot die verskille tussen die twee weergawes wat hier bespreek word. Die bevinding is dat melodiese kragte soms sterker en meer op die voorgrond kan wees as metriese kragte – of omgekeerd – en dat hierdie aspekte in gedagte gehou moet word in die debat oor *Somerkersfees*. Dit sal hopelik tot gevolg hê dat musiekleiers sal aanvaar dat daar twee weergawes is van *Somerkersfees*, eerder as een korrekte en een verkeerde weergawe.

### ABSTRACT

The popular South African and Afrikaans Christmas carol, *Somerkersfees* (*Summer Christmas*), also known as *Welkom, o stille nag van vrede* (*Welcome, oh quiet night of peace*) by Koos du Plessis, exists in two noteworthy versions: in the hymnbook of the church, *Liedboek van die Kerk*, and the folk songbook,

*FAK-Sangbundel 2*. The small differences between these two versions caused some debate among church musicians, but views of the debate were not supported by valid perceptual and theoretical principles. The aim of this article is to enter the debate utilising Steve Larson's theory of musical forces and to apply this valuable theory in the field of liturgical music. The author shows how melodic and metric forces have reciprocal influences on each other and how these forces caused the two versions to exist. The finding is that melodic forces are sometimes stronger and more on the foreground than metrical forces – or vice versa – and that these aspects should be taken into consideration when debating *Somerkersfees*. This will hopefully cause church musicians to accept that there are two versions of the Carol, and that there is not a correct and an incorrect version.

## I. Inleiding

Die gewilde Suid-Afrikaanse kersfeesliedjie *Somerkersfees*, ook bekend as *Welkom, o stille nag van vrede*, deur Koos du Plessis (1945-1984) is in 1971 geskryf. Hierdie liedjie is nie deur Du Plessis genoteer nie, maar postuum getranskribeer.<sup>1</sup> Omdat die liedjie nie deur die liedjieskrywer self genoteer is nie, is finer besonderhede rakende die notasie van die liedjie nie duidelik nie. Dit kom duidelik na vore wanneer noemenswaardige verskille in onderskeie weergawes van die liedjie uitgewys word, want daar is nie 'n outentieke weergawe om na te verwys nie. Die verskillende weergawes en interpretasies het ook al debat uitgelok, wat aanleiding tot hierdie artikel gegee het. Die doel van hierdie artikel is om Koos du Plessis se *Somerkersfees*, aan die hand van Steve Larson se teorie van musikale kragte te ontleed en bespreek en om lig te werp op 'n debat rakende een van die verskille in die twee weergawes van die liedjie: 'n maat van rus.

Vanuit die verskeie gepubliseerde weergawes van *Somerkersfees* is daar twee weergawes wat noemenswaardig is: die weergawe in die *Liedboek van die Kerk*, Lied 358 (Liedboek, 2001) en die weergawe in die tweede volume van die *FAK-Sangbundel*, Lied 337 (FAK, 2016:719). Daar is ses noemenswaardige verskille tussen dié twee weergawes:

1. Die titel van die Liedboek-weergawe is *Welkom, o stille nag van vrede* en die titel van die FAK-weergawe is *Somerkersfees*. Om lees te vergemaklik sal ek voortaan na die liedjie verwys as *Somerkersfees*.
2. Die Liedboek-weergawe is vierstemmig geharmoniseer deur Albert Troskie en in die FAK-weergawe word akkoordsimbole bokant die melodie aangedui.
3. Die Liedboek-weergawe is in D-majeur en die FAK-weergawe is in C-majeur. Om vergelyking tussen die twee weergawes te vergemaklik, bied ek in hierdie artikel 'n getransponeerde weergawe van die Liedboek-weergawe aan. Alle voorbeelde is dus in C-majeur.
4. Die lirieke van die Liedboek-weergawe is deur die Liedboek-kommissie in 2001 verander vir liturgiese redes en die FAK-weergawe bevat onveranderde lirieke wat deur Koos du Plessis en

---

<sup>1</sup> Die lirieke van die eerste twee verse is deur Koos du Plessis geskryf en die lirieke van die derde vers is later (2001) deur Jannie du Toit bygevoeg.

Jannie du Toit geskryf is.

5. Die Liedboek-weergawe maak gebruik van 'n herhalingssteken aan die einde van m. 7 en die herhalings in die FAK-weergawe is ten volle uitgeskryf.
6. In die Liedboek-weergawe ontbreek twee mate van rus wat in die FAK-weergawe genoteer is (mm. 8, 16, 24 en 32 in die FAK-weergawe).

Vir die doeleindes van hierdie artikel fokus ek op die laaste punt wat hier bo genoem word: die genoteerde mate van rus wat in die FAK-weergawe voorkom, maar nie in die Liedboek-weergawe nie. Alhoewel ek voorheen bewus was van die addisionele mate in die FAK-weergawe, was ek nooit bewus van 'n onderlinge debat rakende dié mate nie. Ek het vir die eerste keer van die debat bewus geword toe ek my *12 Diskante vir Liedere uit die Liedboek van die Kerk* (Meyer, 2014) onder kerkmusiekleiers begin versprei het. Een van hierdie diskante is vir *Somerkersfees*, gekomponeer vir gebruik by die Liedboek-weergawe. Verskeie van die musiekleiers wat dit ontvang het, het my agterna gekontak met versoeke en voorstelle om addisionele mate by my diskant in te voeg sodat dit by 'n aangepaste weergawe van die lied gebruik kan word. Afgesien van die feit dat die diskant in ooreenstemming met die weergawe in die Liedboek was, was dit ook van so 'n aard gekomponeer dat die verskillende frases aan mekaar verbind word.<sup>2</sup> Die diskant het dus nie gebrek gely aan addisionele mate vir gebruik by die Liedboek-weergawe nie – soos wat die titel van my diskante suggereer – en weens my onbewustheid van die onderlinge debat was hierdie versoeke aanvanklik vir my ongewoon. Dit het later vanuit die korrespondensie met sommige musiekleiers duidelik geword dat die meerderheid van die musiekleiers wat die ekstra mate versoek het nie van 'n orrel in die erediens gebruik maak nie, maar van klawerborde, orkesinstrumente en -ensembles. Ander musiekleiers was oortuig dat die Liedboek-weergawe foutief is en dat die insluiting van die rusmate deur die Liedboek-kommissie oorgesien is. Alhoewel sommige van hierdie musiekleiers vanuit die Liedboek speel, is baie van hulle se resultaat naby aan dié van die FAK-weergawe.

Om 'n beter begrip van die verwarrende bogenoemde te verkry, het ek begin om my ervaring as die musiekleier van 'n gemeente – en die wyse waarop ek *Somerkersfees* altyd begelei – te vergelyk met verskeie beskikbare opnames, onder andere deur Laurika Rauch (Du Plessis, 1971a) en Jannie du Toit (Du Plessis, 1971b). My bevinding was dat beide weergawes effektief werk: die Liedboek-weergawe werk goed op die orrel en die FAK-weergawe werk goed op kitaar of klavier met ritmiese akkoorde. Omgekeerd werk dit egter nie so effektief nie: die mate van rus veroorsaak 'ongemaklike stiltes' in die lied. Die verklaring hiervoor is voor die hand liggend, en in my opinie nie 'n debat werd nie, maar ek wil graag die onsamehangende debat aanpak met teoretiese beginsels wat gewortel is in luisteraars se persepsie. 'n Gepaste teoretiese raamwerk hiervoor is Steve Larson se teorie oor musikale kragte. Alvorens ek *Somerkersfees* aan die hand van hierdie teorie bespreek, gaan ek eers die relevante aspekte van die teorie verduidelik.

---

<sup>2</sup> 'n Opname van die diskant is op YouTube beskikbaar (Fazakas & Barnard, 2014).

## 2. Steve Larson se teorie oor musikale kragte

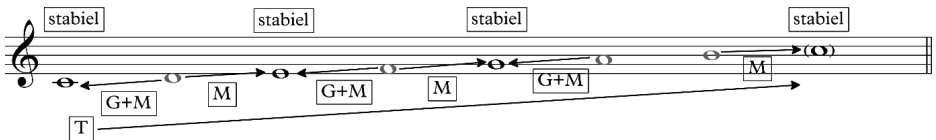
In sy boek *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music* gee Steve Larson (2012) 'n omvattende beskrywing van sy teorie – wat metafore van fisiese wetenskaplike kragte is – wat aanvoer dat 'n musikale passasie beide stabiele en onstabiele tone bevat. Stabiliteit is 'n vergelykende kwaliteit wat luisteraars aan 'n toon koppel – ons hoor 'n toon onstabiel tot die mate waartoe dit ons lei om 'n ander, meer stabiele toon in ons interne gehoor voor te stel (Larson, 2012:100). Larson (2012:82) voer verder aan dat onstabiele tone in 'n tonale konteks na stabiele tone toe aangetrek word weens die werking van musikale kragte op die onstabiele tone. Hierdie musikale kragte is gravitasie, magnetisme en traagheid. Elkeen van hierdie musikale kragte beïnvloed toonhoogtes sowel as die metriese plasing van tone (Larson, 2012:36-137). Hierdie teorie en die toepassing daarvan is meer kompleks as wat dit in hierdie artikel aangebied word, daarom gee ek slegs 'n kort oorsig oor die relevante gedeeltes van die teorie hier onder.

Toonhoogtegravitasie veroorsaak die neiging van onstabiele tone om na die onderste, mees stabiele toon, te daal (Larson, 2012:83-88). Indien daar die tone C en D is, waarvan die C stabiel is en die D onstabiel is, kan die neiging en daling van die D na die C aan die werking van toonhoogtegravitasie toegeskryf word. Toonhoogtemagnetisme veroorsaak die neiging van onstabiele tone om na die naaste stabiele toon te daal óf te styg. Hierdie neiging word sterker namate die onstabiele toon na die stabiele toon beweeg (Larson, 2012:88-96). In 'n konteks waar die tone D en G stabiel is, en F onstabiel, kan die neiging en styging van die F na die G – wat die naaste stabiele toon aan die F is – aan die werking van toonhoogtemagnetisme toegeskryf word. Indien die F eers na F-kruis styg alvorens dit na die G oplos, word die toonhoogtemagnetisme versterk. Musikale traagheid veroorsaak dat musikale patrone voortgaan op dieselfde manier waarop hulle deur luisteraars geïnternaliseer is (Larson, 2012:96-100). 'n Musiekpatroon wat begin met C-D-E, gevolg deur D-E-F skep die verwagting, weens die werking van musikale traagheid, dat die patroon as E-F-G sal voortgaan.

Metriese gravitasie word die maklikste beskryf aan die hand van swak en sterk polse: enige swak pols of 'n toon op 'n op-maat met die neiging om na 'n sterk pols op te los, word na die sterk pols getrek deur die werking van metriese gravitasie (Larson, 2012:148-149). Luisteraars se ervaring van metriese magnetisme is parallel aan ons ervaring van melodiese magnetisme en die neiging van onstabiele polse raak sterker namate die onstabiele pols na die stabiele pols beweeg (Larson, 2012:147-148). Aangesien melodieë kombinasies van toonhoogtes en toonduur is - en tone gevolglik op verskillende metriese punte geplaas word - is dit belangrik dat musikale kragte in terme van toonhoogtes én metriese plasinge bespreek word. In die onderstaande gedeeltes bespreek ek *Somerkersfees* aan die hand van hierdie musikale kragte. Ek bespreek eerstens die werking van musikale kragte op toonhoogtes (afdeling 3), dan ritme en metrum (afdeling 4) en ek bespreek die wisselwerking tussen hulle aan die einde (afdeling 5).

### 3. 'n Bespreking van die toonhoogtes aan die hand van musikale kragte

In hierdie gedeelte bespreek ek die toonhoogtes van *Somerkersfees* aan die hand van Steve Larson se teorie van musikale kragte afsonderlik van toonduur, ritme en metrum wat in die volgende gedeelte bespreek word. Die stabiele tone en hulle neigings in die C-majeur-toonleer – die toonaard waarin *Somerkersfees* in hierdie artikel aangebied word – word in die voorbeeld hier onder gewys. Ek gebruik pyle om die rigting waarin onstabiele tone neig aan te dui en die letters 'G', 'M' en 'T' om onderskeidelik toonhoogtegravitasie, toonhoogtemagnetisme en musikale traagheid aan te dui.



**Figuur 1:** Stabiele tone, onstabiele tone en die neigings van onstabiele tone in C-majeur

In die volgende voorbeeld wys ek die opeenvolgende toonhoogtes, sonder toonduur, van *Somerkersfees* met besyerde harmonieë deur Albert Troskie in die Liedboek-weergawe en die akkoorde in die FAK-weergawe. Die toonhoogtes van die melodie is dieselfde<sup>3</sup> in beide weergawes en omdat rustekens uitgesluit word, bied ek beide weergawes aan in een voorbeeld. Frases en kadenspunte word met blokhakies aangedui.

C I IV V I<sup>6</sup> V<sup>7</sup> I(sus) vi V I ii<sup>6</sup> V I

C G<sup>7</sup> C C/E G<sup>7</sup>

I V I<sup>9</sup> I vi iii I V<sup>7</sup>/V V

**Figuur 2:** Toonhoogtes en frases van *Somerkersfees*, aangepas vanuit die Liedboek (2001)

<sup>3</sup> Met die uitsondering van die deurgangsnoot F wat aan die begin van frase 7 slegs in die Liedboek-weergawe verskyn, maar nie in die FAK-weergawe nie.



1+3 2+4

5 6

7 8

**Figuur 3:** Getransponeerde weergawe van Sommerkersees uit die Liedboek (2001)

① C F G C ② F G C F/C C

**Figuur 4:** Die FAK-weergawe van Sommerkersees met gerealiseerde akkoorde (FAK, 2016:719)  
(vervolg op volgende bladsy)

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Somerkersfees'. Each system consists of a treble clef staff with a simplified melody and a bass clef staff with chords. Above the treble staff, chords are indicated by letters: C, F, G, C, F, G, C. Above the bass staff, the corresponding chords are shown as block chords with stems. The first system is marked with circled numbers 3 and 4. The second system is marked with circled numbers 5 and 6, and includes chords C, G7, C, C/E, and G7. The third system is marked with circled numbers 7 and 8, and includes chords C, F, G, C, F, G, C. The piece concludes with a double bar line.

**Figuur 4:** Die FAK-weergawe van Somerkersfees met gerealiseerde akkoorde (FAK, 2016:719)

Elk van twee bostaande voorbeelde is in totaal saamgestel uit agt frases. In die Liedboek-weergawe is frases 1, 3, 5, 6 en 7 elk vier mate lank en frases 2, 4 en 8 is elk drie mate lank. Die opeenvolgende frases word aan mekaar verbind deur die gebruik van deurgangsnote in die alt-, tenoor- en baspartye van die harmonie deur Troskie. In die FAK-weergawe is elke frase vier mate lank en die middelstemme word nie gespesifiseer – anders as deur die akkoorde – nie. Die verbinding van die frases en harmoniese stemvoering word dus nie eksplisiet voorgeskryf nie. Hierdie twee voorbeelde wys die reëlmatigheid van frases en die reëlmatigheid van harmoniese ritmes uit. Die reëlmatigheid van frases en harmoniese ritmes kan egter slegs bepaal word wanneer die toonduur in berekening gebring word – daarom word dit in hierdie gedeelte bespreek. Die frases in die Liedboek-weergawe van *Somerkersfees* is onreëlmatig (4+3+4+3+4+4+4+3 mate) en die frases in die FAK-weergawe is reëlmatig (4+4+4+4+4+4+4+4 mate). Die harmoniese ritmes in die Liedboek-weergawe is hoofsaaklik onreëlmatig terwyl die harmoniese

ritmes in die FAK-weergawe hoofsaaklik reëlmatig is. In die voorbeeld hier onder wys ek slegs die toonduur en metriese plasing van *Somerkersfees*. Ek maak gebruik van hakies om die verskil tussen die toondure van die Liedboek-weergawe (hakies uitgesluit) en die FAK-weergawe (hakies ingesluit) aan te dui.

The image displays eight measures of music in 3/4 time, with a double bar line at the beginning of each measure. The notes are as follows:

- Measure 1: Quarter note, quarter note, quarter note.
- Measure 2: Quarter note, quarter note, quarter note.
- Measure 3: Quarter note, quarter note, quarter note.
- Measure 4: Quarter note, quarter note, quarter note.
- Measure 5: Quarter note, quarter note, quarter note.
- Measure 6: Quarter note, quarter note, quarter note.
- Measure 7: Quarter note, quarter note, quarter note.
- Measure 8: Quarter note, quarter note, quarter note.

Brackets and labels are used to highlight specific rhythmic features:

- ①: A long bracket above measures 1 through 4.
- ②: A long bracket above measures 5 through 8.
- a: A bracket above measures 3 and 4.
- b: A bracket above measures 1 and 2.
- c: A bracket above measures 5 and 6.
- ③: A long bracket above measures 1 through 4.
- ④: A long bracket above measures 5 through 8.
- ⑤: A long bracket above measures 1 through 4.
- ⑥: A long bracket above measures 5 through 8.
- ⑦: A long bracket above measures 1 through 4.
- ⑧: A long bracket above measures 5 through 8.

**Figuur 5:** Toonduur en metriese plasing van tone in *Somerkersfees*

In hierdie voorbeeld wys ek drie spesifieke plekke uit, gemerk *a*, *b* en *c*, wat ek in meer diepte bespreek.

- Die halfnoot op die sterk pols ondersteun die metriese stabiliteit van die noot en die daaropvolgende kwartnoot op die swak pols, weens die werking van metriese gravitasie en magnetisme, die neiging om na die volgende sterk pols op te los. Wanneer hierdie oplossing in die volgende maat plaasvind, is dit egter slegs vir 'n kwartnoot op die sterk pols wat gevolg word deur 'n halfnoot op die swakker pols. Dit lei luisteraars om die laaste maat – wat ook die einde van die frase is – te hoor as middelmatig final.
- Hierdie gedeelte begin dieselfde as *a* in die eerste maat, maar eindig met 'n gepunteerde halfnoot op 'n sterk pols in die tweede maat. Hierdie gepunteerde halfnoot op die sterk metriese pols dra sterk by tot die finaliteit van hierdie gedeelte.
- Hierdie deel is vergelykbaar met *a*, aangesien *a* soos *c* kon eindig, maar net soos *b* eindig *c* met 'n gepunteerde halfnoot op 'n sterk pols wat tot die finaliteit van die frase bydra. Die rusmaat in die FAK-weergawe dra verder by tot finaliteit, omdat daar nie tone op onstabiele polse is met metriese neigings na sterker polse toe nie.

In beide weergawes ending frases 1, 3 en 7 soos die gedeelte in die voorbeeld wat *a* gemerk is en frase

5 eindig soos die gedeelte wat *b* gemerk is. Frases 2, 4, 6 en 8 eindig soos die gedeelte wat *b* gemerk is in die Liedboek-weergawe en soos die gedeelte wat *c* gemerk is in die FAK-weergawe. Frases 2, 4, 5, 6 en 8 eindig dus metries stabiel in beide weergawes en hierdie metriese stabiliteit word nog duideliker in frases 2, 4, 6 en 8 van die FAK-weergawe waar die rusmaat aan die einde van hierdie frases ingesluit word.

Die stabiliteit waarna ek in hierdie gedeelte verwys is slegs die metriese stabiliteit, maar luisteraars se persepsie van metriese stabiliteit word ook beïnvloed deur tonale stabiliteit (Meyer, 2018:472-475). Dit is dus belangrik om bostaande twee gedeeltes te integreer en die interaksie van toonhoogtes en metrum in terme van musikale kragte te bepaal. Dit word in die volgende afdeling gedoen.

### 5. 'n Bespreking van die interaksie tussen toonhoogtes en metrum

In hierdie gedeelte bespreek ek die interaksie tussen toonhoogtes en metrum in *Somerkersfees*, wat onderskeidelik in die afdelings hier bo bespreek is, aan die hand van Steve Larson se teorie van musikale kragte. Ek begin deur die stabiliteit van die toonhoogtes en metrum op te som in die tabel hier onder.

Frage	Toonhoogtes	Metrum
1, 3 en 7	Stabiele einde	Onstabiele einde
2, 4 en 8		Stabiele einde
5	Onstabiele einde	
6		

**Tabel 1:** Stabiliteit van toonhoogtes en metrum in *Somerkersfees*

Die enigste frases waarin die toonhoogtes en die metrum mekaar ondersteun is frases 2, 4 en 8: beide is stabiel. In die stylkonteks van 'n tradisionele kerklied word toonhoogte en metriese stabiliteit deurgaans verwag, wat nie die geval in hierdie lied is nie. Dit is ook die eindes van hierdie eerste drie frases wat die debat waarna ek aan die begin verwys het uitgelok het. Aangesien die doel van hierdie artikel is om hierdie debat te bespreek aan die hand van musikale kragte, fokus ek op die einde van hierdie drie frases in hierdie afdeling.

In die Liedboek-weergawe is die klem sterk op die toonhoogtes en stemvoering van vier stemme, soos aangedui in die bespreking van die toonhoogtes hier bo – spesifiek in frase 8 waar die frase eindig met 'n dominantvierklank wat oplos na die tonikadrieklank. Hierdie manlike kadens eindig met 'n gepunteerde halfnoot wat op die sterk polsslslag van die volgende maat is. Weens die doelgerigte stemvoering waarvan die onstabiele tone na verwagting na die stabiele tone oplos, is hierdie kadens 'n duidelike aanduiding van die einde van die frase. Daarom is hierdie 3-maatfrase, in konteks van die voorafgaande 4-maatfrase, nie ongewoon vir luisteraars of gemeentelede nie. Dit word vanselfsprekend aanvaar dat die meeste mense 'n kort rus – soos wat konvensioneel deur 'n komma, fermata of skuinsstreep in liturgiese musiek aangedui word – tussen die 3-maatfrase en die daaropvolgende

4-maatfrase sal maak, maar nie 'n rus gelykstaande aan 'n volledige maat nie. Tone, hulle neigings en die oplossings van die neigings is dus meer op die voorgrond in die Liedboek-weergawe as die metriese plasing daarvan. Een van die redes hiervoor is die meerstemmige harmonie waarvan elke stem sy eie horisontale neigings het – dit is egter nie die geval in die FAK-weergawe nie.

In die FAK-weergawe is die klem sterker op ritme en metrum as in die Liedboek-weergawe. Dit is nie doelbewus nie, maar omdat die stemvoering van die eenstemmige melodie in die FAK-weergawe minder kompleks is as die vier stemme in die Liedboek-weergawe, die harmonieë ritmies aangewend word volgens die akkoordsimbole en die harmoniese ritmes meer reëlmatig in die FAK-weergawe is as in die Liedboek-weergawe. Hierdie sterker klem op ritme en metrum maak die reëlmatigheid van frases meer prominent. Onreëlmatige frases soos 'n 4-maatfrase gevolg deur 'n 3-maatfrase sal dus ongewoon klink omdat die werking van musikale traagheid luisteraars lei om 4-maatfrases te verwag. Daarom word die reëlmatigheid van die frases gebalanseer deur 'n addisionele maat van rus: die 4-maatfrase word dan gevolg deur 'n 4-maatfrase.<sup>4</sup> Omdat die ritmiese harmonie tydens 'n rus in die melodie voortduur, word hierdie maat van rus noukeurig afgemete as 'n gepunteerde halfrus wanneer dit gespeel word. Ritmiese stabiliteit en musikale traagheid is dus meer op die voorgrond in die FAK-weergawe as die neigings van toonhoogtes.

## 6. Samevatting

Larson het vóór die publikasie van sy boek (1992-2012) slegs na musikale kragte verwys en sy werk in terme van toonhoogtes aangebied. In *Musical forces* (2012) voeg hy metriese kragte toe tot toonhoogtekragte, maar bespreek hulle apart. Dit is egter waardevol om beide hierdie twee onderafdelings van musikale kragte in berekening te bring, aangesien hulle mekaar – asook hoe luisteraars hulle werking ervaar – wederkerig beïnvloed (Meyer, 2018:472-475). Dit is reeds in hierdie artikel gedoen en dit het na vore gekom dat toonhoogtekragte soms sterker en meer op die voorgrond kan wees as metriese kragte, of omgekeerd. In die Liedboek-weergawe van *Somerkersfees* is die toonhoogte-kragte meer op die voorgrond en die FAK-weergawe is die metriese kragte meer op die voorgrond.

Die musikale kragte wat op die voorgrond is, het 'n besondere invloed op hoe luisteraars musikale traagheid ervaar. In die Liedboek-weergawe is die werking van musikale traagheid in die skaduwee van toonhoogtekragte, maar in die FAK-weergawe ondersteun die metriese kragte die werking van musikale traagheid. Die addisionele mate van rus wat in die FAK-weergawe verskyn, pas dus nie by die Liedboek-weergawe nie, want die toonhoogtekragte voor die rusmaat het 'n sterk tonale stabiliteit bereik. Afgesien van 'n stilte van drie polsslake, 'n uitermatige lang oorgebinde noot, of 'n kombinasie van laasgenoemde, sal die afwesigheid van 'n sterk metriese pols dit vir gemeentes moeilik maak om ná die rus met die volgende frase in tyd te begin indien die Liedboek-weergawe soos die FAK-weergawe genoteer en gebruik word. Die mate van rus kan egter nie uitgelaat word by die FAK-weergawe

---

<sup>4</sup> Daar kan geredeneer word dat die herhaling van die 3-maatfrase (frase 4) die frasering tot 'n mate balanseer, maar die argument is ongeldig wanneer die 3-maatfrase 8 in berekening gebring word.

nie, want die metriese kragte voor die rusmaat het nog nie metriese stabiliteit bereik nie en die tonale stabiliteit is nie so sterk soos dié van die Liedboek-weergawe nie. Die twee weergawes van *Somerkersfees* is ideale voorbeelde om die belangrikheid van die balans en wederkerige invloed tussen toonhoogtekragte en metriese kragte uit te wys, asook hoe dit luisteraars en uitvoerders se persepsie beïnvloed.

Die toepassing van Larson se teorie op hierdie lied lewer nie slegs 'n belangrike bydrae tot die teorie nie, maar ook omgekeerd. Die teorie kan selfs wyer bydraes lewer tot die gebied van liturgiese musiek, aangesien dit insiggewende bydraes tot gemeentesang en hulle verwagtinge lewer, asook hoe nuwe liturgiese musiek – soos in die geval van VONKK<sup>5</sup> – gekomponeer kan word om verwarring by musiekleiers en gemeentelede te minimaliseer. Die teorie van musikale kragte is dus 'n uitstekende teoretiese beginsel vir die komponering en studie van liturgiese musiek. Indien hierdie teoretiese beginsels beter gevestig word in liturgiese musiek, soos wat dit gevestig is in ander velde van musiekstudie,<sup>6</sup> kan soortgelyke debatte vermy word of ten minste met geldige teoretiese beginsels gestaaf word. Soortgelyke verskynsels in die erediensrepertoire, soos onder meer sekere Geneefse Psalms, VONKK 284 en VONKK 344, kan op dieselfde wyse met die teorie van musikale kragte geanaliseer word om daardie liedere vanuit 'n ander lens te beskou en tot nuwe insigte te kom. Wat die debat rakende *Somerkersfees* betref, het beide partye – dié wat voorstanders is vir die mate van rus en dié wat dit teëstaan – 'n geldige punt, maar ek glo dat dit belangrik is om aspekte soos die werking van musikale kragte by hierdie argumente in te sluit en te oorweeg alvorens 'n standpunt ingeneem word. Die teorie van musikale kragte is dus nie die oplossing vir die debat nie, maar 'n belangrike aspek om hierdie verskynsels te verklaar en te begryp.

---

<sup>5</sup> Voortgesette Ontwikkeling van Nuwe Klassieke Kerkmusiek.

<sup>6</sup> Ander velde van musiekstudie waarin die teorie van melodiese kragte gevestig is, is melodiese verwagting en rekenaarmodelle, gehooropleiding, musiekervaring, die aanleer van musiekteorie en komposisie, jazz-musiek, musikale geste en betekenis in musiek.

## BRONNELYS

- Du Plessis, K. 1971a. Somer Kersfees [Opgeneem deur Laurika Rauch]. *Kersfees is groot, volume 2* [CD]. Pretoria: Coleske Artists. (2014)
- Du Plessis, K. 1971b. Somerkersfees [Opgeneem deur Jannie du Toit]. *Jannie du Toit sing van geloof, hoop & liefde*. Johannesburg: JNS Musiek. (1998)
- FAK. 2016. FAK-Sangbundel 2. Tweede uitgawe. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Fazakas, G.S. & Barnard, N. 2014. Welkom, o stille nag van vrede (Lied 358) – Diskant: Jaco Meyer [video]. Besikbaar by <https://www.youtube.com/watch?v=Li4ZwmkZ2yw>
- Larson, S. 2012. *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Liedboek. 2001. *Liedboek van die kerk: begeleiersboek*. Wellington: NG Kerk-uitgewers.
- Meyer, R.J. 2014. 12 Diskante vir Liedere uit die Liedboek van die Kerk. Johannesburg: s.n. [Bladmusiek].
- Meyer, R.J. 2018. Expanding Steve Larson's theory of musical forces: Wim Henderickx's Raga I and Raga III. Potchefstroom: Noordwes-Universiteit. [Proefskrif – PhD].