

MUSIEK MÉÉR AS WOORDE.
DIE DOEL, WAARDE EN FUNKSIE VAN LITURGIESE
MUSIEK IN DIE EREDIENS.

ANJA MARIA VILJOEN

**MUSIEK MÉÉR AS WOORDE.
DIE DOEL, WAARDE EN FUNKSIE VAN LITURGIESE
MUSIEK IN DIE EREDIENS.**

ANJA MARIA VILJOEN (B.A., B.A. Honn., H.O.D.)

Verhandeling voorgelê vir die gedeeltelike nakoming van die vereistes vir die
graad Magister Artium (Teologie, Liturgiek)
aan die Potchefstroomkampus van die Noordwes-Universiteit

STUDIELEIER: Prof. Dr. B.J. de Klerk
HULPLEIER: Dr. D. Kruger

POTCHEFSTROOM
2005

*There are relatively few people who are capable of understanding,
purely musically, what music has to say.
Great art presupposes the alert of mind of the educated listener.*

Arnold Schoenberg

VOORWOORD

Hiermee wil ek graag die volgende persone en instansies bedank:

- Studieleiers Prof. Dr. B.J. de Klerk en Dr. D. Kruger vir hulp en begeleiding met die studie.
- Die Noordwes-Universiteit vir finansiële ondersteuning
- Mnr. P. Engelbrecht vir die taalkundige versorging van die verhandeling.

Ek is besondere waardering teenoor my ouers (Bert en Gep Floor) en skoonouers (Attie en Rina Viljoen) verskuldig. Hulle morele ondersteuning, konkrete hulp en geestelike rykdom waaruit ek kon put, is baie kosbaar.

Baie dankie vir my kinders (Germarié, Rineke, Anne-Mart en Wilbert) se begrip, en my liewe man Francois se hulp en aanmoediging.

Potchefstroom
Mei 2005

HOOFSTUKINDELING

HOOFSTUK 1	
MOTIVERING VAN STUDIEONDERWERP EN ORIËNTERING TEN OPSIGTE VAN NAVORSING	1
HOOFSTUK 2	
HISTORIESE OORSIG VAN DIE ERKENNING DAT LITURGIESE MUSIEK MÉÉR IS AS NET WOORDE	9
HOOFSTUK 3	
EIENSKAPPE VAN MUSIEK EN LITURGIESE MUSIEK	43
HOOFSTUK 4	
RIGLYNE HOE MUSIEK EFFEKTIEF IN DIE GEREFORMEERDE EREDIENS GEBRUIK KAN WORD	89
HOOFSTUK 5	
SAMEVATTING, AANBEVELINGS EN GEVOLGTREKKINGS	149
OPSOMMING	159
ABSTRACT	162
BIBLIOGRAFIE	164

INHOUDSOPGAWE

HOOFSTUK 1

MOTIVERING VAN STUDIEONDERWERP EN ORIËTERING TEN OPSIGTE VAN NAVORSING

1.1 TITEL	1
1.2 ORIËTERING EN PROBLEEMSTELLING	1
1.2.1 Oriëntering	1
1.2.2 Probleemstelling	4
1.3 DOELSTELLING EN DOELWITTE	5
1.4 OMLYNING VAN DIE NAVORSING	6
1.4.1 Begripsbepaling	6
1.4.2 Afbakening	6
1.5 SENTRAAL- TEORETIESE ARGUMENT	7
1.6 METODE	7
1.7 HOOFSTUKINDELING	8

HOOFSTUK 2

HISTORIESE OORSIG VAN DIE ERKENNING DAT LITURGIESE MUSIEK MÉÉR IS AS NET WOORDE

2.1 INLEIDING	9
2.2 BUIITE- BYBELSE GETUIENISSE	9
2.2.1 Die antieke Griekse en Romeinse wêreld	9
2.2.2 Samevatting	11
2.3 BYBELSE GETUIENISSE	11
2.3.1 Getuienis uit die Ou-Testamentiese geskiedenis	11
2.3.2 Getuienis uit die Nuwe Testament	15
2.3.2.1 Die opdrag tot verkondiging, belydenis en aanbidding	16
2.3.2.2 Die uitwerking van die gebede en liederes	17
2.3.2.3 Die vorm wat die liederes in die Nuwe Testament aanneem	18
2.3.3 Samevatting	20
2.4 DIE EERSTE EEU	21
2.4.1 Die vroeë kerk	21
2.4.2 Samevatting	22
2.5 DIE VIERDE EN VYFDE EEU	22
2.5.1 Die Rykskerk vanaf die vierde eeu	22
2.5.2 Samevatting	24
2.6 DIE VIERDE EEU TOT DIE REFORMASIE	24

2.6.1	Die Middeleeue	24
2.6.2	Samevatting	26
2.7	DIE REFORMATORE	26
2.7.1	Martin Luther (1483-1546)	26
2.7.2	Johannes Calvyn (1509- 1564)	28
2.7.3	Huldreich Zwingli (1448- 1531)	30
2.7.4	Samevatting	31
2.8	DIE SEWENTIENDE TOT NEGENTIENDE EEU	31
2.8.1	Die Rasionalisme en Piëtisme	32
2.8.2	Samevatting	34
2.9	EREDIENSVERNUWING IN DIE TWINTIGSTE EEU	35
2.9.1	Charismatiese sangpraktyke	36
2.9.2	Tradisionele Protestantse sangpraktyke	37
2.9.3	Samevatting	37
2.10	HEDENDAAGSE TENDENSE IN DIE AFRIKAANSE PROTESTANTSE EREDIENS	38
2.10.1	Tradisie- gebonde liturgiese musiek	38
2.10.2	Eietydse liturgiese musiek	39
2.10.3	Samevatting	40
2.11	GEVOLGTREKKINGS	41

HOOFSTUK 3

EIENSKAPPE VAN MUSIEK EN LITURGIESE MUSIEK

3.1 INLEIDING	43
3.2 DIE ONTWIKKELING EN BONATUURLIKE ASSOSIASIE VAN MUSIEK	43
3.2.1 Bybelse getuienis	43
3.2.2 Buite- Bybelse getuienis	44
3.2.3 Samevatting	46
3.3 DIE NATUURLIKE EIENSKAPPE VAN MUSIEK	46
3.3.1 Metrum, ritme en tempo	47
3.3.1.1 Musiek is beweging	48
3.3.1.2 Beweging van die melodie	49
3.3.1.3 Samevatting	49
3.3.2 Frekwensie en toonhoogte	50
3.3.2.1 Toonsoort en toonaard	50
3.3.2.2 Samevatting	51
3.3.3 Interval, melodie en harmonie	52
3.3.3.1 Melodie en interval	52
3.3.3.2 Melodie en akkoorde	53
3.3.3.3 Melodie en modulasie	55
3.3.3.4 Melodie en begeleiding	56
3.3.3.5 Samevatting	57
3.3.4 Intensiteit of toonsterkte	57
3.3.4.1 Vorming van intensiteit of toonsterkte	57
3.3.4.2 Samevatting	57
3.3.5 Timbre of toonkleur	58
3.3.5.1 Timbre en botone	58

3.3.5.2	Samevatting	60
3.3.6	Gevolgtrekking	60
3.4	DIE EIENSKAPPE VAN LITURGIESE MUSIEK	60
3.4.1	Inleiding	60
3.4.2	Begripsbepaling	61
3.4.2.1	Die Kerk	61
3.4.2.2	Die Liturgie	62
3.4.2.2.1	Bybelse riglyne oor die gemeente en liturgie	63
3.4.2.2.2	Liturgiese verskynsels	64
3.4.2.3	Liturgiese musiek en kerkmusiek	65
3.4.2.4	Samevatting	66
3.4.3	Musiek as skepping van God, sondeval en verlossing	67
3.4.3.1	Musiek as skeppingsgawe	67
3.4.3.2	Musiek as skeppingsopdrag	68
3.4.3.3	Musiek en die sondeval	68
3.4.3.3.1	Aantasting van musiek	69
3.4.3.3.2	Musikale vertolking van die gevalle toestand	70
3.4.3.3.3	Beoordeling van musiek	70
3.4.3.3.4	Die teodisee in musiek	71
3.4.3.4	Verlossing en vernuwing in en deur musiek	71
3.4.4	Samevatting	72
3.5	DIE EIENSKAPPE EN FUNKSIES VAN LITURGIESE MUSIEK	73
3.5.1	Liturgiese musiek vervul 'n funksie	73
3.5.2	Kwaliteit, gehalte, styl en integriteit	74
3.5.3	Musiek as kommunikasiemiddel	75
3.5.4	Liturgiese musiek as pastoraat	77
3.5.5	Die skep van atmosfeer	77

3.5.6 Toonsetting van liedtekste	79
3.5.7 Samevatting	80
 3.6 EIENSKAPPE EN FUNKSIES VAN DIE LITURGIESE LIED	 81
3.6.1 Die liturgiese lied is Godgerig	81
3.6.2 Liturgiese lied is openbaring-in-responsiewe-aksie	82
3.6.3 Liturgiese lied is geloofsuitdrukking	82
3.6.4 Liturgiese sang is verkondiging	83
3.6.5 Persoonlike aard van die liturgiese lied	84
3.6.6 Objektiviteit en subjektiviteit van die liturgiese lied	84
3.6.7 Die liturgiese lied as kunsvorm	85
3.6.8 Die liturgiese lied is 'n manier van praat	85
3.6.9 Samevating	86
 3.7 GEVOLGTREKKINGS	 86
3.7.1 Eienskappe van musiek	86
3.7.2 Eienskappe van liturgiese musiek	87

HOOFSTUK 4

RIGLYNE HOE MUSIEK EFFEKTIEF IN DIE GEREFORMEERDE EREDIENS GEBRUIK KAN WORD

4.1 INLEIDING	89
4.2 DIE DOEL EN BETEKENIS VAN DIE LITURGIESE LIED	90
4.2.1 Musiek tot eer van God	90
4.2.2 Musiek en die Woord	91
4.2.2.1 Die sing van die Bybel	91
4.2.2.2 Musiek kommunikeer die Woord	93
4.2.2.3 Musiek verkondig die Woord deur assosiasie	94
4.2.3 Musiek en Geesvervulling	94
4.2.4 Musiek wat innerlike gevoelens vertolk	94
4.2.5 Samevatting	97
4.3 MUSIEK EN BETEKENIS	98
4.4 DIE VORM VAN DIE LITURGIESE LIED	99
4.5 LITURGIESE LIED AS VOLKSLIED	101
4.5.1 Kenmerke van 'n volkslied (gemeentelied)	101
4.5.2 Volkslied in die Psalmboek	102
4.6 WOORD-TOONVERHOUDING IN DIE LITURGIESE LIED	102
4.7 HOE KOMMUNIKEER MUSIEK?	104
4.7.1 Metrum, ritme en tempo	106

4.7.1.1	Die invloed van metrum, ritme en tempo	106
4.7.1.2	Riglyne	110
4.7.1.2.1	Ritmiese patrone	110
4.7.1.2.2	Maatslag	112
4.7.1.2.3	Aksentritme	113
4.7.1.2.4	Tempo	114
4.7.1.2.5	Geleentheid vir verposings	115
4.7.2	Toonhoogte	115
4.7.2.1	Die invloed van toonhoogte	115
4.7.2.2	Riglyne	116
4.7.2.2.1	Toonhoogte van melodieë	116
4.7.2.2.2	Toonaardkeuse en teks	117
4.7.3	Die melodie	117
4.7.3.1	Die invloed van die melodie	117
4.7.3.2	Riglyne	121
4.7.3.2.1	Musikale idioom	121
4.7.3.2.2	Keuse van melodieë	122
4.7.4	Harmonie	124
4.7.4.1	Die invloed van harmonie	124
4.7.4.2	Riglyne	128
4.7.4.2.1	Akkoordkeuse	128
4.7.4.2.2	Plasing van die melodie	131
4.7.4.2.3	Keuse van toonaard	133
4.7.5	Harmonisasie en begeleiding	135
4.7.5.1	Die invloed van harmonisasie en begeleiding	135
4.7.5.2	Riglyne	137
4.7.5.2.1	Begelei in ooreenstemming met die styl	137
4.7.5.2.2	Begeleidingsinstrumente	137
4.7.6	Intensiteit	138
4.7.6.1	Die invloed van intensiteit	138
4.7.6.2	Riglyne	139

4.7.7 Toonkleur	140
4.7.7.1 Die invloed van toonkleur	140
4.7.7.2 Riglyne	141
4.7.7.2.1 Beurtsang	141
4.7.7.2.2 Solosang	142
4.7.7.2.3 Diskante	142
4.7.7.2.4 Die gebruik van die orrel	142
4.7.7.2.5 Timbre en orrelregistrasie	143
4.7.8 Musikale style	143
4.7.8.1 Die invloed van musikale style	143
4.7.8.2 Riglyne	144
4.8 GEVOLGTREKKINGS	145

HOOFSTUK 5

SAMEVATTING, GEVOLGTREKKING EN AANBEVELING

5.1 DIE PROBLEEMSTELLING, DOEL, METODE EN WERKPLAN VAN DIE STUDIE	149
5.2 HISTORIESE OORSIG VAN DIE ERKENNING DAT LITURGIESE MUSIEK MEER IS AS NET WOORDE	150
5.3 EIENSKAPPE VAN MUSIEK EN LITURGIESE MUSIEK	153
5.4 RIGLYNE HOE MUSIEK EFFEKTIEF IN DIE GEREFORMEERDE EREDIENS GEBRUIK KAN WORD	155
5.5 AANBEVELINGS WAT SPRUIT UIT DIE STUDIE	157
5.6 FINALE GEVOLGTREKKING	157
5.7 TERREINE VIR VERDERE NAVORSING	158
5.8 SLEUTELTERME	158
OPSOMMING	159
ABSTRACT	162
BIBLIOGRAFIE	164

HOOFSTUK 1

MOTIVERING VAN STUDIEONDERWERP EN ORIËTERING TEN OPSIGTE VAN NAVORSING

1.1 TITEL

Musiek méér as woorde.

Die doel, waarde en funksie van liturgiese musiek in die erediens.

Sleutelterme: Liturgiese musiek, Liturgiese lied, Kerklied, Protestantse kerkmusiek, Melodie, Erediens.

Key concepts: Liturgical music, Liturgical song, Church song, Protestant Church music, Melody, Worship service.

1.2 ORIËTERING EN PROBLEEMSTELLING

1.2.1 Oriëntering

Liturgiese musiek verkeer vanaf die laat-twintigste eeu in Suid-Afrika in 'n krisis. Verskeie publikasie-opskrifte in die jaarblad van die Suid-Afrikaanse kerkkorrelistevereniging, *Vir die Musiekleier*, getuig hiervan: “Wat skort met ons Kerkmusiek?” (Heyns, 1988:19); “Tot hiertoe en nie verder met ons kerkmusiek” (Troskie, 1992:46) en “Kitch in die Kerk” (Van der Merwe, 1995:4). Volgens Temmingh (1993:18) is die oorsaak van hierdie “jammerlike situasie” die kerkmense wat “snert” wil hoor in die kerk, omdat hulle buite die kerk daaraan gewoond geraak het. Temmingh redeneer uiteraard vanuit die tradisionele kerkmusiekparadigma.

Terwyl musikoloë, soos hierbo genoem, eerder neig na die tradisionele kerkmusiek, is daar deesdae baie kerkmense en selfs teoloë wat beweer dat melodieë van tradisionele kerkmusiek uit die sestiende tot die negentiende eeu gedateerd en onsingbaar is. Huisamen (1997:16) betwyfel byvoorbeeld die voortbestaan van die tradisionele kerklied. Hy is van mening dat die tradisionele

musiek indirek verantwoordelik is vir die afname van lidmaattalle. Hy beweer verder dat lidmate rondreis tussen gemeentes op soek na dienste waar daar 'n groter bevrediging is van geestelike behoeftes en waar daar sangvernuwing is. Benewens dié musikale styl beweer hy dat ook ander faktore, soos die poëtiese taalgebruik, die liedere onverstaanbaar maak (Huisamen, 1997:16).

Die invloede van die musikale styl van charismatiese en ander vernuwende bewegings kan ook nie geïgnoreer word nie. Al hoe meer lidmate word deur charismatiese groepe uit die geledere van die tradisionele Protestantse kerke gewerf. Dit lyk asof die Protestantse kerke se klem op die korrekte inhoud van die geloofsbelydenis, stigtelikheid in die erediens en die feit dat die kerklied nie net gaan om die “lekker sing” nie verantwoordelik is vir die vervreemding van sommige lidmate. Huisamen (1997:20) beweer dat mense deur charismatiese groepe gelok word, grootliks omdat hulle deur die hartelike lofprysing en aanbidding van die Pinkstertradisie bekoor word.

Orrelspel of enige ander vorm van instrumentale musiek, soos in die Protestantse kerke, voor, tydens en na die erediens, kan 'n atmosfeer skep wat die liturgiese intensie en inhoud van 'n bepaalde erediens kan versterk. Helaas is sodanige instrumentale musiek nie altyd geslaagd nie. Dit is heel moontlik dat luisteraars die musiek nie reg interpreteer nie of met eie, subjektiewe betekenis vul. Strydom (1994a:383) waarsku tereg dat hierdie subjektiewe interpretasie deur luisteraars nie noodwendig ooreenstem met die bedoeling van die musikus nie en kan selfs heel sekulêr wees!.

Huisamen (1997:46) meld dat die postmoderne mens ook nie meer so maklik opgewonde raak oor preke wat vanaf kansels verkondig word nie. Volgens hom het mense 'n behoefte aan meer as net 'n preek. Hulle wil aktiewe deelnemers in die erediens wees. Hulle wil aan hulle gevoelens uiting gee deur te sê en te wys wat hulle beleef. Sang en musiek speel hierin 'n belangrike rol.

Uit bogenoemde argumente kan afgelei word dat die vraagstuk van liturgiese musiek - en daarmee spesifiek die liturgiese lied - in die brandpunt staan.

Tog wil dit voorkom asof die waarde van musiek in die teologie en godsdiens wêreldwyd grootliks verwaarloos word. So skryf Maconie (1990:59) van *the profoundly erroneous abandonment of musical philosophy by the centres of religion*. Irwin (1993:ix) merk op dat *phenomenological evidence from the world's religions demonstrates that the association of music and religion is nearly universal ... but its theoretical grounding has often been omitted or slighted in theological systems*. Jones (1999:4) stel die vraag: *Why does God use music? Isn't it a fluffy, rather inefficient way to communicate? We like to think that the really important parts of life and worship can be said with cardboard words*.

Selfs in Joodse studies word opgemerk dat *the role of music in contemporary worship is practically unresearched and undiscussed ... the written text was deserving study, whereas the musical means by which it was presented was not* (Hoffman, 1989:31).

Uit bogenoemde aanhalings kan afgelei word dat wetenskaplike navorsing dringend nodig is om die teologiese grondslae van liturgiese lied na te gaan.

Die eerste stap tot herstel van die liturgiese lied is om die feeskarakter van die erediens terug te bring (Müller, 1988:9; Wessels, 1997:63). Helaas lyk dit asof kerke deesdae allerlei kunsmatige tegnieke aanwend net om atmosfeer te skep. Binne die gereformeerde erediens moet al hierdie tegnieke egter die toets van die Bybel kan deurstaan. Die verheerliking van God moet immers die eintlike doel van liturgiese sang wees. As 'n mens musikologies oor hierdie doel besin, moet die regte balans tussen die musikale estetika enersyds en praktiese singbaarheid andersyds gehandhaaf word.

Kruger (2002:24-26) toon oortuigend aan dat die liturgiese lied wat relevant wil bly aan die eise wat die Skrif daaraan stel, sal moet voldoen. Op Skriftuurlike gronde sluit sy, soos onder andere ook Pass (1989:72), by die verskillende modaliteite van die kerk aan. Wanneer die liturgiese lied gebruik word in ooreenstemming met die kerugmatiese (verkondiging van die blye Boodskap), koinoniale (gemeenskap van die gelowiges) en liturgiese modaliteite (omvattende gebeure binne die erediens wat ook *kerugma* en *koinonia* insluit) van die kerk, kan dit

daartoe bydra dat talle nuwe liedere en musiekstyle sinvol geïntegreer kan word in die liturgie en ander kerklike aktiwiteite (Kruger en Smit, 2001:23).

Uit bogenoemde tendense en argumente blyk dit onmiskenbaar dat daar krag van die musiek uitgaan. Hierdie krag kan op verskeie maniere bewerk en aangewend word. Binne die gereformeerde erediens moet hierdie krag gebruik word om God te verheerlik. Ter wille van Godsverheerliking in die erediens is dit aktueel en nodig dat die doel, waarde en funksie van die liturgiese lied wetenskaplik ondersoek word. In die ondersoek na die doel (bestemming of mikpunt) van die liturgiese lied, is dit nodig om die eise te ondersoek wat deur die Bybel aan lofsange tot eer van God gestel word. 'n Ondersoek na die waarde van die liturgiese lied lê daarin dat die gehalte van die musiek ondersoek word om te bepaal hoedanig musiek moet wees om 'n waardige en getroue draer van die teks te wees. In die ondersoek na die funksie van die liturgiese lied moet bepaal word hoe die lied bydra tot die opbou van die gemeente, die versterking van die gemeenskap van die gelowiges (1 Korintiërs 14:26) en die uitdrukking van lofprijsing teenoor God (Efesiërs 5:19 en 20) – in aansluiting by die verkondiging van die Woord, die geloofsantwoord, die pastoraat en evangelisasie.

1.2.2 Probleemstelling

Soos uit 1.2.1 blyk, bestaan daar om verskeie redes 'n leemte in die navorsing van die liturgiese musiek. Veral die bydrae van musiek in die erediens word onderwaardeer of ongekontroleerd aangewend. As dit reg aangewend word, kan liturgiese musiek 'n besondere bydrae lewer tot 'n dieper belewenis van die ontmoetingsgebeure in die erediens. Martin Luther (1968[1529-1530]:639) skryf aan Lüdwig Senfl, hofkapelmeester in München, die volgende:

Et plane iudico, nec pudet asserere, post theologiam esse nullam artem, quae musicae possit aequari, cum ipsa sola post theologiam id praestet, quod alioqui sola theologia praestat, scilicet quietem et animum laetum, manifesto argumento,

*quod diabolus, curarum tristium et turbarum inquietarum autor, ad vocem musicae paene similiter fugiat, sicut fugit ad verbum theologiae.*¹

Die oorkoepelende navorsingsvraag is dus die volgende:

Watter unieke waarde voeg musiek as sodanig by tot die erediens?

Die spesifieke vrae wat hieruit voortspruit is:

- 1.2.2.1 Hoe is die waarde van musiek méér as woorde deur die loop van die geskiedenis waardeer?
- 1.2.2.2 Wat is die unieke eienskappe van musiek en liturgiese musiek?
- 1.2.2.3 Watter riglyne kan daar op grond van musikologiese en Skriftuurlike kriteria vir die musiek in die liturgie gestel word, sodat dit doeltreffend in die erediens (liturgie), en dan veral ook by die liturgiese lied, gebruik kan word?

1.3 DOELSTELLING EN DOELWITTE

Die doel van hierdie navorsing is om te bepaal watter unieke waarde bepaalde aspekte van musiek as sodanig tot die vertolking van die liturgiese lied van die Protestantse erediens toevoeg, sodat die feeskarakter van die erediens ten volle tot sy reg kan kom.

Om hierdie doel te bereik word die volgende doelwitte gestel:

- 1.3.1 om vas te stel hoe die waarde van musiek méér as woorde deur die loop van die geskiedenis erken is;
- 1.3.2 om vas te stel wat die unieke eienskappe van musiek binne die liturgie is;

¹ Vertaling: "Ek is sterk daarvan oortuig en spreek dit omonwonde uit dat daar naas die teologie geen kuns is wat op gelyke voet met die musiek geplaas kan word nie, want buiten teologie is musiek die enigste kuns wat in staat is om vreugde en vrede in die hart te gee soos dit ontstaan uit die studie van die wetenskap en geleerdheid. Die bewys daarvan is dat die duiwel, wat die oorsaak is van jammerlike bekommernisse en rustelose moeilikhede, vlug voor die klank van musiek byna soos hy dit doen voor die Woord van God."

- 1.3.3 om aan die hand van musikologiese en Skriftuurlike kriteria riglyne daar te stel oor hoe musiek doeltreffend in die erediens gebruik behoort te word.

1.4 OMLYNING VAN DIE NAVORSING

1.4.1 Begripsbepaling

Liturgiese musiek: Hierdie term word gebruik as aanduiding van musiek wat in die Christelike erediens gebruik word.

Liturgiese lied: Hierdie term dui op die musikale vertolking, deur middel van melodie en begeleiding, van 'n liedteks in die Christelike erediens.

Erediens: Dit is die samekoms van die gemeente om die Here te ontmoet in lofpysing, aanbidding, Woordverkondiging en gebed.

1.4.2 Afbakening

Die studie is 'n navorsing in Liturgiek en met name in die subdissipline Himnologie. Himnologie is die bestudering van woordkuns en toonkuns as 'n twee-eenheid in die liturgiese lied, maar die klem val in hierdie studie op die tweede element, naamlik om aan te toon dat liturgiese musiek kan bydra tot 'n dieper belewenis van die godsdiens.

Binne die terrein van liturgiese musiek moet onderskei word tussen die musikale vertolking (en begeleiding) van 'n liedteks en selfstandige musiek (sonder 'n liedteks). In hierdie studie word die fokus op die eerste aspek geplaas.

Hierbenewens word die ondersoek beperk tot die uitwerking van die liturgiese lied binne die tradisie van die Gereformeerde Kerke in Suid-Afrika, met die liturgiese beginsel dat in die samekoms van die gelowiges, die gemeente mekaar geestelik opbou langs die weg van verstaanbare kommunikasie in en deur 'n ordelike erediens (vergelyk 1 Korintiërs 14:5,12,17,26,33,40). Die basisteoretiese riglyne soos uiteengesit deur Bingle en De Klerk (2003:171, 172, 174, 176, 178 en 180) dat die openbaring van God die grond en oorsaak van die liturgiese lied moet

wees, dat die liturgiese lied as openbaring-in-responsiewe-aksie die openbaringswaarheid moet aktualiseer, dat die liturgiese lied 'n belydende verheerlikingsfunksie moet hê, dat Christologiese monoteïsme uitdrukking moet vind in die liturgiese lied en dat persoonlike verbondskommunikasie in die liturgiese lied vergestalt moet word, word gesien as die gronslag vir die musikale vertolking van die liedteks.

1.5 SENTRAAL- TEORETIESE ARGUMENT

Die sentraal- teoretiese argument van hierdie studie is dat musiek die vermoë het om dieper dimensies aan die erediens te verleen as wat met woorde alleen gedoen kan word.

1.6 METODE

Die studie word onderneem uit die gereformeerde tradisie. Skrifhantering in hierdie tradisie, in onderskeid van ander tradisies, word verduidelik deur Floor (1979:8-17). Dié hermeneutiese benadering binne hierdie tradisie word uiteengesit deur Coetzee, De Klerk en Floor (1980:18-36).

In Hoofstuk 2 word 'n historiese ondersoek gedoen van die verhouding tussen woord en musiek om vas te stel hoe mense deur die eeue die waarde van musiek in die liturgie erken het. 'n Openbaringshistoriese ondersoek word gemaak van Bybelgedeeltes waarin hierdie verhouding aan die orde kom om aan te toon hoe musiek in die Bybelse tyd waardeur is. Dit word gevolg deur 'n historiese ondersoek van die tema in die Christelike kerk deur die eeue.

In Hoofstuk 3 word die musikologiese kriteria ondersoek en geëvalueer deur middel van 'n analitiese literatuurstudie, om vas te stel wat die unieke eienskappe van musiek en liturgiese musiek is. Die ontwikkeling van die eienskappe van musiek word bespreek. Daarna word die spesifieke eienskappe van musiek, naamlik frekwensie (toonhoogte), intensiteit, toonkleur, interval (melodie en harmonie) en toonduur (ritme en tempo) bespreek en toegepas op liturgiese musiek.

Met behulp van dié eienskappe van musiek en liturgiese musiek word in Hoofstuk 4 riglyne gestel oor hoe musiek effektief in die gereformeerde erediens gebruik kan word. Voorbeelde word bespreek om aan te toon wat musiek méér kommunikeer as wat woorde alleen kan doen.

Die verkryging van bronne is deur rekenaarsoektogte in onder andere *Nexus Database System* en EBSCOhost gedoen.

1.7 HOOFSTUKINDELING

Die onderwerp sal aan die hand van die volgende hoofstukke uiteengesit word:

- Hoofstuk 1: Motivering van studieonderwerp en oriëntering ten opsigte van navorsing.
- Hoofstuk 2: Historiese oorsig van die erkenning dat liturgiese musiek méér is as net woorde.
- Hoofstuk 3: Eienskappe van musiek en liturgiese musiek.
- Hoofstuk 4: Riglyne hoe musiek effektief in die gereformeerde erediens gebruik kan word.
- Hoofstuk 5: Samevatting, aanbevelings en gevolgtrekkings.
- Opsomming
- Abstract
- Bibliografie

HOOFSTUK 2

HISTORIESE OORSIG VAN DIE ERKENNING DAT LITURGIESE MUSIEK MÊER IS AS NET WOORDE

2.1 INLEIDING

Die beskouings en praktyke van liturgiese musiek in die hedendaagse reformatoriese tradisie is gewortel in die musiekgeskiedenis. 'n Oorsig van hoe mense deur die eeue die waarde van musiek bykomend tot dié van woorde beskou het, sal bydra tot 'n beter begrip van die hedendaagse tradisie en behoort ook lig te werp op die leemtes en winspunte daarvan.

In hierdie literatuurondersoek word vasgestel hoe mense deur die eeue die bykomende waarde van musiek in die liturgie erken het. As vertrekpunt in hierdie historiese ondersoek word musiekwaardering in die Bybel ondersoek. Hieruit behoort Skriftuurlike kriteria na vore te kom wat rigtinggewend is vir musiekwaardering in die liturgie van alle tye. Die Jode en die Nuwe-Testamentiese kerk het hulle musiek egter nie in 'n vakuum beoefen nie. Daarom word vooraf ondersoek ingestel na die Hellenistiese en Romeinse beskouing van musiek, wat uiteraard ook 'n invloed sou hê op die beskouing van musiek van die destydse kerk. Daarna word die beskouing van liturgiese musiek in die Westerse kerk deur die loop van die geskiedenis bespreek. Die hoofstuk sluit af met 'n waardering van hedendaagse kerkmusiekpraktyke in Suid-Afrika.

2.2 BUIITE-BYBELSE GETUIENISSE

Die beskouings van die Helleniste en die Romeine oor die waarde van musiek het 'n definitiewe invloed op die Bybelse beskouings oor musiek gehad.

2.2.1 Die antieke Griekse en Romeinse wêreld

Die Griekse mitologie het geglo aan 'n goddelike oorsprong van musiek. Musiek was 'n byvoeglike vorm van die *Muse*, die nege dogters van Zeus en Mnemosyne, wat die kunste en wetenskap beheer. Musiek, met veral die *kithara*

en die *lyra*, was altyd deel van religieuse byeenkomste en het 'n sterk etiese karakter gehad (Anderson, 2001a:899). Die Grieke het 'n sterk krag aan musiek toegedig (Strunk, 1950:59; West, 1994:31). Blootstelling aan musiek sou siektes kon genees, die liggaam en siel reinig en sou selfs wonderwerke kon bewerkstellig. Dit blyk onder andere uit die uitbundige musiek van die destydse primitiewe kultusse waardeur mense uitdrukking aan hulle emosies gegee het en musiek as medium gebruik het om die mens emosioneel te beïnvloed (Viljoen, 1990:67-77). Op een of ander misterieuse manier sou die gode deur die klank van musiekinstrumente met mense kommunikeer (West, 1994:14 e.v.).

Die Grieke het geglo aan die bestaan van 'n krag in musiek, verwant aan die krag van woorde, wat die mens se doen en denke kon beïnvloed. Pythagoras was van mening dat die mens kennis moet neem van die effek wat musiek op morele kwaliteite het. Musiek is as 'n krag beskou wat die heelal kan beïnvloed. Volgens Aristoteles is daar 'n band tussen musiek en die gemoedstoestand van 'n mens. Menslike karakter word gevorm deur die tipe musiek waarna geluister word. Verskillende soorte musiek sou dan die karakter op verskillende maniere affekteer, byvoorbeeld die tipiese kalmerende en opbouende liermusiek van die Apollokulte (emosies word geniet met beheerste vryheid) en die tipiese selfgesentreerde, opgewonde en entoesiastiese fluitmusiek van die Dionysoskulte (Anderson, 2001a:908-910; Reuning, 1984:17-21; Viljoen, 2001:430). Musiek kon 'n verwarde persoonlikheid herstel, deurdat musiek die mens amuseer en sy intellektuele oplettendheid en deugdelikheid bevorder (Viljoen, 1990:67).

Dat alles in die skepping (volgens Pythagoras) gebaseer is op dieselfde getalsverhoudinge bring mee dat musiek 'n invloed op die mens het. Plato werk hierdie gedagte uit en volgens sy etosleer is musiek 'n magtige middel om mense op te voed. Musiek kon goed of verkeerd opvoed en was daarom in die Griekse oudheid 'n etiese saak (Anderson, 2001b:899-901; Ingelse, 1996:27). Plato skryf: *"Let me make the songs of a nation and I care not who makes the laws"* (Republic, III, 398 ff; Laws, VII, 812 en Viljoen, 2001:430, 431). Olivier Messiaen, in *"Technique de mon langage musical"* (1944) sluit by die beskouing van Plato aan deur daarop te wys dat musikaal- etiese bevrediging verkry kan word deur getalsmatige beperkinge in ritmiek en harmoniek (Ingelse, 1996:27).

2.2.2 Samevatting

Volgens die antieke Grieke staan die goddelike oorsprong van musiek vas. Die antieke Grieke en Romeine het geglo dat die hele skepping gebaseer is op getalsverhoudinge en neem aan dat die hele skepping deurtrek was van *musica*. Die Grieke het geglo aan die bestaan van 'n krag in musiek wat die mens se doen en denke positief of negatief kon beïnvloed.

2.3 BYBELSE GETUIENISSE

2.3.1 Getuienis uit die Ou-Testamentiese geskiedenis

Bogenoemde Hellenistiese en Romeinse beskouings van musiek het uiteraard ook 'n invloed op die musiekbeskouings van die Ou- en Nuwe- Testamentiese kerk gehad. Uit die Bybel blyk dit dat God wil hê dat musiek met sy algemeen erkende eienskappe gebruik moet word om Hom te verheerlik. Musiek besit die vermoë dat dit uitdrukking kan gee aan 'mense se verwondering oor God. Enkele voorbeelde uit die Ou Testament toon dit aan.

Volgens Eksodus¹ 15:1, 20 en 21 het die Israeliete spontaan oorgegaan tot koor- en beurtsang omdat hulle verwonderd was oor God se verlossing. Na dié wonder, toe God die volk uit die mag van die Egiptenaars verlos en deur die Rooisee laat trek het, sing Israel spontaan die oorwinningslied wat in Eksodus 15 opgeteken is. Bingle (2000:8-35) bied 'n uitvoerige ontleding van hierdie lofsang.

In die Ou-Testamentiese tempeldiens was die musiek goed georganiseer. Levitiese families is aangewys wat vir die tempelsang verantwoordelik was. Hulle is vrygestel van ander diens, sodat hulle voltyds aan hulle musiekbediening kon aandag gee (1 Kronieke 9:33). Hulle sang was goed inge oefen en is begelei (2 Kronieke 5:13). Die doel hiervan was dat musiek effektief gebruik kon word om die Here te loof en te eer. Toe die musiek reg aangewend is om God te loof en te

¹ Aanhalings kom uit die 1983- Afrikaanse vertaling.

dank het die Here daarop gereageer deur met sy magtige teenwoordigheid, soos 'n wolk, die tempel te vul (2 Kronieke 5:14).

Dit blyk dat die Jode (Hebreërs), in vergelyking met die ander Semitiese volke, besonder begaafd was ten opsigte van musiek. Hulle het musiek as die brug van die menslike na die Goddelike beskou. Die kultiese sang in Israel wou vertikaal en horisontaal kommunikeer. Dit wou gebed wees, sowel as verkondiging van Jahwe en sy daade (Strydom, 1994a:14). Fensham en Oberholzer (1972:263) toon aan dat musiek 'n dienende funksie gehad het, naamlik diens aan die Woordopenbaring. Die Jode se musiek was meer godsdiens as kuns, in teenstelling met die Grieke se musiek wat meer kuns as godsdiens was.

Die invloed van die Griekse filosofie is waarneembaar by die Jode. Hulle het die bonatuurlike krag van klanke besef (West, 1994: 32). Reeds ten tye van Samuel is musiek in die profeteskole te Gibra en Rama beoefen. Die term *Nibo* is gebruik om hierdie profetiese optrede te beskryf. Die woord *Nibo* beteken nie net waarsê nie, maar ook om te musiseer (Van Milligen, 1928:34). Deur musisering is daar geprofeteer en het mense onder begeleiding van liere, harpe en simbale as profete opgetree (1 Kronieke 25:1). So het die Gees van die Here in Saul begin werk toe hy die profete hoor optree het onder begeleiding van harpe, tamboeryne, fluite en liere (1 Samuel 10:5-6).

Nog voorbeelde van die kragtige werking van musiek in die Joodse godsdiens blyk uit die kalmerende invloed van musiek op Saul toe Dawid op die lier gespeel het en die bose gees uit Saul padgegee het (1 Samuel 16:16, 23). Lierspel open ook die gemoed van Elisa. Toe die lierspeler begin speel het, het die mag van die Here Elisa in besit geneem (2 Konings 3:15). Musiek het ook gedrag beïnvloed: Toe die priesters en Leviëte die Here met musiek begin loof en dank het, is die hele volk met eerbied, ontsag en respek gevul (Esra 3:10-11).

Die tempeldiens van die Jode verdien besondere vermelding. Die tye van Dawid en Salomo was die mees glansryke periode in die Joodse tempelmusiek (Van Milligen, 1928:39). Een van die sprekendste voorbeelde van God se behae in musiek is die berig oor die inwyding van die tempel van Salomo in 2 Kronieke 5 tot

7. Selfs voor die tempel van Salomo het Dawid tussentydse reëlins daargestel ter voorbereiding van die tempeldiens (1 Kronieke 6:31-47). Die tempelsang was sinvol, goed georganiseer en voorberei (1 Kronieke 9:33, 1 Kronieke 25, 2 Kronieke 5:13 en 2 Kronieke 7:3). Dawid het ook instrumente laat maak om gebruik te word vir die lied tot eer van die Here om die lofsange te ondersteun, te versier en te versterk (2 Kronieke 7:6). Sommige geleerdes is van mening dat die sang in die tempel geheel en al onbegeleid was. Uit bogenoemde Skrifverwysings blyk eerder die teendeel. Dit wil voorkom asof blaas- en snaarinstrumente gebruik is vir die begeleiding van sang, terwyl slaginstrumente die ritme moes aangee vir optogte in die kultiese diens (Fensham en Oberholzer, 1972:263). Volgens Van Milligen (1928:39) bestaan daar juis 'n verband tussen die melodieë van die Ou-Testamentiese liedere en die latere Gregoriaanse gesange. Van Milligen bied egter geen oortuigende bewyse aan hierdie bewering te staaf nie.

Viljoen (2001:425-426) toon aan dat instrumentale musiek 'n groot rol gespeel het as deel van die Israelitiese kultusmusiek. Die volgende primitiewe slag-, blaas- en snaarinstrumente was in gebruik: die *Kinnor* (draagbare, driehoekige, vier- en twintigsnarige harp), die *Psalter* (vierhoekige, tiensnarige harp), die *Nebel* of *Nabla* (luit), die *Ougab* (doedelsak, 'n primitiewe kombinasie van 'n fluit en 'n orrel), *Minnir* (primitiewe viool), *Nekabhim* ('n fluit met 'n klaende karakter), die *Sjofar* (trompet), die *Keren* (voorloper van 'n fagot), die *Magrepha* (iets soos 'n draagbare orrel met tien pype wat honderd verskillende klanke kon voortbring), die *Toph* (tamboeryn deur vroue gebruik vir sang en dans) en die *Schalischim* (driehoek) (Braun, 2002:12 e.v.).

Hierdie instrumente sou vanweë assosiasie met tipes musiek bydra tot die musikale effek van die liturgiese musiek en lied, asook by ander byeenkomste wanneer die liedere gebruik word.

- Die *Kinnor* en *Nebel* simboliseer byvoorbeeld die musiekprofessie met Jubal as stamvader (Genesis 4:21) en is gebruik tydens sekulêre feeste (Genesis 31:27 en Jesaja 24:8), as treurliedere (Job 30:31) en as lofliedere terwyl die ark vervoer is (2 Samuel 6:5). Die instrumente is ook deur prostitute gebruik (Jesaja 23:16 en Job 21:12), in verband met bonatuurlik gesondmaking (1 Samuel 16:16, 23) en met profetiese ekstase (1 Samuel 10:5) (Braun, 2002:18).

- Die *Sjofar* is gebruik as voorteken van bonatuurlike kragte (Eksodus 19:13 en Psalm 47:6) op die versoendag (Levitikus 25:9) en as kommunikasie-instrument tydens oorlog (Braun, 2002:28).
- Die *Toph* is nie in die tempel gebruik nie (1 Kronieke 25:6), maar wel tydens kultiese danse en feeste (Eksodus 15:20 en Psalm 81:3). Die *Toph* is benut in musiek wat vreugde (Genesis 31:27) en ekstase (1 Samuel 10:5) verskaf (Braun, 2002:30).

Die besondere plek van die liturgiese lied in die Joodse erediens blyk uit die Boek van die Psalms. Die Psalms is 'n merkwaardige liedboek wat deur die eeue sy waarde behou het. Die Psalms troos (Psalm 16), bemoedig (Psalm 105), wys tereg en lei in aanbidding (Psalm 119). Alle emosies word in psalms aangetref (Barnard, 1981:82) (byvoorbeeld in Psalm 100 en 137). Musikale aanwysings kom by van die psalms voor, byvoorbeeld "Vir die koorleier: met musiek" (Psalm 8:1), "Vir die koorleier: op die wysie van 'By die dood van die seun'" (Psalm 9:1), "Vir die koorleier: met basstem" (Psalm 12:1) en "Vir die koorleier: met fluitspel" (Psalm 53:1). Die klimaks oor die gebruik van musiekinstrumente om God te loof word in Psalm 150 beskryf.

Met die bou van die tempel het Salomo 'n rede gehou en aangrypend gebid. Die koor van Levitiese sangers en die trompetblasers het tot lof en dank tot die Here gesing: "Want Hy is goed, aan sy liefde is daar geen einde nie" (Psalm 36). By die aanhef van hierdie lied het die magtige teenwoordigheid van die Here die tempel gevul (2 Kronieke 7:1-3).

Na Salomo se dood verdeel die Twaalfstammeryk in twee, naamlik Juda en Israel. Die tempeldiens verval. Hiskia het nog probeer om dit in ere te herstel, maar dit was nie blywend nie. Musiek het al hoe verder van die tempeldiens verwyder geraak deurdat dit vir atmosfeerskepping by maaltye en volksfeeste gebruik is. Die strafpreke van Jesaja getuig hiervan (Jesaja 5:12). Die musikale styl van die tempeldiens het vervaag. Tydens die ballingskap was daar ook nie die begeerte om te sing nie, want die liere is opgehang (Psalm 137). Na die verwoesting van die tempel het talle vreemde elemente invloed op die Joodse musiek gehad (Van Milligen, 1928:39).

Na die ballingskap is die tempel onder leiding van Nehemia herbou en die liturgie herstel. Van die liturgiese gebruike het later ook by die sinagoges posgevat. Die gebruik om psalms in die tempel te sing het oorgegaan in die sinagogediens (Barnard, 1981:99). Onberymde psalms is onbegeleid in 'n resitatiefstyl ('n spraakmelodie, wat die voorganger van die latere Gregoriaanse gesang was) gesing. Tempelkore is vervang deur die gemeente wat self sing deur middel van beurtsang (antifonies) en responsories (met refreine). Gebedstekste is ook gesing volgens bepaalde melodiese patrone in die styl van spraaksang, "*chant*" of kantilering, 'n soort semi-musikale resitatief (ekfonesis). By die keuse van melodiese motiewe vir die melodie van 'n bepaalde teks was die toonaard deurslaggewend. Só is die stemming van die teks vasgevang. Deur die noue aansluiting van die spraakmelodieë by die woordaksente, parallelismes en ander poëtiese tegnieke van die Hebreeuse teks is die eksegetiese vermoë van die sang maksimaal benut (Strydom, 1994a:15).

2.3.2 Getuienis uit die Nuwe Testament

Daar bestaan 'n verband tussen die Joodse erediens en die vroeë Christelike erediens. Die musiek van die tempeldiens het relevant gebly in dié sin dat die sinagoge en vroeë Christelike kerk heelwat oorgeneem het uit die tempeldiens (Wilson-Dickson, 2003:25). Dit mag miskien die rede wees waarom daar relatief min musiekverwysings in die Nuwe Testament is, aangesien hierdie kennis veronderstel is.

Die lied in die erediens van die Nuwe Testament was by uitnemendheid die uitdrukkingsvorm en kommunikasiemedium van die nuwe bedeling wat met die koms van Jesus Christus aangebreek het (Söhngen, 1961:2). Die vroeë Christene het hulle geloof gesien as die voltooiing van die Joodse geloof en kon daarom dele uit die Joodse liturgie gebruik, maar kon dit dan in nuwe lig sien (Handelinge 24:14-16 en Handelinge 26:4-8). Namate die Christene hulle van die erediens in die sinagoge losgemaak het, het hulle 'n eie liturgie ontwikkel. Die liturgie van die jong kerk het bestaan uit die hoofelemente, naamlik lofprijsing, gebed en onderrig, en wel in dié volgorde soos blyk uit die Talmud (Viljoen, 1990:7). Die waarskuwing van Paulus in

1 Korintiërs 14:26 (“Hoe moet dit dan wees, broers? Elke keer as julle bymekaar kom, het elkeen gewoonlik ‘n bydrae om te lewer: ‘n psalm, ‘n onderwysing, ‘n openbaring, ‘n ongewone taal of klank, ‘n uitleg daarvan. Sorg dan dat alles tot opbou van die gemeente verloop”) moet waarskynlik teen hierdie agtergrond verstaan word.

Sang en musiek speel ‘n belangrike rol in die liturgie van die Nuwe-Testamentiese kerk. Hierdie rol moet gesien word in die lig van die duidelike opdragte wat Jesus aan sy dissipels en aan sy kerk gegee het met betrekking tot die lewe en die werk van die kerk, naamlik die opdrag tot evangelieverkondiging, die opdrag om die doop en Nagmaal te bedien en die opdrag tot volhardende gebed (Barnard, 1981:117).

2.3.2.1 Die opdrag tot verkondiging, belydenis en aanbidding

Tydens die lewe van Jesus kry die dissipels die beperkte opdrag om die evangelie te gaan verkondig (Matteus 10:1 en Lukas 9:1). Na Jesus se opstanding en voor sy hemelvaart kry die dissipels die laaste groot opdrag om die evangelie wêreldwyd te gaan verkondig (Matteus 28:19, 20). Dié opdrag word kort voor sy hemelvaart herhaal (Handelinge 1:4, 8). Dit is ‘n groot en blywende opdrag om die evangelie wêreldwyd te verkondig en dit te doen in al sy volheid en in die veelkleurigheid van die genade van God (1 Petrus 4:10). Dit is vanselfsprekend dat dit in die erediens, waar die gemeente in sy Naam byeen gekom het en wil hoor wat sy wil vir hulle lewe is, sy woord sal weerklink (Barnard, 1981:117).

Die lied was uiters geskik om God se spreke tot sy volk te verklank (Strydom, 1994a:286) en wel op die volgende wyses:

- Evangelieverkondiging begin met die geboortenarratiewe in die Lukas-evangelie. ‘n Reeks liedere word aangehaal waarin gelowiges en engele met verwondering sing oor die redding wat God in Jesus bewerk het: Die lofsange van Maria (*Magnificat*) (Lukas 1:46-55), Sagaria (*Benedictus*) (Lukas 1:67-79) en Simeon (*Nunc dimittis*) (Lukas 2:29-32) druk die mense se verwondering oor God se verlossing uit. Die aankondiging van die geboorte van Jesus word musikaal aangevul en tot klimaks gebring deur die lofsang van die engele (*Gloria in excelsis Deo*) (Lukas 2:14).

- Hierbenewens kom ook verskeie op Christusgerigte doksologieë en eulogieë in die Nuwe Testament voor, byvoorbeeld in Romeine 11:33, Efesiërs 3:20 en Filippense 2:1-11 (Floor en Viljoen, 2002:102; Barnard, 1981:144).
- In 1 Korintiërs 14:15-17, 26 beskryf Paulus die manier waarop sang gebruik moet word tot eer van God en tot opbou van die gemeente. Sang is 'n spontane geloofsuiting, vertikaal gerig tot lof en danksegging, maar ook horisontaal gerig tot onderlinge opbou tydens die erediens.
- Die lofliedere in Openbaring verbind die hemelse liturgie met dié van die Christelike kerk. Die ganse skepping is gevul met verwondering oor die groot daade van God, sy redding en oordele (Viljoen, 2002:572).

2.3.2.2 Die uitwerking van die gebede en liedere

Vanaf die begin was die Christelike kerk 'n singende kerk en het daarvan 'n groot krag uitgegaan, byvoorbeeld:

- Aangrypend is die lofsang wat Jesus en sy dissipels in die bovertrek gesing het na die instelling van die Nagmaal (Markus 14:26). Na hierdie lofsang, die groot Hallél van Psalm 113 tot 118, het Jesus uitgegaan om gekruisig te word.
- Die kragtige uitwerking van die gebede en lofliedere van Paulus en Silas in die tronk (Hand. 16:25 e.v.) toon die effek van musiek volgens Nuwe-Testamentiese standaarde.
- Sang het die kragtige werking om op te bou (1 Korintiërs 14:26). Dit is 'n kragtige medium vir onderlinge bemoediging en onderlinge geloofsopbou (1 Korintiërs 14:15-17; Efesiërs 5:19 en Kolossense 3:16).
- Die emosies wat gepaard gegaan het met die sing van liedere het gewissel van dankbaarheid (Kolossense 3:16), opgeruimdheid (Jakobus 5:13) tot onsekere afwagting (Matteus 26:30).
- Efesiërs 5:18,19 en Kolossense 3:16 beskryf sang as teken van Gees- en Woordvervuldheid. Die lied word 'n medium waardeur die Heilige Gees werk, maar ook omgekeerd: deurdat die liedere gesing word, word mense deur die Heilige Gees vervul (Viljoen, 1990:141). 'n Verskeidenheid van liedere wat spreek van omvattende lofprysing van mense wat met die Heilige Gees vervul is, word genoem (Efesiërs 1:3-14) (Hasper, 1955:115; Strydom, 1994a: 21).

2.3.2.3 Die vorm wat die liederes in die Nuwe Testament aanneem

Dat die Nuwe- Testamentiese kerk 'n singende kerk was, is nie te betwyfel nie. Dit kan met sekerheid aangeneem word dat die psalms wat aan die Christene bekend was in gebruik gebly het. Daarby is egter ook nuwe liederes gevoeg vir gebruik in die erediens (Barnard, 1981:146).

Die nuwe liederes is ooreenkomstig die Griekse sisteem opgebou, eerder as die Joodse. Die liederes is ritmies en poëties geskryf. Die liederes is in strofes verdeel wat elk uit min of meer dieselfde aantal woorde en toniese aksente (sillabes) bestaan het. Hierdie liederes is ook deur parisillabie/ isosillabie en homoioteleuton opgebou, wat inherent deel van die Griekse himnografie was (Mitsakis, 1971:12). Voorbeelde van hierdie liederes kom in die Nuwe Testament voor, naamlik Johannes 1:1-18, Filippense 2:2-5, Kolossense 1:15-20, Efesiërs 5:14, 1 Timoteus 3:16, 1 Petrus 1:3-5 en Openbaring 5:9-10.

Die himniese materiaal wat in die Nuwe-Testamentiese geskrifte voorkom, bevat ook uitroepe en liederes uit die Joodse sinagogale liturgie: Maranata "Kom Here" (1 Korintiërs 16:22 en Openbaring 22:20); Amen (1 Korintiërs 14:16), as instemming van die gemeente op wat gesê en gebid is; Halleluja (Openbaring 19:1,3,4), 'n kort samevatting van lofprysing van God; Hosanna (Markus 11:9), 'n liturgiese gebedsroep wat "help tog" beteken en Abba (Romeine 8:15) wat die besondere verhouding toon waarin die gelowige tot God gestel is deur Christus.

Daar is ook liederes in die Nuwe Testament opgeneem in die vorm van poëtiese fragmente (credo's en himnes). Die liederes het grootliks die karakter van belydenisse gehad (1 Timoteus 3:16, Romeine 10:9, 1 Korintiërs 16:22, 2 Korintiërs 5:21 en Kolossense 1:15), waar die belydenis uit kort eenvoudige uitdrukkings bestaan het en die himnes uit langer uiteensettings oor die persoon en werk van Christus (Viljoen, 1990:8).

Bogenoemde psalms en nuwe liederes was oorwegend vokaal in die vorm van ongeleide resitatiewe, spraakmelodieë in beurtsang (antifonies) en responsories

(refreine). Hierdie wisselsang intensifiseer die vermoë van gemeenskaplike sang (Strydom, 1994a:23, 298).

In die Nuwe Testament is weinig verwysings na musiekinstrumente of die bespeling van musiekinstrumente in die erediens. As daar wel na musiek verwys word, is dit:

- sekulêr gebruik: In Matteus 9:23 hoor Jesus die fluitspel van die roubeklaers by die dood van die dogtertjie van die Joodse raadslid; in Matteus 11:17 word mense (hierdie geslag) met kinders vergelyk en in Openbaring 18:22 waar musiek in die gevalle stad, Babilon, nie meer gehoor sal word nie.
- metafories gebruik: In Matteus 6:2 word gewaarsku teen die uitbasuin as armes gehelp word; in 1 Korintiërs 13:1 word liefdeloosheid met 'n klinkende metaal vergelyk; in 1 Korintiërs 14:7-8 word betekenislose profesieë met die klanke van fluite en sitters vergelyk en in Openbaring 14:2 beskryf Johannes die geluid uit die hemel wat soos die geluid van baie sitters klink.
- simbolies gebruik: Volgens Matteus 24:31 sal die trompet weerklink as die Here kom (Vergelyk ook 1 Tessalonisense 4:16, 1 Korintiërs 15:52 en Hebreërs 12:19).

Die Nuwe Testament skryf nie so breedvoerig soos die Ou Testament oor musiek en instrumentasie in die erediens nie. Die rede hiervoor mag wees dat die vroeë Christene die Joodse tradisie gehandhaaf het en liedere uit die Jodendom gesing het, met name die Psalms. Op grond hiervan toon Ingelse (1996:20) met goeie rede aan dat daar in hierdie tyd min aan musikale styl verander het. Hierbenewens moet egter in gedagte gehou word dat bekeerde Christene uit die heidendom, vertrou was aan musiek van die heidense kultusse, sodat kennis-aanwysings oor musiek in die erediens veronderstel kon word (Vergelyk 2.2).

In die lig hiervan blyk dit dat die Nuwe-Testamentiese lied gefunksioneer het in 'n wêreld waar liedere en himnes nie onbekend was nie. Routley (1950:17) gaan selfs so ver om te beweer dat musiek tóé inherent deel was van alle mense - *in potentia*. In die vroeë Christelike kerk het daar egter 'n groeiende verset ontstaan teen die gebruik van musiekinstrumente in die erediens. Van der Leeuw (1934:181) skryf dié tendens toe aan die sterk konnotasie van sommige musiekinstrumente heidense kultusse. Die ondersoek van Braun (2002:189 e.v.) na hierdie musiekinstrumente, bevestig Van der Leeuw se stelling.

2.3.3 Samevatting

Daar is dikwels sprake van musiek in die Bybel. Dit is egter moeilik om uit hierdie gegewens presiese konklusies te trek vir die huidige liturgiese musieksituasie. Vir heelwat hedendaagse probleme (byvoorbeeld musikale styl) bring die Bybelse gegewens nie 'n oplossing nie. Tog kan daar uit die Bybel uitgangspunte geformuleer word.

Uit die gegewens van die Ou én Nuwe Testament blyk die opdrag: die noodsaaklikheid en vanselfsprekendheid van gesonge lofprysing. In die Ou Testament word musiek gebruik om uitdrukking te gee aan die mens se verwondering oor God. Hierdie verwondering loop uit in die loflied, die verlossingslied, die danklied en in gebed. Die begeleidingsinstrumente het bygedra tot die musikale effek van die liturgiese musiek en lied. Die stemming van die teks is vasgevang deur spraakmelodieë wat nou aangesluit het by die woordaksente en ander poëtiese tegnieke van die Hebreeuse teks.

Sang en musiek in die Nuwe-Testamentiese kerk kan as volg opgesom word:

- In die geboortenarratiewe besing die gelowiges en engele hulle verwondering oor die redding wat God in Jesus bewerk het.
- Aangrypend is die lofsang wat Jesus en sy dissipels in die bovertrek gesing het na die instelling van die Nagmaal. Na hierdie lofsang, die groot Hallél, het Jesus uitgegaan om gekruisig te word.
- Die kragtige uitwerking van die gebede en lofliedere blyk uit die sang van Paulus en Silas in die tronk.
- Paulus beskryf die manier waarop sang gebruik moet word tot eer van God en tot opbou van die gemeente.
- Sang word as teken van Gees- en Woordvervuldheid beskryf.
- Die lofliedere in Openbaring verbind die hemelse liturgie met dié van die Christelike kerk.
- Die himniese materiaal wat in die Nuwe-Testamentiese geskrifte voorkom, bevat ook uitroepe en liedere uit die Joodse sinagogale liturgie.

- Hierbenewens kom ook verskeie op Christusgerigte doksologieë en eulogieë in die Nuwe Testament voor.
- Hoewel die vroeë kerk by die musiek van die heidene aangesluit het, was daar 'n groeiende versigtigheid teen die gebruik van musiekinstrumente wat met heidense kultusse geassosieer is.

Dit blyk dat die liturgiese musiek in die Ou en Nuwe Testament goed georganiseer en van hoë kwaliteit was. Dit impliseer dat die musiek diensbaar was aan die lofprysing van die gemeente.

2.4 DIE EERSTE EEU

Die musiek van die vroeë kerk in die eerste eeue bou voort op die tradisies van die Nuwe-Testamentiese getuienis. Gebruike uit die sinagoge is ook oorgeneem deur die vroeë Christelike Kerk (Deddens, 1993:104).

2.4.1 Die vroeë kerk

Volgens Tertullianus is daar in die vroeë kerk hoofsaaklik psalms gesing of voorgedra (Barnard, 1981:169). Tog is daar getuienis van liedere wat bygevoeg is om te sing van die vervulde heil in Christus (Viljoen, 1990:9, 77, 90, 91). By Augustinus word die gedagte aangetref dat sang die voorsmaak is van die hemelse liturgie. Al singende kom die mens tot die doel en bestemming waarvoor hy geskape is, naamlik om God te loof (Smelik, 1996:29).

Of die liedere gesproke of deur middel van spraaksang voorgedra is, is onseker. Volgens die kulturele gewoontes van dié tyd was daar nie 'n waterdigte skeiding tussen spraak en sang nie. Die psalms en liedere is deur 'n kantor of diaken voorgedra en die gemeente het dan na elke vers met uitroepe van perikope uit die Bybel geantwoord. Die *Kyrie eleison* ("Here, ontferm U" uit Matteus 20:30) was 'n gemeentelike respons op die verskillende gebedsversoeke in die litanieë (gebede vir berouvolles). Die *Halleluja* is as uitroep tussen die Skrifgedeeltes gebruik en is dikwels gekenmerk deur 'n lang, geïmproviseerde melismatiese melodie op die avokaal. Augustinus (die biskop van Hippo in Noord-Afrika (354-430)) meld ook die

verheffende effek van dié woordlose *jubilus*, wat die diepste intensies van die lofprysende hart vertolk wanneer woorde te min raak. Augustinus verwys moontlik na die gesonge oorblyfsel van die glossolalie. Later is daar by die aanvang van die erediens 'n intogpsalm gesing, wat uitloop op die sogenaamde introïtuspsalm in die Gregoriaanse liturgie. Dit is gesing tydens die intog van die priesterlike hiërargie (Strydom, 1994a:29).

In baie gevalle is musiek en musiekinstrumente selektief of glad nie in die liturgie toegelaat nie. Die Ariane het blykbaar die emotiewe krag van musiek misbruik vir hulle dwaalleer. Vanweë assosiasie met immoraliteit het sommige kerkvaders hulle beroep op Amos 5:23 en Jesaja 5:11 en 12 om die gevaar van instrumentale musiek te bevestig (Strunk, 1950:61, 67). Musiekinstrumente is geassosieer met die musiek van die heidendom en dus om dié rede vermy. Musiek is gesien as middel waardeur allerlei magte binne en buite die mens ontketen kon word.

2.4.2 Samevatting

Daar word aanvaar dat die liedere van die vroeë kerk, wat meestal psalms, uitroepes of perikope uit die Bybel was, deur middel van spaaksang voorgedra is. Musiekinstrumente is slegs op 'n baie beperkte skaal in die erediens gebruik. Tog het die melismatiese melodieë 'n verheffende effek gehad.

2.5 DIE VIERDE EN VYFDE EEU

2.5.1 Die Rykskerk vanaf die vierde eeu

In die jaar 313 verklaar keiser Konstantyn godsdiensvryheid en teen 380 verklaar keiser Theodosius die Christendom as amptelike godsdiens van die Romeinse Ryk. Die kerk het 'n kultuurinstelling geword met 'n hegte verhouding tussen staat en kerk, wat 'n groot invloed op die lewe van die kerk uitgeoefen het. Die eenvoud van die vroeg-kerklike erediens swig voor toenemende liturgiese weelderigheid en mistiek (Barnard, 1981:177).

Wat die liturgiese sangpraktyke betref, is responsoriese psalmsang 'n vaste deel van die liturgie. Daar word kantilerend gesing, soms meer melodieus, soms nader aan spraaksang. Ordinariumstukke soos die *Kyrie eleison*, *Gloria in excelsis* (Lukas 2:14), *Hosanna* (Matteus 2:9 en 15), *Benedictus qui venit* (Matteus 21:9), *Sanctus* (Jesaja 6:3) en die *Nunc Dimittis* (Lukas 2:29-32) speel 'n noemenswaardige rol.

Vanweë die veranderde kultuursituasie ontstaan nuwe liedvorme, spesifiek vrye kerkliedere. Die tekste was vrye poëtiese skeppings, onafhanklik van 'n bepaalde Skrifgedeelte, waardeur dwaalleraars soos Arius aanvanklik hulle oortuigings deur liedere wou tuisbring. Hierdie vrye liedere met hul metriese, strofiese gedigte en melodieë in Griekse volkstyl het die mens aangespreek en was baie gewild. Van die liedere is deur die sinode van Laodicea uit die erediens geweer. Net psalms is toegelaat (Barnard, 1981:178).

As teenreaksie het Chrisostomos regsinnige liedere in dieselfde styl laat sing. Mettertyd het die Oosterse liturgieë meer weelderig en luisterryk geword. Spraaksang is vervang met melodiese sang (Strydom, 1994a:34). Die musiek word meer dekoratief en moeiliker en gemeentesang word vervang deur koorsang.

Biskop Hilarius van Poitiers gebruik die anti-Ariaanse Oosterse himnes as voorbeeld en sy *Liber hymnorum* (liedboek) ontstaan na voorbeeld daarvan. Sy gedigte was dogmaties sterk, maar poëties gesien te strak, te onlieries om as liedere inslag te vind (Strydom, 1994a:35).

Ambrosius, die biskop van Milaan (340-397), word gesien as die vader van die Westerse strofiese kerklied met Christologiese inslag. Met sy gebruik van begrippe en uitdrukkings uit die Skrif en liturgiese gebede leer hy die gemeente metriese strofes sing, in teenstelling met die Bybelse poësie (Wilson-Dickson, 2003:35). Die gemeente was toe aktief betrokke by die liturgiese gebeure.

Sodanige sang was onder andere die aanleiding tot die bekering van Augustinus (Strunk, 1950:74). Augustinus skryf: "Hoe dikwels het die himnes my nie tot tranen beweeg nie! Die musiek het by my ore ingestroom en die waarheid het in my hart gedrup, waaruit aandoening van vroomheid opgebruus het, wat my tranen laat vloei

het, en dit het my geweldig aangedoen” (Vertaling van Cillié, 1982:14). Aurelius Augustinus (345-430) se standpunte oor kerksang in sy belydenisse het later jare ‘n groot invloed uitgeoefen op die denke van die reformatore van die sestiende eeu. Augustinus (1935: *Confessiones* 9.6) was wel oortuig van die positief-etiese krag van kerksang. Selfs die sing sonder woorde word meer as een keer deur Augustinus aanbeveel. Hy is van mening dat, wanneer ‘n mens hom in God se dade verheug, die vreugde so groot kan word dat dit oorgaan in jubel waar woorde nie gebruik word nie. Voortdurend het Augustinus daarop gewys dat lofprysing nie net ‘n saak van die mond is nie, maar ook van die hart (Smelik, 1996:26). Tog kla Augustinus dat “vleeslike genietinge” en “sintuiglike waarneming” van sang soms dreig om die geestelike waarde daarvan te oorheers. Vir Augustinus moes die sintuiglike effek van die musiek altyd ondergeskik wees aan die geestelike waarneming en ervaring van die teksinhoud.

2.5.2 Samevatting

In die Rykskerk het vanaf die vierde eeu die liturgiese sangpraktyke gewissel tussen spraaksang tot ‘n meer melodieuze sang. Vrye, strofiese liedere met melodieë in die Griekse volkstyl het gewild geword, maar is mettertyd uit die erediens geweer, omdat genot die geestelike waarde van die teks begin oorheers het.

Augustinus ag die sing van God se lof onmisbaar vir die persoonlike geloofslewe en opbou van die gemeente. Deur die lied kom woon die Woord van God ryklik in die gemeente. Hy erken die emotiewe waarde van musiek, maar is bedag op die misbruik daarvan.

2.6 DIE VIERDE EEU TOT DIE REFORMASIE

2.6.1 Die Middeleeue

Die Middeleeue is gekenmerk deur liturgiese verval. Die dogmatiese inhoud van die liturgie en die rituele binne die erediens het tot gevolg gehad dat die evangeliese eenvoud, direktheid en trefkrag van liturgiese gebeure vervang is met sakramentalisme, formalisme en bygeloof (Strydom, 1994a:44).

Gregorius I (590-604) het wel 'n ernstige poging aangewend om sang te verbeter. Hy word gehuldig vir die totstandkoming van die sogenaamde *cantus Romanus* (Gregoriaanse gesang) waarmee bedoel word die onberymde, resiterende (kantilerende) Latynse psalmsang van die pouslike liturgie (Davies, 1978:190). Dit was aanvanklik 'n teruggrype na die psalmsang soos dit beoefen is sedert die Joodse tempelkuns en sinagogale dienste. Hierdie sang was verwant aan spraaksang, maar meer melodieus. Die melodieë is gebaseer op verskillende modusse wat oorgeneem is van Griekse musiek. Die Gregoriaanse sang was in wese eenstemmig en onbegeleid.

Ongelukkig het die Gregoriaanse gesang ontwikkel in 'n ingewikkelde, oordrewe melismatiese kunssang wat uitgevoer is deur priesterkore. Hoe kompleks ook al, hierdie sang met 'n enkel melodielyn (monodie) het die mees perfekte en bevredigende simbool van die gelowiges se eenheid in Christus geword.

Die musiek in die Rooms Katolieke Kerk was meestal artistiek van hoogstaande gehalte, maar die melodieë van die motet- en Latynse misstyle is mettertyd só verwerk dat dit onherkenbaar vir die gemeente geword het. Die orrel het selfstandig begin optree as deel van die alternarim praktyk. Dit is gestel in die plek van die gemeentesangers en is afgewissel deur koorsang. Die orrel is nie vir begeleiding gebruik nie, aangesien die orrel die gemeente sou verteenwoordig. Dié liturgiese sang het ten opsigte van teks en musiek vir die gemeente onverstaanbaar geword. Die polifoniese motette met die Latynse teks is deur priester- en professionele kore gesing. So het gemeentesang tot swye gekom (Strydom, 1994a:45; Wilson-Dickson, 2003:43, 49, 73).

Tydens die laat-Middeleeue het daar geestelike volksliedere (die sogenaamde *Kyrie-trope* of *leise*, Kers- en Paasliedere) ontstaan. Die geestelike verval van die kerk, ontwakende nasionalisme en die klem op die volkstaal was 'n goeie teelaarde hiervoor. Hierdie liedere is egter nie in die erediens gesing nie (Strydom, 1994a:43). Hierdie geestelike volksang het as 'n sterk stimulant gedien vir die instelling van gemeentelike liturgiese sang in die tyd van die Reformasie.

2.6.2 Samevatting

Tydens die middeleeue is die sang in die ereidiens aanvanklik gekenmerk deur melodieuze, onbegeleide monodie. Dit ontwikkel in polifoniese motette waarvan die Latynse teks sowel as die musiek vir die gemeente onverstaanbaar geword het. Só het gemeentesang tot swye gekom. Die ontstaan van geestelike volksliedere het 'n goeie teelaarde vir die liturgiese musiekontwikkeling in die Reformasie geword.

2.7 DIE REFORMATORE

Dit was veral Martin Luther en Johannes Calvyn onderskeidelik, en in 'n minder mate Huldreich Zwingli, wat groot invloed uitgeoefen het, oor wat musiek in die reformatoriese tradisie betref.

2.7.1 Martin Luther (1483-1546)

As teenreaksie teen die Rooms- Katolieke Kerk in die middeleeue het musiek in die sestende eeu (sang, dikwels met dans en begeleiding deur die orrel of ander instrumente) 'n inherente en spontane deel van menswees geword. Volksmusiek en volksliedere het in dié tyd haas alle menslike emosies en handeling begelei. Die musikale bydrae van Luther moet in hierdie konteks verstaan word.

Martin Luther het bekend gestaan as dié groot musiekliefhebber in die reformatoriese tradisie en het baie vir die kerkmusiek beteken. Vir hom, wat vanweë sy musikaliteit bekend gestaan het as die Wittenbergse nagtegaal, was musiek 'n ervaringsfeit. Hy moes oor die groot dinge van die lewe sing (Strydom, 1994a:57; Ingelse, 1996:29). Luther was oortuig dat musiek 'n kragtige instrument was om mense tot geloof te wek. Daarom het hy hom beywer om die jeug by musiek te betrek. Hy het geglo dat hulle daardeur vir die boodskap van die Bybel ontvanklik word. Die filosofie van Luther was dat dit wat deur die lied vasgelê word, blywend is (Huisamen, 1997:37). Hy distansieer hom van Augustinus se afsydigheid jeens die vreugde en plesier wat musiek bied. Wat Luther onderskei het van die ander reformatore, soos Zwingli en Calvyn, was die feit dat daar by hom 'n balans was tussen musiek as spontane voertuig van lewensekspressie en musiek as deskundige bedryf. Musiek was vir

Luther nie net 'n bedreweheid of wetenskap nie, maar primêr 'n skeppingsgawe van God.

Luther skaar hom by die positiewe sy van die musikale etosleer. Reuning (1984:17-21) beweer dat musiek volgens Luther emosies kommunikeer met die kragte van die Apollokulte (Vergelyk 2.2.1), omdat hierdie musiek nie selfgesentreerd is nie, maar na God gerig is. Luther was bewus van die aardsheid, die sintuiglikheid van musikale klank en dat dit aanspraak maak op die mens se liggaamlike en emosionele bestaan. In sy *Peri tés musikés* (1530) skryf hy oor die kragtige werking en terapeutiese waarde wat musiek besit. Musiek maak die siel vrolik, verjaag die duivel, wek onskuldige vreugde, bedwing woedebuie, begeertes en hoogmoed. So skryf Luther in een van sy briewe aan die komponis Lüdwig Senfl dat naas die Teologie net musiek daartoe in staat is om aan die mens 'n vreugdevolle gemoed te besorg. Daarom het die profete juis hulle godgeleerdheid met musiek verbind, soos die psalms aan die sang verbind is. Hy was oortuig dat daar tussen musiek en teologie 'n vanselfsprekende band bestaan. Hy (1968 [1529-1530]:639) skryf aan Lüdwig Senfl, hofkapelmeester in München, die volgende:

*Et plane iudico, nec pudet asserere, post theologiam esse nullam artem, quae musicae possit aequari, cum ipsa sola post theologiam id praestet, quod alioqui sola theologia praestat, scilicet quietem et animum laetum, manifesto argumento, quod diabolus, curarum tristium et turbarum inquietarum autor, ad vocem musicae paene similiter fugiat, sicut fugit ad verbum theologiae.*²

Hieruit blyk die volgende:

- dat Teologie en musiek albei met die ewige Woord te doen het, daarom bestaan daar 'n verbinding tussen woord en stem, die vokale verklanking van die Woord;
- dat Teologie en musiek albei te doen het met menslike affekte, want albei het met geloof te doen. Geloofsvreugde loop uit op lofprijsing en danksegging (Barnard, 1981:267). Die vreugdeboodskap van die teologie kan die beste deur musiek

² Vertaling: "Ek is sterk daarvan oortuig en spreek dit omonwonde uit dat daar naas die teologie geen kuns is wat op gelyke voet met musiek geplaas kan word nie, want buiten teologie is musiek die enigste kuns wat in staat is om vreugde en vrede in die hart te gee soos dit ontstaan uit die studie van die wetenskap en geleerdheid. Die bewys daarvan is dat die duivel, wat die oorsaak is van jammerlike bekommernisse en rustelose moeilikhede, vlug voor die klank van musiek byna soos hy dit doen voor die Woord van God."

verklank en begelei word. Luther skryf in die voorwoord van die Babstchen Gesangbuch in 1545 dat diegene wat die verlossingsboodskap van Jesus Christus glo dit nie kan nalaat om vrolik daarvan te sing nie (Strydom, 1994a:59).

Luther was van mening dat kerksang die mens meer ontvanklik maak vir die Woord. Die Woordinhoud word beter vasgelê en die mistieke versmelting tussen woord en melodie het tot gevolg dat die Woord ontvou en dus in 'n mate eksegetiseer. So kan die lied funksioneer as geloofsekspressie (Strydom, 1994a:59-60).

In die lig van die voorafgaande gee Luther aan gemeentesang in die moedertaal 'n sentrale plek in die erediens.

2.7.2 Johannes Calvyn (1509- 1564)

Vir sover bekend het Calvyn nie 'n besondere affiniteit vir musiek gehad nie. As Geneefse reformator het hy egter daaroor nagedink en belangrike uitsprake oor liturgiese musiek gemaak (Ingelse, 1996:30).

Vir Calvyn moes die liturgie Skriftuurlik (*Sola scriptura*), vry van wettisisme, voorskriftelikheid, vormlikheid, tot eer van God en tot heil van die deelnemers wees. Die liturgie moes dien tot opbou van die gemeente en getuig van evangeliese eenvoud en verstaanbaarheid. Dit moet gedra word deur die werking van die Heilige Gees, die kontinuïteit en eenheid van die kerk dien en koinoniaal van aard wees en gerig op die daaglikse lewe (Strydom, 1994a:76). In die lig hiervan kan sy standpunte oor liturgiese sang en musiek verstaan word.

Calvyn het hom pertinent uitgespreek oor die etiese werking van musiek. Hy beroep hom op 1 Korintiërs 14:9 ("... As julle ongewone tale of klanke gebruik en nie 'n verstaanbare woord praat nie, hoe sal 'n mens weet wat daar gesê word? Dan praat julle mos in die wind!") om sy stelling te verdedig dat musiek as sodanig nie opbouend kan wees nie. Musiek moet saam met verstaanbare woorde gebruik word. Hy sluit by Plato se denke aan, naamlik dat daar krag van musiek af uitgaan wat die mens se sinne roer. Calvyn motiveer in *La Forme des prieres et chantz ecclesiastiques* (diensorde) van 10 Junie 1543 dat sang 'n groot en kragtige

uitwerking het om die harte van mense in beweging te bring en te laat bloei, sodat hulle God met hewiger en vuriger ywer sal aanroep en prys (Brienen, 1987:194).

In die *Epistre au lecteur* (voorwoord) van *La Forme* beklemtoon Calvyn die positiewe waarde van musiek en sang in die erediens. Calvyn skryf dat musiek ons aanspoor om tot God te bid en Hom te loof en om sy daade te oordink, sodat ons Hom kan liefhê, vrees en prys. Musiek is 'n gawe van God aan die mens, en het die vermoë om die mens te laat ontspan en genoegdoening te gee (Brienen, 1987:207). Dit moet só gebruik en waardeer word (Hasper, 1955:9).

In die *Epistre au lecteur* beredeneer Calvyn dat sang die woorde dieper in die hart laat indring as die gesproke woord alleen. Hy sluit by die beeld van Augustinus aan en skryf in sy kommentaar by Efesiërs 4:29 dat die woord deur musiek, soos deur 'n tregter, in die hart ingegiet word (Strunk, 1950:347; Barnard, 1981:336). Die melodie moes egter nooit die woord verdring nie (Brienen, 1987:203).

Calvyn vestig ook die aandag op die negatiewe uitwerking van musiek as daar 'n verkeerde teks by die melodie gevoeg word. Hy waarsku dat die oor nie méér op die melodie as op die betekenis van die teks ingestel moet wees nie. Liedere wat geskryf is om net die oor te behaag pas nie by die majesteit van die kerk nie. In sy Institusie (III, 20:32) waarsku Calvyn teen die strelende effek van musiek. Vandaar die onderskeid in die Calvinistiese tradisie van musiek binne (eenstemmig, onbegeleid) en buite (meerstemmig, begeleid) die kerk (Strydom, 1994a:59-60, 81-82).

Calvyn beklemtoon die sinvolle verhouding tussen woord en toon. Die melodie moet die teks intensifiseer en na vore bring. Die melodie moet 'n waardige en troue draer wees van die erns en majesteit (*poids* en *majesté*) van die teksinhoud, omdat dié liedere in die erediens gebruik word – in die teenwoordigheid van God.

Daarom moet daar geskikte lofprysingsliedere gekies word waar die musiek nie die woorde oorheers nie (Strydom, 1994b:18). Vir Calvyn was die psalms die mees voor- die- hand- liggende liedere, omdat die Heilige Gees hulle self gedikteer en gemaak het (Brienen, 1987:198). Die psalms moet in berymde strofiese vorm, so na

as moontlik aan die oorspronklike teks en sonder eksegetiese uitbreidings vir gemeentesang beskikbaar gestel word. Hy wou egter ook nie die psalms Nuwe Testamenties interpreteer nie (Barnard, 1981:314; Strydom, 1994a:83). Calvyn het self begin met 'n beryming en daaruit het die Geneefse Psalmboek (1560) (Brienen, 1987:125, 200) ontstaan.

Wat Calvyn se standpunt oor instrumentasie betref, was hy gekant teen die gebruik van die orrel as begeleidingsinstrument in die erediens. Volgens Calvyn sou die orrelbegeleiding nie die erediens meer verhewe maak nie en wat die ander instrumente, soos tamboeryne, fluite, ensovoorts van die Israeliete betref, sou dié instrumente slegs daar wees vir die ou bedeling, die priesterdom, die bedeling van die skaduwee van toe (Ou Testament). Daardie tyd is nou verby (Brienen, 1987:209).

2.7.3 Huldrich Zwingli (1448- 1531)

Zwingli, 'n oortuigde Bybelse humanis, het groot erns met die boodskap van die Skrif gemaak. Sy benadering was tipies van die Humanisme, naamlik rasioneel, nugter en analities. Musikaal gesien was Zwingli die mees begaafde van die reformatore as komponis, instrumentalis en digter.

As humanis glo Zwingli in die mag van opvoeding en die verandering van mense deur beïnvloeding. As predikant het hy gesien hoe kinders in die skool musikaal onderlê word, maar musiek was vir hom 'n uitvoeringskuns, 'n saak vir sosiale geleenthede. Hy raak vervreem van die eeue-oue benadering dat sang (musiek) 'n spontane, alledaagse lewenshandeling, 'n lewensuiting van die mens is (Barnard, 1981:275).

Zwingli maak 'n skeiding tussen musiek en godsdiens. Hy is diep onder die indruk van die krag van musiek. Musikale affek beskou hy egter as skadelik en strydig vir die geloofsuiting. Ten spyte van sy musikale vermoëns spreek hy hom uit teen enige vorm van musiek in die erediens (Viljoen, 1990: 42). Volgens hom het die Here nie behae in "rumoer van sang" met die oog op eie verdienste, loon en roem nie (met 'n beroep op Amos 5:23 en Matteus 6:5-8). Volgens Zwingli verdra musiek en gebed mekaar nie. Woorde is nie nodig om in verhouding met God te tree nie, wat nog van

sang? Hy verstaan die opdrag van 1 Korintiërs 14:15, Efesiërs 5:19 en Kolossense 3:16 só dat Paulus slegs opdrag gee dat daar gesing moet word met die *hart* en nie met die *mond* nie (Strydom, 1994a:53). In oorreaksie op die gekunstelde sang van die Middeleeuse Roomse kerk, ban hy sang en musiek geheel uit die erediens (Garside, 1981:45).

2.7.4 Samevatting

Luther en Calvyn het albei die waarde van liturgiese musiek besef, in teenstelling met Zwingli wat musikale affek as skadelik en strydig vir die geloofsuiting beskou het. Luther het aan gemeentesang 'n sentrale plek in die erediens gegee. Hy het die kragtige werking en terapeutiese waarde van musiek besef en kon daarom skryf dat die blye boodskap van Jesus Christus die beste deur musiek verklank en begelei kan word. Die woordinhoud word op so 'n manier beter vasgelê en geëksegetiseer.

Calvyn beklemtoon op sy beurt die sinvolle verhouding tussen woord en toon. Musiek moet altyd 'n dienende funksie tot die woorde hê. Die melodie moet die teks intensifiseer en na vore bring. Die melodie moet 'n waardige en troue draer wees van die erns en majesteit (*poids* en *majesté*) van die teksinhoud en nooit die teks oorheers nie.

In soverre dit die sewentiende-eeuse liturgiese musiek van die drie groot kerke in Europa aangaan, vertoon die Katolieke, die Lutherane en die Calviniste 'n driehoek van verdeeldheid, waarvan daar nog steeds eggo's in die argumente oor liturgiese musiek is. Bianconi (1987:134) maak die pakkende stelling: *The Catholic, in Church, listens without singing, the Calvinist sings without listening, the Lutheran both listens and sings – simultaneously*. Hoewel hierdie stelling ietwat oordrewe klink, vat dit die beskouing van die drie onderskeie tradisies saam.

2.8 DIE SEWENTIENDE TOT NEGENTIENDE EEU

Tot en met die sestiende eeu is daar vanuit die teologie na liturgiese musiek gekyk. In die sewentiende en agttiende eeu was dit minder die geval. Die kerk het sy leidende rol in die samelewing en wetenskap verloor en mettertyd moes die

teosentriese visie op musiek plek maak vir 'n meer antroposentriese visie. In die plek van lofprijsing van God moes die kerk hom meer begin toelê op die behoeftes van die mens en opwekking van godsdienstige gevoelens. Die belangrikste doel van die kerkmusiek was om die toehoorder te stig, hom tot meditasie aan te spoor en daardeur by hom 'n stille en heilige eerbied voor die goddelike Wese te bewerkstellig. Om hierdie doel te bereik is daar eise aan die musiek gestel.

Teen die einde van die sewentiende eeu het die Rasionalisme en die Piëtisme ontwikkel. Hoewel hierdie twee ideologieë oppervlakkig gesien teenoor mekaar staan, het hulle tog heelwat in gemeen gehad (Strydom, 1994a:96). Albei is sterk deur die Humanisme beïnvloed.

2.8.1 Die Rasionalisme en Piëtisme

Die Humanisme is 'n filosofiese lewensingesteldheid wat gewortel is in die *Aufklärung* (Verligting) waarin die menslike verstand (rede) verabsoluteer word as die enigste bron van betroubare kennis. Die Piëtisme het hom beywer vir individuele godsdienstige ervaring. Die klem het hier verskuif van die objektiewe Skrifwoord na die subjektiewe bekeringservaring (Blume, 1964:251).

Die strominge van die Rasionalisme en Piëtisme, met hul klem op individualistiese menslike rede en ervaring, het 'n negatiewe invloed op die liturgie en liturgiese musiek gehad. Die Christelike kerk met sy veronderstelde fokus op feestelike, korporatiewe koinoniale en ewigheidsgebeure het vereng tot die "hier en nou". Van Johann Sebastian Bach se musiek vertoon piëtistiese trekke. Die tekste wat hy getoonset het, was meestal emosioneel en die respons van die musikale toonsetting was net so sterk (Wilson-Dickson, 2003:98).

Die begrip *ars, techné* (kuns) het vir baie eeue 'n ambag beteken. 'n Kunstenaar was lid van 'n gilde en het so sy ambag beoefen. So was J.S. Bach (1685-1750) 'n musikus, in die terme van dié tyd 'n gewone man uit die gemeenskap wie se ambag musiek was. Sedert die sestiende en sewentiende eeu word daar egter gepraat van *beaux arts* (skone kunste, waar die estetiese beoordeling belangrik was). Kunsbeoefening het 'n aangeleentheid geword vir ingewydes, met een doel en

funksie, naamlik om kuns met onverdeelde aandag en in eerbiedige stilte te bewonder, te beluister en te bepeins (Butt, 2001:217,221).

Wat die kerkmusiek na die Reformasie betref, kon die musiek van die Reformasie wat as selfstandige, karaktervolle melodieë met innerlike krag en vitaliteit en onbegeleid gesing is, op hulle eie voete staan. Voorbeelde hiervan is Psalm 46 en 68. Spoedig is daar begin om nuwe melodieë vierstemmig te harmoniseer en te begelei. Sonder die begeleidende harmonieë was hierdie nuwe melodieë karakterloos. Die musiek moes mooi wees, moes effek hê en gevoelens opwek. Hiertoe het die harmonie dikwels meer bygedra as die melodie self. So was die musiek geneig om die aandag van die teks af te trek, eerder as om die teks te dien (Strydom, 1994a:108).

Die Reformatoriese koraalmelodieë, met hul vitale ritmiese struktuur, word in Duitsland vervang met isometriese sang. Die melodie word met ewe lang note gesing en is dus gegiet in 'n sterk harmonies-bepaalde vorm. Die sangtempo verlangsaam, wat plegtigheid en swaarwigtigheid tot gevolg het. Die stadige tempo moes ook dien om die meditatiewe element, die innerlike belewing tot sy reg te laat kom (Strydom, 1994a:108).

Die Barokstyl van die sewentiende eeu het die aanvaarbare kerklike musikale styl tussen 1600 en 1750 geword. Die styl is beweeglik, dinamies, met 'n strak metrum en harmoniese dimensie, kontrapunktaal, ryk versier, met uitdrukkingsvolle musikale figure, kontras in ritmiek en instrumentasie. Die orrel het 'n toenemende rol begin speel in die liturgiese lewe (Strydom, 1994a:110), veral ten opsigte van kerksang.

In Nederland het daar vanaf die einde van die sestiende eeu klagtes begin kom oor die Geneefse melodieë wat as moeilik ervaar is. Stadige, isometriese sang het hier ook algemene praktyk geword (Ingelse, 1996:51, 52). Deur die loop van die sewentiende en agttiende eeu het talle nuwe psalmberymings- met die gees van die rasionalisme- die lig gesien (Strydom, 1994a:111). In piëtistiese kringe in Nederland het daar 'n behoefte ontstaan na Nuwe-Testamentiese liedere met 'n sterk subjektivistiese inslag. Temas het gewissel tussen heiligmaking, bekering,

In Engeland het daar 'n behoefte ontstaan aan vrye, strofiese liedere met 'n meer evangeliese karakter. Isaac Watts (1674-1748) was die eerste *hymn*- digter met ongeveer 750 tekste. Van die tekste was Skrifparafrases, veral psalms, wat Watts, soos Luther, Nuwe-Testamenties geïnterpreteer het (Strydom, 1994a:115). Charles Wesley se meer as 6000 tekste het die sing van vrye, strofiese, godsdienstige liedere bevorder. Hierdie liedere is gekenmerk deur die warm besieling wat dit uitstraal. In Amerika is die klem gelê op liturgiese vryheid en vermaak. Vandaar die ontstaan van uiteenlopende kerksang soos Anglo-Amerikaanse *hymns*, *White Spirituals*, *Negro Spirituals* en gosselliedere.

Die liturgiese musiek van die agttiende en negentiende eeu het sy vitaliteit, oortuigingskrag en innerlike selfstandigheid verloor. Kerkmusiek verloor grootliks sy oorspronklike liturgiese funksie, naamlik om die draer te wees van 'n bepaalde liturgiese handeling soos die verkondiging, gebed, skuldbelydenis en lofprijsing. Johansson (1984:6) stel dit kras en beweer dat die liturgiese musiek gedegradeer is tot 'n *message lubricator*. Liturgiese sang word nou gebruik ter verposing van gewyde aandag of as atmosfeerskepper of om die kerkganger sielkundig te manipuleer (veral in die Piëtisme). Musiek, meestal koormusiek, word ingespan om die erediens op feesdae te versier. So is die estetiese verabsoluteer. Daarteenoor word die rasionele erediens van die *Aufklärung* koud en feesloos (Strydom, 1994a:120-122).

2.8.2 Samevatting

Dat musiek meer kán sê as woorde word in die sewentiende tot die negentiende eeu tot 'n hoogtepunt gevoer. Komponiste het die krag van musiek besef en dit uitgebuit om gehore met hierdie dramatiese medium emosioneel te beïnvloed.

Na die Reformasie het die liturgiese musiek grootliks sy vitaliteit, oortuigingskrag en innerlike selfstandigheid van die Reformasie verloor. Kerkmusiek verloor sy oorspronklike liturgiese funksie, naamlik om die draer te wees van 'n bepaalde liturgiese handeling soos die verkondiging, gebed, skuldbelydenis en lofprijsing. Liturgiese musiek word gedegradeer tot 'n voertuig om godsdienstige gevoelens en

emosies te uit, 'n atmosfeerskepper of ter verposing van gewyde aandag- dié misbruik waarteen Calvyn gewaarsku het.

Die opkoms van die Humanisme het verskillende gevolge op liturgiese musiek gehad. In die Rasionalisme is daar weerstand teen enige emosionele invloede. Musiek neig om saaklik te wees. In die Piëtisme is weer baie klem gelê op die emosionele waarde van musiek. Tegnieke is ontwikkel en oordrewe benut om die innerlike geloofservaring te versterk.

Die mistieke effek van musiek is dikwels oordrewe gebruik om maksimale effek te verkry by sommige Anglo-Amerikaanse *hymns*, *White Spirituals* en *Negro Spirituals*. Dit lei tot 'n vervlakking in die liturgiese lied deurdat die woord (teks en teologie) 'n ondergeskikte rol speel. Die liturgiese vernuwingsbewegings het hierdie oordrewenheid besef en korrektiewe begin aanbring.

2.9 EREDIENSVERNUWING IN DIE TWINTIGSTE EEU

Die liturgiese verval van die agtiende en negentiende eeu, onder die invloed van die Rasionalisme en Piëtisme, het 'n negatiewe uitwerking op die eredienssang gehad. Die Geneefse Psalms is vermink ten opsigte van ritme, tonaliteit, harmonisering en uitvoeringswyse en die Reformatoriese Duitse korale het al hoe minder voorgekom in Lutherse gesangboeke (Strydom, 1994a:127).

Na ongeveer drie eeue se toenemende armoede ten opsigte van teologiese en kerklike besinning op die terrein van liturgie en liturgiese musiek het vernuwing in die twintigste eeu noodsaaklik geword.

Bronne uit die vroeë literatuurgeskiedenis, soos die *Didaché*, die *Eerste Brief van Clemens* en die *Eerste Apologie van Justinus die Martelaar* het 'n hernieude belangstelling in die literatuurgeskiedenis laat ontstaan. Reeds so vroeg as 1819 het Ernst Moritz Arndt in Duitsland die eerste pleidooie gelewer vir die herstel van die Lutherse koraalmelodieë. Teen 1950 is reformatoriese en na-reformatoriese korale musikaal, teksmatig en in liturgiese praktyk in ere herstel in die *Evangelisches Kirchengesangbuch*. Hierdie restourasiebeweging het oorgeloop na Switserland en

Nederland waar Duitse koraal- en Geneefse psalmmelodieë ritmies en melodies herstel is. Die stilisties korrekte uitvoeringswyse ten opsigte van tempo en frasering, het ook aandag gekry (Strydom, 1994a:126).

Volgens Kuyper (sa:562) moet die drie kunsvorms in die erediens, naamlik die bou-, sang- en die toonkuns op 'n dienende wyse funksioneer. Dit moet plegtig, vry, besield en skoon opklink. Volgens Strydom (1994b:37, 41) word hierin 'n interessante mengsel van platonies-, humanisties- en sakralisties- getinte adjektiewe gevind. Liturgiese sang as dienende volkskuns het gelei tot die vernuwing in sangpraktyke. Die vernuwing het twee uiteenlopende rigtings in liturgiese sang teweeggebring.

2.9.1 Charismatiese sangpraktyke

Aan die een kant bevorder die sogenaamde Amerikaanse *baby boom*- generasie 'n musikale styl wat die draer van simbole, waardes en emosies is. Dié revolusionêres neem hulle vertrekpunt buite die erediens en voer populêre, sekulêre musiek vir kerklike doeleindes in (Bradley, 2000:39). So het Bill Hybels met sy gemeenteopbou-beweging in die Willow Creek Community Church in South Barrington, Illinois, in 1980 met 'n verbruikersvriendelike erediens begin. Hierdie praktyke soos *rock-'n-roll* en *Jesus rock and gospel* wek met behulp van musiek emosies op en fokus op begeertes, vrese, waardes en ideale wat identiteitvormend is. Kitaar- en trombegeleiding, eenvoudige harmonieë, konstante ritmiese patrone en herhaling in die liriek bevorder die emosionele uitdrukkingskrag.

Dat die evangelie gekommunikeer word om mense in 'n verhouding met God te bring, bring volgens hierdie beskouing mee dat enige musiekstyl hiermee behulpsaam kan wees en deur die Heilige Gees geïnspireer is (Hamilton, 1999:32). Hierdie eensydigheid gee aanleiding tot oorbeklemtoning van die emosionele waarde van musiek ten koste van die liedteks.

2.9.2 Tradisionele Protestantse sangpraktyke

In die twintigste-eeuse Protestantse kerke word die verantwoorde liturgiese funksie van gemeentesang die kerkmusiektradisie in ere herstel as die draer van 'n bepaalde liturgiese handeling en as kommunikasiemedium. Sang is dus nie meer 'n item op die erediensagenda nie, maar dien op 'n besondere wyse die korporatiewe, koinoniale en feestelike karakter van die erediens.

Die primêr dogmaties saamgestelde liederebundels van die *Aufklärung*-denke word in die twintigste eeu liturgies gekonsipieer. Die liedere word verdeel in rubrieke wat ooreenstem met die verskillende liturgiese handelinge in die erediens, met die kerklike jaar, begrafnisse, huwelike en met die "erediens van die lewe" in geheel (Liedboek, 2001:820-823).

Die sterk ekumeniese aard en kultuurgebondenheid van die liedere, met die groot verskeidenheid in styl, struktuur en liedtypes bevorder hartlike, oortuigende gemeentesang as liturgiese handelingsvoertuig en kommunikasiemedium (Strydom, 1994a:135,136).

In die Protestantse kerke word die pyporrel gebruik as die basiese en algemene begeleidingsinstrument. In ooreenstemming met die musikale styl van nuwer liedere word daar soms ook van ander instrumente gebruik gemaak.

Al hierdie faktore werk daartoe mee dat die liturgiese funksies van die liturgiese lied vir die eerste keer sedert die Reformasie in ere herstel is.

2.9.3 Samevatting

Die verval in die agtiende en negentiende eeu lei tot erediensvernuwing in die twintigste eeu. Hierdie vernuwing slaan twee verskillende rigtings in, naamlik in die tradisioneel Protestantse kerke met die herstel van die liedere uit die liturgiese musiektradisie en die ontwikkeling in die Charismatiese kerke, waar die emosionele waarde van musiek voorop staan.

2.10 HEDENDAAGSE TENDENSE IN DIE AFRIKAANSE PROTESTANTSE EREDIENS

Suid-Afrika het nie die ontwikkeling in liturgiese musiek van die twintigste eeu vrygespring nie.

Kerkmusici in Suid-Afrika is gretig om daarop te wys dat dit in die lied nie gaan om “lekker sing” nie, maar hoofsaaklik om die inhoud (teologie) van die teks. Volgens Huisamen (1997:15) is die teendeel ook waar: wanneer lidmate die sang in die erediens nie geniet nie en wel in dié sin dat die lied die lidmaat moet bring by dié soort lof waarin die lidmaat se ganse bestaan op God gerig is, gaan die lus om van harte te sing (Efesiërs 5:19) mettertyd verlore.

‘n Soort dualisme het ontstaan.

2.10.1 Tradisie- gebonde liturgiese musiek

In die tradisionele Afrikaanse Protestantse kerke, met hul “stigtelikheid” of “gedempte vreugde”, word daar ‘n demper geplaas op die wyse waarop die Here geloof en geprys word. Twee aspekte van die lied, naamlik tradisie-gebondenheid en konserwatisme, lei tot besware dat die lied uit pas is met die moderne tyd en dat die inhoud die postmoderne mens nie meer aanspreek nie (Huisamen, 1997:16, 23). Die waarde van en die nuwe tendense in musiek is in ‘n mate misken. Daar moet egter gepleit word vir ‘n meer objektiewe artistieke melodie met die nodige majesteit en gewig, wat in ‘n bekende en relevante idioom vir die hedendaagse gelowige is en tot die verstand en die hart kan spreek.

Te midde van ontwikkelinge op kerkmusikale gebied het daar in 2001 ‘n nuwe Liedboek verskyn. Hierdie Liedboek bevat 602 liedere, waarvan die 150 psalms ‘n nuwe psalmomdigting is. Sestig van die bestaande psalmmelodieë is vervang met makliker singbare melodieë, wat moontlik ‘n ander effek in die liturgie kan hê. Deurgaans is daar gelet op ‘n bevredigende woord-toonverhouding. Die liedere in hierdie bundel kan die verskillende liturgiese handeling (onder andere die votum,

seëngroet, gebede, ensovoorts) genoegsaam begelei en ondersteun (Liedboek, 2001:15.19).

2.10.2 Eietydse liturgiese musiek

Aan die ander kant ontwikkel daar in sommige kerke 'n soeke na emosionaliteit (gevoelsmatigheid en beleving) in liturgiese musiek, 'n godsdienstige "hedonisme" (najaag van genot), 'n toeskouersmentaliteit (passief luister na gospelkunstenaars en laserskywe in die erediens) en 'n oordrewe sug na sentiment, met die eensydige klem op die lidmaat se voorkeur en smaak, waar gewildheid die liedereskat bepaal en nie die liedere wat die toets van die tyd deurstaan het nie (Strydom, 1995:41). In lyn met sekularisering en kommersialisering van die twintigste eeu het hierdie massakultuur 'n nuwe genre voortgebring, naamlik popmusiek of populêre musiek. Hierdie populêre musiek weerspieël nie alleen die nuwe kultuur getrou nie, maar is uiteindelik ook die musikale vergestaltung van *kitsch*, die mees fundamentele manifestasie van die twintigste- eeuse verbruikerskuns. Populêre musiek toon die eienskappe van wêreldwye kommersialiteit sonder standhoudendheid en diepte, simplisties ten opsigte van melodie, harmonie, ritme en vorm, waar eenvoud verbloem word deur tegnologie (Viljoen, 1997:45-47). Van der Merwe (1995:9) beskou hierdie musiek as *kitsch*, musiek met eienskappe van minderwaardigheid met die pretensie van goeie gehalte.

Die samelewing se assosiasie met hierdie musiek lê daarin dat daar geleef word binne 'n kultuur wat draai om die hier en die nou en om die self. In hierdie kultuur is die soeke na inherente diepte en inhoud nie 'n belangrike faktor nie, maar wel die onmiddellike bevrediging. Hierdie emosionalisme en die negering van die intellek is alles deel van die wyse waarop populêre musiek tot die vlak van vermaak gereduseer word.

Dit is belangrik om die waarde van én die nuwe tendense in musiek te erken. Kabus (1995:310) wys daarop dat popmusiek of populêre musiek die enigste musiek is wat wêreldwyd in alle kulture voorkom en deur grootskaalse strategieë bemark word. Dit is 'n faktor wat veroorsaak dat hierdie musiek ongetwyfeld 'n magtige invloed op die ontwikkeling en denkwyses van veral jongmense het.

Liedere in dié populêre idioom sou met vrug in die erediens gebruik kon word as dit voldoen aan die vereistes ten opsigte van die aard en funksie van liturgiese musiek. Dit is egter nie so maklik om hierdie genre binne liturgiese verband aan te wend nie. Die doelwit van liturgiese musiek vereenselwig hom immers moeilik met die vermaaklikheidsaspek van massamusiek. Nietemin skryf Routley (1984:206) dat dit nie onmoontlik is om popmusiek deel van die missie van die kerk te maak nie.

Volgens die charismatiese kerke dra die gosselliedere deur musiek met emosionele eerlikheid die eenvoudige boodskap van Christus oor. Hierdie liedere, met 'n vers-en-refreinstruktuur, ligte orkesbegeleiding en met die atmosfeer van vryheid en liefde lok mense om te bid, sing en dans (Wilson-Dickson, 2003:201, 212).

Wat die teks betref, is dit ooglopend dat die oorname van vermaaklikheids-gerigte vorme in die kerkmusiek inderdaad, ook wat die tekste betref, bepaalde probleme na vore bring. Die volgende is karakteristiek ten opsigte van die *gospel*-tekste:

- Daar is 'n hoogs persoonlike, soms selfs selfsugtige element van ekspressie aanwesig (bv. die oordrewe gebruik van "ek"-woorde).
- Sommige tekste is nie teologies verantwoord nie en steun sterk op persoonlike en emosionele ervaring.
- Daar is sterk sentimentele ondertone aanwesig (Viljoen, 1997:49).

2.10.3 Samevatting

In die hedendaagse Suid-Afrikaanse kerkliturgie is twee tendense duidelik herkenbaar. In sommige kerke uit die Calvinistiese tradisies is daar 'n onderwaardering van die waarde van musiek. Klem word op die woord geplaas, met die gevolg dat daar dikwels onkunde en selfs weerstand teen die mistieke waarde van musiek is. Liedere word dikwels gevoelloos gesing. Hierdie eensydigheid het ongetwyfeld aanleiding gegee tot 'n swaai na die ander uiterste. Veral in die charismatiese tradisies en die huidige *gospel*- en *praise and worship*-style, word die emosionele waarde van musiek op die spits gedryf, terwyl daar weer minder aandag aan die teks van die lied gegee word.

In die geheel gesien, blyk dit dat talle mense nie die effek (positief of negatief) van musiek besef nie. Enersyds lei dit tot 'n totale negering van die waarde van musiek. Aan die ander kant word die effek van musiek naïef en onvanpas aangewend bloot ter wille van emosionele effek.

2.11 GEVOLGTREKKINGS

Deur die loop van die geskiedenis het mense besef dat musiek in die ere diens 'n bykomende dimensie aan woorde bied. Die Bybelse getuienisse behoort as riglyne te dien vir die liturgiese musiek van vandag. Die liturgiese lied word 'n medium waardeur die Heilige Gees werk, maar ook omgekeerd: deurdat die liedere gesing word, word mense deur die Heilige Gees vervul en aangespoor tot lofprijsing.

Luther en Calvyn se onderskeie standpunte het egter 'n blywende invloed gehad op twee onderskeie kerktradisies – Lutheraans en Calvinisties. In die Lutherse tradisie bestaan daar 'n groter openheid en benutting van die bydrae wat musiek bied. In die Calvinistiese tradisies bestaan daar 'n groter voorbehoud en selfs miskiening of onbewustheid daarvan.

In die hedendaagse Suid-Afrikaanse kerkliturgie is bogenoemde tendense ook duidelik herkenbaar. In sommige kerke uit die Calvinistiese tradisies is daar 'n onderwaarding van die waarde van musiek. Klem word eensydig op die woord geplaas, met die gevolg dat daar dikwels onkunde en selfs weerstand teen die mistieke waarde van musiek is. Liedere word dikwels gevoelloos gesing. Hierdie eensydigheid het ongetwyfeld aanleiding gegee tot 'n swaai na die ander uiterste. Veral in die charismatiese tradisies en die huidige *gospel*- en *praise and worship*-style word die emosionele waarde van musiek op die spits gedryf, terwyl daar minder aandag aan die teks van die lied gegee word.

In die geheel gesien, blyk dit dat talle mense nie die uitwerking (positief of negatief) van musiek besef nie. Enersyds lei dit tot 'n totale negering van die waarde van musiek. Aan die ander kant word musiek naïef en onvanpas aangewend bloot ter wille van emosionele effek.

Uit hierdie historiese oorsig blyk die noodsaak om sensitief te wees vir dit wat musiek tot woorde bydra. Sodoende kan hierdie Godgegewe gawe tot eer van God en nut van die mens gebruik word. Andersyds sal daar 'n groter versigtigheid ontwikkel vir die misbruik van musikale effekte.

Die vraag ontstaan: Wat veroorsaak dat musiek iets meer bied as woorde en hoe moet dit op 'n verantwoordelike manier in die erediens gebruik word? Hierdie vraagstukke kom in die volgende hoofstukke aan die orde. Musikologiese oorwegings oor die krag van musiek, die emosie wat dit opwek en hoe dit as kommunikasiemedium en uitdrukkingsvorm aangewend kan word, kom aan die orde.

HOOFSTUK 3

EIENSKAPPE VAN MUSIEK EN LITURGIESE MUSIEK

3.1 INLEIDING

Musiek besit die krag om mense te bereik. Die karakter van musiek en die effek wat dit bewerkstellig berus op verskillende elemente van klank en die verhouding tussen hierdie elemente. Wat musiek eintlik is, is moeilik te definieer. Die definisie sal bepaal word deur uit watter gesigspunt of uitgangspunt musiek beskou word. Uitgangspunte kan byvoorbeeld suiwer natuurkundig (as geordende klankgolwe), filosofies, fenomenologies of prakties georiënteerd wees.

Dit is ook so dat musiek in sy eenvoudigste vorm assosiasies, sensasies, stemmings en emosies oproep. Musiek kan die gevoel van die oomblik reflekteer of dit verander, maar kan ook 'n spesifieke gevoel skep of versterk. Musiek besit ook die krag om emosie te beïnvloed, omdat dit suggestiewe, oorredende en selfs afdwingbare elemente bevat. In die musiekbegeleiding van die liturgiese lied is daar gewoonlik van hierdie elemente teenwoordig (Vergelyk 4.7). So kommunikeer musiek die onbeskryflike, die onuitspreeklike, die onsegbare meer intensief en subtiel as woorde (Kloppers, 1997:178).

Om vas te stel hoe hierdie werking plaasvind, word 'n ondersoek na die eienskappe van musiek gedoen. Ten einde die eienskappe van musiek en liturgiese musiek te behandel word daar gelet op die ontwikkeling van musiek in die assosiasie met die bonatuurlike.

3.2 DIE ONTWIKKELING EN BONATUURLIKE ASSOSIASIE VAN MUSIEK

3.2.1 Bybelse getuienis

Klank was vanaf die begin van die wêreld teenwoordig as elementêre kosmiese krag en wel in verbale vorm, naamlik gesprek. Johannes begin sy evangelie met die woorde: "In die begin was die Woord daar, en die Woord was by God, en die Woord was self God. Hy was reeds in die begin by God. Alles het deur Hom tot

stand gekom” (Johannes 1:1-3). Johannes verwys na die optrede van die Seun van God. Hy toon die analogie tussen God se skeppingsopenbaring (deur net woorde te gebruik het God alles geskep) en sy herskeppingsopenbaring (die Woord wat mens geword het). Die Ou Testament, wat as tekstuele konteks gedien het vir Johannes se gebruik van die term “Woord”, beskryf die kragtige werking van die “Woord van die Here”. In Psalm 33:6 besing die digter die woord van die Here wat die hemele gemaak het. Deur die bemiddeling van ‘n bevel, die woord, het alles ontstaan.

3.2.2 Buite-Bybelse getuienis

Buite-Bybelse bronne getuig ook van die krag van klank. Daar bestaan heelwat legendes rondom die skepping van die heelal waarin klank ‘n belangrike rol speel. Die Egiptenare het geglo dat die god *Thot* die aarde nie deur denke of aksie geskep het nie, maar deur die stem alleen. Vanuit die mond en die klanke wat dit produseer, is vier ander gode gebore. Hierdie gode het vervolgens die mens en die wêreld georganiseer (Alvin, 1966:13).

Volgens Persiese en Hindu-skeppingsteorieë is die heelal geskep uit ‘n akoestiese substansie. Die vroeë Babiloniërs en Grieke verbind klank aan die kosmos deur ‘n matematiese of wiskundige voorstelling van klankgolwe te verbind aan getalle en die astrologie. Sedert die Renaissance word die gedagtes rondom die verband tussen klank en die kosmos beskou as intellektuele of metafisiese spekulاسie (Alvin, 1966:14).

Die primitiewe mens het natuurlike fenomene in terme van toorkuns beskryf en gedink dat klank se oorsprong bonatuurlik was. Klank, so sê Alfred Einstein volgens Alvin (1966:16), moes vir die primitiewe mens iets onbegryplikes en daarom misterieus en betowerend gewees het. Dit blyk dat klank vir die primitiewe mense ‘n uitdrukking van gemoedstoestand van die geeste rondom hulle was. Dit was ‘n wyse van kommunikasie met en van die onsigbare, altyd-teenwoordige wêreld. Hierdie fenomeen is waargeneem in Nieu-Guinea waar geglo is dat die stem van geeste gehoor kan word in fluite, tromme en dieregeluide. Die nabootsing van individuele klanke of ‘n lied wat aan ‘n stam

behoort het, het dit moontlik gemaak dat die stam hom kan identifiseer met mistiese voorvaders en kontak met hulle kon behou (Alvin, 1966:16).

Hoewel hierdie mites 'n heidense godewêreld uitbeeld, bewys hulle wel hoe mense universeel die krag van klank besef het. Die antieke Griekse filosowe, Pythagoras, Aristoteles en Plato het die krag van musiek in fyn besonderhede beskryf en riglyne daargestel oor hoe dit aangewend moet word (Viljoen, 2001:425) (Vergelyk 2.2).

Terminologieë en sommige bevindinge van die Griekse filosowe word tot vandag toe nog in die musikologie gebruik. Dionisiese kragte is hiervan 'n tipiese voorbeeld. Musiek het ontstaan as die uiting van onbewuste Dionisiese kragte in die mens. Dionisiese kragte behels primêr motoriese reaksies wat voorkom in tydhou en dans. Eers later in die ontwikkeling van verskillende kulture kom die element van die melodie by. Soortgelyke ontwikkeling is herkenbaar by die musikale ontwikkeling van 'n kind. 'n Melodie ontstaan by die jong kind as dalende mineurterts-intervalle. Op die ouderdom van vyf of ses jaar ontstaan die gevoel vir tonaliteit, die soeke na 'n grondnoot. Melodiese ontwikkeling skep die moontlikheid van kommunikasie, met musikale ontwikkeling binne kulture in hul diversiteit (Lievegoed, 1992:7).

Europese volke bring die melodie-ontwikkeling tot 'n hoë differensiasie in toonaarde en inhoudelike uitdrukkingsmoontlikhede. Vanaf ongeveer 1000 n.C. het hierdie volke die ontwikkeling van harmonie toegevoeg. Die nie-Europese musiek kies ander weë. Hier word die melodie-ontwikkeling beperk tot enkele vasgelegde patrone en differensieer die melodie in die rigting van maat en ritme en eiesoortige tonale sisteme. Dié vrye ritme en tonale sisteme van Asiatiese- en Afrikamusiek is nie altyd in die Westerse musieknotasie vas te vang nie. Dit geld ook vir sigeunermusiek (Lievegoed, 1992:7).

Nabootsing en herhaling is twee prosesse waardeur die mens leer, ontwikkel en skep. Dit is van toepassing op klank wanneer dit 'n verbale of musikale taal word. Georganiseerde klank wat betekenis dra en uitdrukking gee, hoef nie sy misterieuse karakter te verloor wanneer dit simbolies gebruik word en die menslike

emosies en gedagtes uitdruk nie. Vanweë die onvatbaarheid en geestelike aard van klank word dit maklik verbind aan kommunikasie met die bonatuurlike, onsigbare wêreld. Die idee dat daar iets bonatuurliks of iets goddeliks in musiek is, word vandag nog geglo. Deur die eeue is geglo dat die komponis of voordraer goddelik geïnspireer is (Viljoen, 2001:426), miskien omdat hierdie inspirasie nie rasideel verklaar kon word nie (Alvin, 1966:18).

Die misterieuse of bonatuurlike in liturgiese musiek kan help om die onbeskryflike en onuitspreeklike van die Skrif te open (Johansson, 1984:98).

3.2.3 Samevatting

Die assosiasie van musiek met die bonatuurlike maak dit uitnemend geskik vir gebruik in godsdiens. Hoewel hierdie assosiasie misterieus is, kan dit direk verbind word met die effek van natuurlike eienskappe van musiek. 'n Onderzoek na hierdie eienskappe is nodig, sodat die genoemde assosiasie effektief en verantwoordelik benut kan word in liturgiese musiek. Hierdie eienskappe kom vervolgens onder die soeklig.

3.3 DIE NATUURLIKE EIENSKAPPE VAN MUSIEK

Musiek is klanke wat georganiseer word. Dit behels 'n patroon van opeenvolgende frekwensies in tyd wat herkenbaar en herhaalbaar is. Plato vat dit saam en onderskei tussen *scientia harmonica*, *metrica* en *rhythmica* (Apel, 1979:548).

Hierdie georganiseerde klanke, wat musiek genoem word, word meestal aan die mens se ervaring gekoppel. Musiek word uit die verstand en denke gebore en gee die emosies van die mens weer. Musiek het dáárom ook die krag om ander te bereik en emosioneel aan te raak. Daar word beweer dat musiek die mees geheime deel van die siel indring, 'n effek waaroor niemand beheer het nie.

Die karakter of eienskappe van musiek en die effek wat dit bewerkstellig, word deur die volgende verskillende elemente van klank en hulle relasie tot mekaar bepaal:

- metrum, ritme en tempo;
- frekwensie of toonhoogte;
- interval, melodie en harmonie;
- intensiteit of toonsterkte en
- timbre of toonkleur.

Die elemente toonhoogte, intensiteit en toonkleur is deel van klank as 'n akoestiese substansie. Die ander elemente wat musiek vorm en 'n ekspressiewe betekenis gee, is dié elemente wat voortgebring word deur 'n verhouding tussen klanke, gewoonlik ritme, melodie en harmonie (Alvin, 1966:69).

3.3.1 Metrum, ritme en tempo

Metrum, ritme en tempo het te doen met langer en korter klanke wat binne 'n bepaalde tydsgleuf van die een na die ander beweeg. Die konsep van metrum is gebaseer op 'n reëlmatige groep polsslae waarvan die eerste normaalweg die aksent dra. Die beweging word gekenmerk deur die opeenvolging van sterk en swak polsslae en lê die grondslag vir ritme en ritmiese beweging (London, 2001:277) (Apel, 1979:513). Ritme behels verskeie elemente, soos nootwaardes, ritmepatrone, aksent en maatslag, frasering, klimaks en vorm, wat almal deur ritmiese handeling uitgedruk en ervaar kan word (McLachlan, 1986: 199).

Metrum en ritme, die "oerelemente", is by uitstek die mees dinamiese, immer voortbewegende elemente in musiek. Musiek as ritmiese beweging kan nie van die melodie losgemaak word nie, want 'n musikale klank het twee kwaliteite, naamlik toonhoogte en toonduur (Apel, 1979:517). Ritme en melodie is soos horisontale deurlopende lyne wat deur die musiek voortbeweeg. Sodra hulle tot stilstand kom, bestaan hulle nie meer nie.

3.3.1.1 Musiek is beweging

Die natuurwetenskap bewys dat alles in die skepping beweeg. Daarom kan musikale beweging teruggevoer word na die skepping as lewensfunksie van die mens. Musiek is onder andere beweging wat n   verbonde is aan dans. Meer nog: die intieme verhouding tussen musiek en beweging (liggaamsbeweging) is 'n lewensfunksie van die skepping (De Roos, 1946:53).

Hierdie ritmiese handeling kan musikale bevrediging verskaf van 'n liggaamlike, intellektuele en emosionele aard. Volgens McLachlan (1986:200) (Vergelyk ook 2.2) kan stemming (atmosfeer) sowel as die styl van die musiek op bewegings oorgedra word.

Beweging kan ook verder gekwalifiseer word. Beweging en rus is nie absolute teenstellinge nie. Daar is beweging wat moeg maak en beweging wat rus gee. Die beweging wat rus gee, sou "harmoniese beweging" genoem kan word. Hierdie beweging het 'n vaste orde, naamlik eweredige polsslag. So is die grondritme van die mens, die beweging van sy hart. In dié ritme mag die oorsprong van musiek gesien word (De Roos, 1946:54).

Musiek is 'n dubbele beweging: die geluidstrillinge wat ons klank of toon noem en die ritme waarin die klanke of tone voortgebring word (De Roos, 1946:54). In musiek kan ook onderskei word tussen twee soorte bewegings, een wat rus bring en een wat onrus wek. Eersgenoemde word "formalistiese" en die tweede "ekspressiewe" beweging genoem (De Roos, 1946:56). Wat die ritme betref, kom hierdie onderskeid daarop neer dat formalistiese musiek 'n polsslag het met nie minder as 40 en nie meer as 120 eenhede per minuut nie. Daar teenoor val die polsslag van ekspressiewe musiek buite hierdie eenhede en is onreëlmatig.

Formalistiese musiek is musiek wat helende kragte aanwend en uitstraal. Dit is musiek met ewewig. Hierdie musiek se uitwerking op die mens is opbeurend en konstruktief. Dié musiek bestaan uit eenvoudige ritmiese, melodiese en harmoniese elemente waarvan selde afgewyk word. As daar wel afgewyk word,

keer dit terug na die oorspronklike om ewewig te bewerkstellig. Ekspressiewe musiek daarenteen is musiek waarvan die elemente verwarde refleksie in die menslike liggaam teweegbring. Hierdie onewewigtige reaksie word beklemtoon. Hierdie musiek, na gelang van die potensiaal tot spanning, het 'n dromerige, onrustige, twyfelagtige of angsvallig paniese (met skrik vervulde) toestand tot gevolg (De Roos, 1946:56).

3.3.1.2 Beweging van die melodie

Die eenvoudigste vorm van 'n melodie is die beweging van een toon na 'n ander. 'n Eenvoudige musikale sin, volgens klassieke norm (Apel, 1979:668), bestaan uit vier of agt mate. Die meeste lieder is langer as agt mate, maar daar kan telkens groeperinge van vier of agt mate daarin teruggevind word.

Die beweging van die melodie manifesteer in die gebruik van verskillende ritmiese patrone asook die beweging na en van die melodiese klimakspunt wat dikwels ondersteun word deur harmoniese spanningslyne. Hierdie beweging sal op sy beurt weer die tempo bepaal waarteen die betrokke melodie gespeel word. Metronoomaanwysings, M.M. 60-80, verteenwoordig die normale tempo (Apel, 1979:523), wat korreleer met matige stap of die polsslag van die hart. Die vraag na die "regte" tempo van 'n komposisie is nie altyd vas te stel nie. Dit kan wissel van komponis tot komponis, of afhang van eksterne faktore soos die grootte van die gebou, die instrument of die samestelling van die orkes (Apel, 1979:836).

Van groter belang hier is die spanningslyne tussen die verskillende toontrappe. Ekspressie is gebaseer op die graad van tonale spanning en ontspanning tussen intervale (Baker, 2001:465-466), byvoorbeeld V – I – (ii) – iii waar die interval van 'n majeurterts vreugde impliseer en die mineurterts smart.

3.3.1.3 Samevatting

Metrum, ritme en tempo is die mees dinamiese, voortstuwende en altyd teenwoordige element in musiek. Hierdie beweging, wat rus of onrus wek, kan verskillende refleksie in die liggaam teweegbring. Die musikale bevrediging kan

van liggaamlike, intellektuele en emosionele aard wees. Die oordeelkundige aanwending van hierdie eienskap in musiek is nodig om liturgiese musiek as skeppingsgawe tot eer van die Skepper te gebruik.

3.3.2 Frekwensie en toonhoogte

Oor die algemeen word daar in musiek gepraat van “hoog” en “laag”. Die kombinasie van hierdie toonhoogtes sou ‘n effek kon hê op die mens.

Toonhoogte is ‘n sekere klankkwaliteit wat ‘n sekere posisie beklee binne ‘n tonale sisteem. ‘n Geluid, ook ‘n toonklank, bestaan uit trillings wat deur die lug oorgedra word. Die presiese vasstelling van ‘n toonhoogte word bepaal deur die frekwensie (hoeveelheid vibrasies per sekonde) van die klank (Apel, 1979:678; Haynes, 2001:793). Hoër klanke het meer trillings per sekonde as laer klanke. Die huidige standaardtoonhoogte is $a' = 440$ Herz.

Om van laag na hoog te kom word ‘n leer gebruik om te beweeg. Hierdie tonale materiaal word in eenhede gerangskik en ‘n toonleer genoem (Apel, 1979:753). Die toonleer wat gevorm word, bepaal die toonaard en toonsoort van ‘n betrokke lied.

3.3.2.1 Toonsoort en toonaard

In Westerse musiek vanaf ongeveer 1700 het so ‘n toonreeks van ‘n oktaaf ‘n vasgestelde lengte van 13 halwe toontrappe (chromatiese toonleer) as almal ewe ver van mekaar af is. Dan is daar ook toonreekse met 8 trappe (twaalf majeurtoonaarde en twaalf mineurtoonaarde) as die afstand tussen die trappe nie dieselfde is nie. Die afstand tussen twee trappe word ‘n interval genoem. Hierdie intervale word in halwetone en heeltone gegroepeer.

Vasgestelde majeur-, mineur-, verminderde en vergrote intervale kom voor tussen die toonleer se trappe. Gebonde aan ‘n tydperk word toonaarde onderskei. Modi soos die Doriese, Frigiese, Lidiese, Miksolidiese en Aeoliese toonlere word oorwegend net tot aan die einde van die Renaissance in kerkmusiek gebruik.

Plato het beweer dat daar parallele tussen die harmonie van 'n lied en die innerlike harmonie van 'n mens is. Daarom was slegs die Doriese en Frigiese modi vir hom aanvaarbaar, want dit het die lied van 'n gebalanseerde persoon weerspieël. Plato het nooit hierdie stelling bewys nie (Anderson, 2001b:901).

Die Psalmmelodieë is oorspronklik tydens die Reformasie in bogenoemde modusse geskryf. Kerkmusiek van die Rooms-Katolieke Kerk en Gregoriaanse liedere bestaan ook uit hierdie toonstelsel (Van Milligen, 1928:74). Vanaf die Baroktydperk word van hierdie toonlere nog net die Ioniese toonleer en die Aeoliese toonleer, nou benoem as majeur- en mineurtoonleer, gebruik gemaak. Die mineurtoonleer het 'n oorwegend klaende karakter vanweë die mineurintervalle. Die karakter van die majeurtoonleer is heelwat opgewekter (De Roos, 1946:72).

Daar moet ingedagte gehou word, dat nie net die mineurtipe modale toonsoorte en die modale harmonisasies bygedra het tot die probleme en ongewildheid rondom die Geneefse melodieë as Afrikaanse liturgiese lied nie (Roux, 1985:218-227). Die oorweging van 'n toonsoort en toonaard vir 'n melodie behoort in ooreenstemming met die ritmiese ordening van die melodie asook die liedteks gedoen word.

3.3.2.2 Samevatting

Die intervale gevorm deur frekwensie en toonhoogte bepaal die toonaard en toonsoort van 'n komposisie en is 'n integrale deel van melodievorming. Die Ioniese toonleer, die Aeoliese toonleer, die majeur- en mineurtoonleer is die mees bekende vir die hedendaagse gehoor. Die toonhoogte en toonaard kan effektief gebruik word in die toonsetting van liturgiese liedere. Hiervoor is musikale kundigheid en sensitiwiteit nodig om 'n gepaste toonaard te kies om die musikale karakter te skep wat die teks kan vertolk en laat beleef.

3.3.3 Interval, melodie en harmonie

Interval, melodie en harmonie staan in direkte verband met mekaar. Breedweg gesien is 'n melodie die opeenvolging van musikale klanke met spesifieke intervalle daartussen (Lindley, 2001:500; Ringer, 2001:363). In musiek gaan dit nie om een mooi klank nie, maar om die kombinasie van verskillende klanke. Melodie en harmonie verteenwoordig onderskeidelik die horisontale en die vertikale element in die musikale tekstuur en kan nie van ritme losgemaak word nie (Apel, 1979:517).

3.3.3.1 Melodie en interval

Elke musikale klank het twee fundamentele kwaliteite, naamlik toonhoogte en lengte. Die opeenvolging van verskillende toonhoogtes gerangskik in verskillende nootwaardes vorm die melodie (Apel, 1979:517). Dit is dus so, dat die melodie nooit geskei kan word van ritme nie.

Van die verskillende elemente in musiek is die melodie met sy horisontale werking uit kreatiewe oogpunt die belangrikste. Die melodie vorm die hoeksteen van artistieke kwaliteit. Melodiese ekspressie is 'n intrinsieke eienskap van die Westerse melodie. So is die melodieë van die Geneefse psalms en Lutherse korale wel waardig, maar het nie noodwendig religieuse konnotasies nie, want *their measured rhythms and sharp melodic profiles mirror the sense of dignity with which the 16th century reformers pursued political goals of well-high universal significance* (Ringer, 2001:363).

'n Melodie is 'n geometriese ontwerp wat stygende en dalende intervalle insluit. Musikale gravitasie, 'n term wat impliseer dat die natuurlike beweging van 'n musikale lyn afwaarts is, gee aan 'n stygende melodielyn die gevoel van spanning en energie. Prakties gesproke bestaan alle melodieë uit 'n kombinasie van stygende en dalende bewegings, maar die beklemtoning van die een of die ander bepaal die melodie se karakter (Apel, 1979: 518). Sekere intervalgroottes tussen twee note ontlok meer emosionele response as ander (Vergelyk 4.7.3).

3.3.3.2 Melodie en akkoorde

Musiek is nie die skoonheid van een mooi klank nie, maar van die kombinasie van verskillende klanke. Die Griekse woord *harmonia* beteken “om by mekaar te pas”, en impliseer die kombinasie en unifikasie van verskillende elemente. Plato het hierdie begrip op musikale klanke van toepassing gemaak (Apel, 1979:366; Viljoen, 2001:431).

As daar na een noot geluister word, word daar nie nét na een toonklank nie, maar na 'n samestelling van verskillende klanke geluister. Die toonklank wat ons dink ons hoor, word die grondnoot genoem en die klanke wat saamklink botone, natuurtone of aliquottone. 'n Geoefende oor kan sommige van hierdie botone hoor. Watter toonklanke dit is, is nie presies bekend nie. In teorie is die aantal oneindig, maar meestal word daar gereken op die eerste tien tot sestien botone. So kom daar ook ondertone voor, wat 'n spieëlbeeld van die botone is (Apel, 1979:10).

Voorbeeld 1: Botoonreeks



As die betrokke botone wat as kwartnote geteken is, weggelaat word, vorm die oorblywende 'n akkoord wat tesame die grondnoot laat klink. Hierdie akkoord vorm 'n drieklank, bestaande uit 'n terts en 'n kwint wat die basis van harmonie vorm.

'n Akkoord word op elke toonleertrap gevorm. Die harmonisering van 'n melodie word gedoen deur die gebruik van die primêre (I, IV, V) en sekondêre akkoorde (II, III, VI, VII). Al sewe tone van die toonleer kan met een van die bogenoemde akkoorde geharmoniseer word, dit wil sê om elke toon van die melodie te laat klink saam met ander tone van die akkoord.

Uit die beskrywing dat 'n melodie die "oppervlak van harmonie" is, gaan skrywers so ver om te sê dat melodieë wat nie harmonies geïnterpreteer kan word nie, onverstaanbaar is (Apel, 1979:517). Hierdie konsepsie kan as onwaar afgemaak word, veral as na die melodiese konstruksie van die Gregoriaanse gesang gekyk word.

Die verbinding van die akkoorde is aan bepaalde wette onderworpe. Daar word aanbeveel dat opeenvolgende akkoorde 'n gemeenskaplike noot moet hê. Hierdie gemeenskaplike noot vorm die skakel tussen die twee akkoorde en maak die oorgang minder drasties. In 'n vierstemmige harmonie moet daar een noot verdubbel word. Watter noot dit is, hang van die omstandighede af. Parallele beweging, sydelingse beweging en teenoorgestelde beweging tussen stemme beïnvloed ook die verbinding tussen akkoorde.

Deur die eeue is melodieë op verskeie wyses geharmoniseer. Sommige komponiste harmoniseer korale met so veel moontlik sewende- en negende akkoorde. Soortgelyke akkoordgebruik getuig van min stylbesef. As die noot-teen-noot- toonsettings van Goudimel bestudeer word, blyk dit dat die interval tussen die basnoot en die melodienoot altyd 'n tert, 'n kwint of 'n oktaaf is. 'n Drieklank in grondposisie word dan op elke basnoot gevorm. Die harmonisasie met akkoorde in grondposisie sou dan die meeste steun bied vir samesang. Uit die koraalboek van J. Worp (1863) kan ook afgelei word dat hy ook 'n voorkeur gehad het vir eenvoudige harmonië. Verrassende modulاسies het hy in stryd geag met die *poids* en *majesté* van kerksang. Akkoorde met 'n sewende, was slegs aanvaarbaar as die melodie en die stemvoering dit vanselfsprekend maak (Luth, 1996:68). Akkoorde in eerste en tweede omkering sou tog ook vir verryking van die harmonie toegevoeg kon word (Ingelse en Sanderman, 1996: 308,311). Maar wie in sy harmonisering oorboord gaan met vreemde akkoorde, ontnem daarmee die gemeente se harmoniese fondament.

In enige melodie kom hulnote, bo- en onderwisselnote, terughoudings, vooruitnemings en kadenspunte voor. As 'n melodie geharmoniseer word, moet daar rekenskap gegee kan word van die beweging van die melodie, asook die vorm waarin die melodie voorkom en die toonaarde wat in die melodie voorkom.

3.3.3.3 Melodie en modulاسie

Die woord toonsoort dui die abstrakte rangskikking aan van musikale fenomene soos melodie, harmonie en kadens rondom 'n tonika-toonhoogte. Toonaard dui die belangrikste noot of die tonale sentrum van 'n melodie aan waarmee die ander note melodies en harmonies in verband staan. Die tonikanoot beheer melodiese kontoere, bepaal onmiddellike beweging van harmonieë en koördineer die oorkoepelende beweging van die kadenspunte en modulاسies (Hyer, 2001:509). Hierdie toonaard kan 'n majeurtoonaard, 'n mineurtoonaard of enige van die kerkmodusse wees. Binne 'n betrokke toonaard word daar weer onderskeid gemaak tussen verskillende toonsoorte (Apel, 1979:450).

In vroeë musiek was die gebruik van toonsoorte baie beperk. Die toonsoort wat gereeld tot en met die einde van die vyftiende eeu gebruik is, was die toonsoort met net een mol. Sedert die sewentiende eeu het die verskillende toonsoorte stelselmatig in gebruik gekom (Apel, 1979:454).

'n Melodie kan in meer as een toonsoort geskryf word¹. Hierdie modulاسie van een toonsoort na die ander, wat met veel omsigtigheid gedoen behoort te word (in onder andere kwart- of kwintsirkel), word om bepaalde redes gedoen, waarvan variasie een is (Apel, 1979:536). 'n Spilakkoord, 'n gemene akkoord in albei toonsoorte, vorm die skakel tussen twee toonsoorte (Saslaw, 2001:876). Daar word beweer dat elke toonsoort sy eie klankkleur het en vir die uitdrukking van die lied 'n groot verskil kan maak. In Lied 400 moduleer die lied van C majeur

¹ 'n Modulاسie is die wisselwerking tussen relatiewe en/of verwante toonsoorte. Die mees algemene band wat daar tussen verskillende toonsoorte bestaan, is die volgende:

- Parallele toonsoorte: 'n Majeurtoonsoort en 'n mineurtoonsoort met dieselfde tonikanoot, byvoorbeeld C majeur en C mineur.
- Relatiewe toonsoorte: 'n Majeurtoonsoort en mineurtoonsoort met dieselfde toonsoortteken, byvoorbeeld C majeur en A mineur.
- Verwante toonsoorte: Toonsoorte waar die toonsoortteken wissel met nie meer as een kruis of mol nie, byvoorbeeld C majeur en G majeur, F majeur, A mineur, D mineur (Apel, 1979:453).

(keervers) na G majeur (liedvers) en weer terug. Die modulاسie in die liedvers beklemtoon die rede waarom die gelowige moet juig in die keervers.

Voorbeeld 2: Lied 400

Lift high the cross

G. Kitchin 1887

The image shows a musical score for the hymn 'Lift high the cross' by G. Kitchin, 1887. It consists of two staves. The first staff is labeled 'Keervers' (Chorus) and the second staff is labeled 'Liedvers' (Verse). Both staves are in G major and 4/4 time. The lyrics are in Afrikaans.

Keervers
Juig, juig in Hom, ons Hei land aan die kruis, tot el - ke tong en taal Hom eer be - wys.

Liedvers
Kom, volk van God, kom volg Hom waar Hy lei, want Hy is oor - win - naar, selfs wan - neer Hy ly.

3.3.3.4 Melodie en begeleiding

Begeleiding is die musikale agtergrond wat aan 'n melodie voorsien word. Die helpende en ondersteunende rol van die begeleiding lei dikwels tot die onderwaardering van die musikale en artistieke belangrikheid van die begeleiding (Apel, 1979:6). 'n Melodie kan akkordaal of kontrapunktaal begelei word. Die akkordale styl word homofonie of vrye styl genoem. Hiernaas kom dit ook voor dat 'n musiekstuk deur meer as een stem uitgevoer kan word en dat alle stemme 'n sekere selfstandigheid het, soms so groot dat elke stem sy eie selfstandige melodie het. Dit word polifonie of kontrapunt genoem. Kontrapunt is dus die kuns om ander melodieë te vind wat goed saam met 'n gegewe melodie klink. Die oorspronklike melodie noem ons die *cantus firmus* (De Roos, 1946:103). Dubbelkontrapunt, die kanon, kanoniese imitasie, vergroting of verkleining is uitbreidings hiervan en is nie op die gemeentelied van toepassing nie en meer geskik vir koorsang.

Begeleiding het deur die eeue op verskillende maniere plaasgevind, hetsy deur voorsangers, deur versiering in melodieë, met invoeging van trillers op die voorlaaste noot van 'n frase, stadiger en vinniger tempo (Luth, 1996:58,67). Die hedendaagse orrelbegeleiding van kerkliedere is meestal in homofone styl, die styl van die negentiende-eeuse harmonie (Apel, 1979:6).

3.3.3.5 Samevatting

'n Melodie bestaan uit die opeenvolging van verskillende toonhoogtes gerangskik in ritmiese patrone. Die beweging van stygende en dalende intervale, elk met sy eie karakter, kan emosionele response opwek. Melodievorming, akkoordkeuse, modulاسies en begeleiding kan 'n bydrae lewer tot die gepaste verklanking van die liedteks.

3.3.4 Intensiteit of toonsterkte

3.3.4.1 Vorming van intensiteit of toonsterkte

Die klanksterkte word fisies verbind aan die energiebron waar die klank vandaan kom, wat op sy beurt die krag, die intensiteit van klank en die subjektiewe impressie van toonsterkte beïnvloed.

Die term intensiteit of toonsterkte word gebruik om die omvang van baie sagte klanke (0 desibels) tot baie harde klanke (130 desibels, wat pyn veroorsaak) te beskryf. Daar is 'n direkte korrelasie tussen die hoeveelheid energie van die klankbron en ons subjektiewe persepsie van hardheid van klank (Bunt, 1999:50).

Die meeste reponse op musiek is aangeleer. Alhoewel daar 'n paar basiese effekte is waarop almal reageer, is daar egter heelwat subtile variasies. Almal sal byvoorbeeld dieselfde reageer op 'n skielike harde klank wat effektief in 'n riller gebruik word. 'n Eenvoudige, sagte klank kan weer die gevoel van kalmte skep. Verandering in toonsterkte kan gebruik word om die aandag op iets te vestig. Hierdie verandering inisieer nuwe perseptuele aktiwiteit (Bunt, 1999:51). Stiltes, met die ritmiese implikasies (rustekens), is ook noodsaaklik vir ruimtegevoel en sluit nou aan by die melodie se frasering en asemhaling.

3.3.4.2 Samevatting

Sensitiwiteit vir die eienskap van intensiteit of toonsterkte is veral noodsaaklik vir die begeleiding, as klankbron, van die liturgiese lied. Die musiekleier in die

erediens kan die gemeente lei in die vertolking en belewenis van 'n melodieteks of boodskap. 'n Lied (of gedeelte van die lied) van berusting, troos, bemoediging en aanbidding se intensiteit verskil van 'n lied waarin die gemeente opgeroep word tot aksie of lofprijsing of waar die oordeel van God fel en luid verkondig word.

3.3.5 Timbre of toonkleur

Navorsing toon dat verskillende toonkleure die eerste element in die musiek is wat die ongeoefende oor kan waarneem. Die pasgebore baba onderskei byvoorbeeld dadelik tussen die ma se stem en ander klanke en geluide. Verskille in timbre of toonkleur maak dit moontlik dat daar byvoorbeeld tussen die fluit en die klarinet onderskei kan word, al speel hulle tegelyk op dieselfde toonhoogte met dieselfde toonsterkte.

3.3.5.1 Timbre en botone

Timbre of toonkleur het, van al die musikale elemente, die mees direkte assosiatiewe potensiaal (Alvin, 1966:73). Timbre of toonkleur word bepaal deur die verhouding van botone tot mekaar en tot die fundamentele toon (Vergelyk 3.3.3.2). Timbre word gevorm deur 'n spesifieke kombinasie van individuele patrone van botone en hul verhouding tot die fundamentele klank of noot. Ander faktore soos verstandelike voorbereiding vir klank, innerlike ervaring of *inner hearing* van klank, aanvang en einde van die klank, klein veranderinge van toonhoogte as gevolg van vibrato, oorvleueling van klank, resonansie en harmoniese konteks speel ook 'n rol in die vorming van toonkleur (Bunt, 1999:47).

In Westerse klassieke musiek word timbre hoofsaaklik gebruik om atmosfeer te skep. Timbre kan ook musikale idees en lyne beklemtoon. Die huidige tendens is dat die mens op soek is na nuwe of vreemde toonkleure. Verskillende timbres kan geskep word met elektroniese en gesintiseerde klanke of instrumente. Maar die toonkleur van die menslike stem bly die mees unieke. Die stem word gebruik as uitdrukkingsmiddel. Die timbre of toonkleur van die stem kan verander ten opsigte

van emosie. By spanning verlaag die toonhoogte en toonsterkte en by selfvertroue styg die toonhoogte (Bunt, 1999:50).

Timbre of toonkleur word ook in ander fassette van die lewe gebruik. In musiekterapie word timbre gebruik om belangstelling, nuuskierigheid en aandag te bewerk. Timbre lewer ook 'n groot bydrae tot die ontwikkeling van klankdifferensiasie, wat belangrik is vir taalontwikkeling. Die gebruik van verskillende instrumente en klanke help die ontwikkeling van gehoordiskriminasie (Bunt, 1999:49).

Wat die bou van die orrel as begeleidinginstrument van die liturgiese lied betref, moes dit ook deur die eeue aanpas by gemeentesang. Vanaf ongeveer 1640 het daar 'n behoefte ontstaan aan klanksterkte vir die drakrag van gemeentesang en verskeidenheid van registers om die melodie van die liturgiese lied duidelik te laat uittkom. Die klassieke orreltipe word uitgebrei met solo registers soos die Vox Humana, kornet en die Sexquialter wat in kombinasie van ander registers gebruik kon word (Sanderman en Van Dyk, 1996:169). Die orkestrale invloed op die orrebou het ontwikkel en in die negentiende eeu meer merkbaar geword. 'n Groter palet klankkleure word toegevoeg, waaronder dubbelkore in die prestantfamilie, 'n groot aantal strykstemme soos byvoorbeeld die violon en kontrabas, 'n groot aantal orkestrale tongwerke soos byvoorbeeld die trompet en kornet, miksture, 'n verskeidenheid houtfluite en die toepassing van die swelkas (Sanderman en Van Dyk, 1996:178).

Die keuse van registers word bepaal deur faktore soos onder andere die ligging van die *cantus firmus*, die stylperiode en die effek wat verkry wil word met 'n sekere lied. In die liturgiese lied val die effek van die musiek veral saam met die teks van die lied. Waar die teks die gemeente oproep tot lofprijsing sou 'n uitkomende stem met 'n trompet of sesquialter meer gepas wees as 'n dulciaan met 'n tremulant. Volgens Sanderman (1996:211) is daar heelwat voorbeelde uit die musiekliteratuur waar hartseer nie noodwendig met sagte stemme en vreugde met harde stemme geregistreer is nie.

Die orrel met sy variasie in toonkleure, maak van hom 'n geskikte instrument vir die vertolking van die teks in gemeentesangbegeleiding.

3.3.5.2 Samevatting

Toonkleur besit oneindige potensiaal as 'n kundige en bedrewe musikant dit reg benut. Die oordeelkundige (teenoor onoordeelkundige) gebruik van toonkleur deur verskillende stemme (byvoorbeeld met beurtsang), registrasie van die orrel of instrumentasie speel 'n bepalende rol by die effektiewe vertolking van 'n lied.

3.3.6 Gevolgtrekking

In die komponering van liturgiese musiek of liedere, in die uitvoering daarvan en in die leiding gee tydens die erediens moet alle elemente van musiek ten gunste van die liturgiese moment benut word. Die elemente van musiek speel ook 'n rol in liturgiese musiek en vorm deel van die geskakeerdheid van musiek as skeppingsgawe wat tot eer van God en tot opbou van die mens gebruik moet word.

3.4 DIE EIENSKAPPE VAN LITURGIESE MUSIEK

3.4.1 Inleiding

Liturgiese musiek is 'n bepaalde segment van musiek in die algemeen. Om musiek in die algemeen te definieer, soos blyk uit bogenoemde, is al 'n moeilike taak. Meer nog sal dit wees om die eienskappe van liturgiese musiek te identifiseer. Liturgiese musiek is dié musiek wat binne die erediens gebruik word en het 'n spesifieke funksie om te verrig.

Musiek is 'n skeppingsgawe wat tot eer van God benut moet word, ook in die erediens. Die aard en funksie van liturgiese musiek word bepaal deur die aard en funksie van die kerk, en die aard en funksie van die kerk word weer bepaal deur sy missie. Dit impliseer dat die missie die karakter van die kerk bepaal en by implikasie die karakter van die liturgiese musiek (Pass, 1989:55).

Ten einde die eienskappe van liturgiese musiek vas te stel word die begrippe “Kerk”, “Liturgie” en “Liturgiese musiek” gedefinieer. Daarna word die feit ondersoek dat musiek ‘n skepping van God is, wat deur sonde aangetas is, maar ook deel in die vernuwing van die verlossing. Voortspruitend daaruit volg ‘n bespreking van die funksie van liturgiese musiek en liturgiese liedere onderskeidelik.

3.4.2 Begripsbepaling

3.4.2.1 Die Kerk

In Arikel 27 van die Nederlandse Geloofsbelydenis (2003:23) word die algemene Christelike kerk beskryf: “Ons glo en bely ‘n enige katolieke of algemene kerk, ‘n heilige vergadering van almal wat waarlik in Christus glo, wat almal hulle volle saligheid in Jesus Christus verwag en in sy bloed gewas is, geheilig en verseël deur die Heilige Gees”. Verskeie merktekens van dié kerk word in die daaropvolgende artikels genoem.

Artikel 29 handel oor die lidmate van die kerk: “Ons kan hulle uitken aan die kenmerke van Christene, naamlik hulle geloof”. Daarna volg ‘n kort samevatting van die geloofslawe. Die belydenis oor die kerk loop direk oor in ‘n belydenis oor die lidmate. Die lidmate is die kerk. Volgens Efesiërs 1:1 verwys die begrip kerk in besonder na die gemeenskap van die gelowiges (Vorster, 1996:47). Die lidmate van die kerk, waaruit hierdie heilige gemeenskap opgebou is, bepaal die karakter van die kerk.

Die Skrif bly die toetssteen vir die kerk en sy erediens. In die Skrif leer ons dat daar ‘n opdrag tot aanbidding is, dat ons die God wat ons aanbid moet ken, dat die Woord die stem van God is, die norme bepalend vir basiese verhoudings en wat die maatstawe rakende die inhoud van die erediens is (Vorster, 1996:48).

Dit impliseer egter nie dat alleen by die vergadering van gelowiges op Sondag die karakter van die kerk tot uiting kom nie. Hierdie gemeenskap beleef elke dag as ‘n

erediens, *de eredienst gaat wel uit van de Zondag, maar hij beperkt zich niet tot de Zondag, wij leven als Christenen iedere dag in de eredienst Gods* (Van der Leeuw, 1948:201). Hoewel die erediens 'n besondere karakter het en God Homself daar op 'n besondere wyse openbaar, is die kerk nie tot die erediens beperk nie. Alle gelowige handeling is kerklike handeling. Oral waar lidmate is, is die kerk. Christus is die Hoof van die kerk. Wie in geloofsverbondenheid met Hom leef, verteenwoordig die kerk oral waar hy hom bevind.

3.4.2.2 Die Liturgie

Die woord liturgie, in 'n beperkte betekenis, verwys na dit wat in die kerkdiens of erediens gebeur. Die kerkdiens is 'n samekoms van die gemeente. Die gereformeerde erediens word daardeur gekenmerk dat dit 'n ware ontmoeting tussen die lewende God en sy gemeente is. Die inisiatief vir die ontmoeting word deur God geneem. Daarom gaan dit oor Hom en wat Hy vir die gemeente gedoen het en doen en nie om wat die mens kan bring nie (Strauss, 1999:8).

Wie tot die kerk van Christus geroep is, het 'n taak en 'n roeping ontvang. Oor die algemeen is die taak eenvoudig, naamlik om te glo en daarmee te kom tot die geloofs-, die Christelike lewe. Hierdie lewe is 'n lewe van liefhê en dien, diens aan God en diens aan die medemens. Vir hierdie woord "dien" kan ons die woord liturgie gebruik (Van der Walt, 1982:3). Die woord *leitourgia*, in die Septuagint, dui die Ou-Testamentiese offerdiens aan. In die Nuwe Testament (Lukas 1: 23, Hebreërs 8:2, Romeine 13: 6, Filippense 2: 25, Romeine 15: 16 en Handeling 13: 2) dui die woord *leitourgia* die Christelike lewe en liefdesdiens aan (Barnard, 1981:35).

Die woord *latreia*, wat etimologies verwant is aan *leitourgia*, beteken in buite-Bybelse konteks arbeid vir loon of diens. In die Septuagint beteken hierdie woord kultiese verering en dui op die volgende:

In die Ou Testament dui *latreia* op kultiese verering in die algemeen (Josua 22:27 en Eksodus 4:23). Dit dui ook op die dien van die Here in die hele lewe, met die hele hart (Deuteronomium 10:12 en 11:1). In die Nuwe Testament kan dit dui op verering van heidense gode (Romeine 1:25), die dien van God (Romeine 2:37),

aanbidding en gebed (Matteus 4:10 en Lukas 4:8), die hemelse erediens (Openbaring 7:15) en die Christelike godsdien in breër sin, die totale diens aan God in die hele lewe (Filippense 3:3, 2 Timoteus 1:3 en Hebreërs 9:14) (Van der Walt, 1982:3).

‘n Aantal woorde wat semanties verwant is aan *leitourgia* klee die betekenis van liturgie verder in. Die woord *thusia*, wat offer beteken, word saam met *latreia* gebruik in Filippense 4:18 en Hebreërs 13:15. Die gemeente het die taak om voortdurend aan God ‘n offer te bring. Hierdie offers was nie gebonde aan die samekoms van die gemeente nie, dus is die woord *thusia* nie heeltemal geskik om die besondere betekenis van die erediens weer te gee nie. Die woord *threskeia* dui die vrees vir God aan. *Sebesthai* dui ‘n godsdien aan wat aan ‘n bepaalde kultus gebonde was en is nie deur christene gebruik nie (Barnard, 1981:57). Daar kan ook aangesluit word by die woord *diakonia*. *Diakonia* is in die klassieke Grieks die woord vir bepaalde dienste wat die burgers in die staat moes verrig (Noordmans, 1939: 20). In die Bybel word die term gebruik om byvoorbeeld die werk van Christus, die taak van die owerheid en die sendingwerk van Paulus aan te dui. In Handeling 13:2 beskryf die woord die saamkom in die erediens.

3.4.2.2.1 Bybelse riglyne oor die gemeente en liturgie

Die Skrif bied geen afgeronde liturgiese orde nie. Wat die gemeente in die kerkdien doen, die taak van die ampsdraers daarby ingesluit, is volgens riglyne ingerig. Waar daar wel voorskrifte voorkom, moet dit binne ‘n bepaalde historiese, kulturele en godsdienstige situasie gesien word, soos byvoorbeeld in 1 Korintiërs 14:26. Hier gaan dit oor een altyd-geldende, regulerende liturgiese beginsel, naamlik dat by die samekoms van die gelowiges die gemeente mekaar onderling geestelik moet opbou, langs die weg van verstaanbare kommunikasie en binne ‘n ordelike erediens (1 Korintiërs 14: 5, 12, 17, 26, 33, 40).

Dit is liturgie in die engste sin van die woord. Liturgie het onder andere ook betrekking op amptelike handeling soos pastorale sorg, kerkregering, onderrig, ensovoorts. Al hierdie vorme van liturgie is aan bepaalde riglyne gebonde soos deur die kerk vasgestel. Hierdie “gebondenheid” is afhanklik van die outoriteit van

die kerk. Hierdie outoriteit kan die gevolg wees van tradisie of uitdruklike besluite. Elke lidmaat is uiteindelik gebonde deur roeping van God as lid van die liggaam van Christus (Van der Leeuw, 1948:10). Die kerk is immers heilig.

In die mees uitgebreide en algemene sin is liturgie die Christelike lewe. Wat in die kerkdiens gebeur, is niks anders nie as 'n besondere vorm van die Christelike lewe. Dit is Christelike "diens", op 'n bepaalde plek, tyd en wyse. Die woord liturgie dui dus op die liturgie van samekoms maar ook op die liturgie van die lewe (De Klerk, 1999:326, 327). Dit behels die hele dinamiek van die erediens soos dit in wisselwerking staan tot die daaglikse godsdiens en daaglikse lewe (Barnard, 1981:52).

3.4.2.2.2 Liturgiese verskynsels

Dit is so dat daar in verskillende kerke verskillende liturgiese vorme is. Die verskeidenheid in liturgiese taal mag ons sien as die gevolg van die Pinksterwonder. Dit beteken in die praktyk 'n voortdurende beroep op die Skrif en 'n voortdurende konfrontasie met die kerk van ouds. So mag daar telkens weer liturgiese vorme gevind word wat op 'n bepaalde oomblik nodig is.

De Roos (1946:22) vergelyk die verskeidenheid van eredienste met die verskeidenheid van taal. Die Pinksterwonder, met die uitstorting van die Heilige Gees, is eintlik die voortsetting van die sentrale heilsfeit dat God tot die mens afdal. Hy doen dit deur sy Seun wat mens geword het. Hy kom tot die mens in sy eie taal, sodat die mens tot geloof kan kom en deur die geloof deel aan Hom het. God hou rekening met die mens se omstandighede, sodat elkeen Hom kan ken. Daarom kom Hy tot die mens in sy eie taal, sodat die boodskap goed verstaan kan word. Van die gemeenskap wat God met die mens in die erediens het, sou daar met eerbied gesê kon word dat God hom by die mens aanpas. So moet daar ruimte bestaan vir aanpassing in liturgie vir bepaalde omstandighede.

Liturgie in die kerk word eers funksioneel wanneer daar 'n balans tussen die *didache* (onderrig) en viering, dialogiese gebeure, die anamnetiese aard en heilshistoriese gedagtenisfees, gelowige offerhandeling, histories- bepaalde en

eietydsaangepaste prominensie van die Skrif, gemeenskaplik gebed en liturgiese sang bestaan (Strydom en Kellerman, 1992: 205).

3.4.2.3 Liturgiese musiek en kerkmusiek

Kerkmusiek is musiek vir en van die kerk. Met bogenoemde definisie van die kerk in ag geneem kan daar oor kerkmusiek gepraat word as die musiek van die Christelike lewe. Kerkmusiek is 'n bepaalde tipe musiek wat 'n duidelike funksie binne die raamwerk van kerklike aktiwiteite moet vervul.

Die lied vir die erediens is egter 'n besondere vorm van kerkmusiek, soos die kerkdien 'n besondere openbaringsvorm van die kerk is (De Roos, 1946:10). Hierdie lied en die musiek vir die erediens word die liturgiese lied of liturgiese musiek genoem. Liturgiese musiek word in die eerste plek tot God gerig en het betrekking op gespreksmomente van lofprijsing, dank, verootmoediging, skuldbelydenis en gebed (Roux, 1985:207). Liturgiese musiek kan ook op die lidmate of buite-kerklikes gerig wees, deurdat mense hulleself en mekaar tot toewyding en geloof oproep. Liturgiese musiek dien ook op 'n besondere wyse tot versterking van 'n verskeidenheid van liturgiese handeling (Kruger, 2002:37) (Pass, 1989:56).

Kerkmusiek kan in ooreenstemming met die modaliteite van die kerk geklassifiseer word, sodat die musiek wat in 'n bepaalde situasie gebruik word, sal voldoen aan die eise van die betrokke moment van kommunikasie. Die kerklied daarenteen het betrekking op 'n spesifieke modaliteit binne die missie van die kerk, naamlik die liturgiese en wel binne die raamwerk van die erediens (Kruger, 2002:27).

Sang en musiek vervul 'n belangrike rol in die aanbidding deur die gemeente. Hierdie rol is spesifiek daarop gerig om sang en musiek te benut as media waardeur die woord bedien word, en nie as estetiese grootheid op sigself nie (Strauss, 1999:9). Benewens die teks van 'n lied dra die musiek as sodanig ook betekenis en het 'n funksie om te vervul. Uiteraard lê die betekenis op 'n ander vlak as dié van die teks en is ook moeiliker om te beoordeel.

Die funksie van musiek word dikwels onderskat en onderwaardeer in teologiese navorsing en godsdienstige praktyke. Musiek kan 'n belangrike rol speel in die uitbeelding, verbeelding, verwoording en oordrag van die geloof (Kloppers, 1998:322).

Sands maak, volgens Strydom (1994a:285), die opmerking in 'n referaat gelewer by die *Hymn Society of Great Britain and Ireland*, dat daar nie bloot in die liturgie gesing word nie, maar dat die liturgie gesing word. Enersyds beteken dit dat sang in die erediens 'n veel omvattender doel het as om bepaalde hoogtepunte te onderstreep, liturgiese oorgange te laat vlot, leë momente te vul, 'n bepaalde atmosfeer te skep of om die gemeente 'n geleentheid ter verposing te gee. Andersyds is sang in die erediens soos die gesproke woord:

- 'n volwaardige handelingsvoertuig: deur die sang word bepaalde liturgiese handeling verrig;
- 'n volwaardige liturgiese kommunikasiemedium: al singende kommunikeer gelowiges die evangelie onderling (Vos en Pieterse, 1997:18,19).

3.4.2.4 Samevatting

Liturgiese musiek en die liturgiese lied is musiek wat in die eerste plek tydens die erediens direk tot God gerig is en versterk liturgiese momente van lofprijsing, dank, verootmoediging, skuldbelydenis en gebed. Liturgiese liedere kan ook tot mense gerig word wat hulself en mekaar oproep tot toewyding aan God. Selfs kerkloos kan tot geloof opgeroep word. Liturgiese musiek en die liturgiese lied is 'n bepaalde tipe musiek, soos deur die betrokke kerk bepaal, wat 'n duidelike funksie binne die raamwerk van kerklike aktiwiteite moet vervul.

Dat musiek, met wat dit méér as woorde kan sê, gebruik mag en moet word, blyk daaruit dat musiek 'n skeppingsgawe en skeppingsopdrag van God is. Hierdie aspekte van musiek word vervolgens ondersoek.

3.4.3 Musiek as skepping van God, sondeval en verlossing

Musiek, in die breë, is deur God daargestel. Dit moet ook in die erediens gebruik word as uitdrukking van verwondering oor God se skepping en dank oor die verlossing in Christus. God het die opdrag daartoe gegee en die mens ook daarvoor toegerus. Helaas is musiek ook deur sonde aangetas. Dat musiek 'n skeppingsgawe en 'n skeppingsopdrag is, en dat die sonde dit ook aantast, bepaal in 'n groot mate die karaktereienskappe en funksie van liturgiese musiek en die liturgiese lied.

3.4.3.1 Musiek as skeppingsgawe

Volgens Genesis 1 en 2 het God “in die begin” alles geskape. Die lys van dinge wat daar genoem word is bekend (lig, water, son, plante, ensovoorts), maar impliseer meer as wat as sodanig beskryf is. God het ook dinge soos onder andere kleur, smaak, gravitasiewette en spoed van lig geskep, wat nie in Genesis genoem word nie. Wat ook nie spesifiek genoem word nie, maar ook deur God geskape is, is die “rou materiaal” waarmee musiek gemaak word soos klank, klankgolwe, botoonreekse, stembande, hout, metaal en riet. God het die moontlikhede van klank geskep asook die fisiese wette wat die transmissie van hierdie klanke bepaal. God het ook tyd geskape. Hy het verklaar dat dit goed is.

Hierdie geskape dinge kan en moet gebruik word om iets mee te maak. God het immers 'n skeppingsopdrag aan die mens gegee. Musiek is niks meer of minder nie as 'n kultuurskepping van die mens. Dit is die vrug van menslike arbeid (Strydom, 1994b:41). So word die rou elemente van klank (toonhoogte, resonansie en toonduur) gebruik om taal en musiek mee te maak. Wanneer die mens musiek maak, werk hy met die skeppingsgawes, soos wat die vermoë om musiek te maak ook 'n gawe is. Dat die rou materiale en die vermoë om musiek te maak aan die mens toevertrou is, behoort hom met dankbare verwondering en reaksie te vul (Viljoen, 2004: 4).

3.4.3.2 Musiek as skeppingsopdrag

God het die materiaal vir musiek geskep en aan die mens die vermoë gegee om op 'n kreatiewe wyse hierdie materiale te gebruik om musiek te maak. Jubal het met hierdie arbeid begin (Genesis 4:21). Die mens het 'n verantwoordelikheid in hierdie proses. Musici reageer op klanke deur die estetiese moontlikhede daarvan te ontwikkel en vir ekspressiewe doelwitte te omvorm en te benut. Daarom kan musiek gedefinieer word as *an aesthetic response to creation in the area of sound* (DeMol, 1998: 4).

God het ook aan die mens 'n estetiese dimensie gegee: die vermoë om balans, orde en ekspressie waar te neem en te waardeer in dinge wat ons sien of hoor. Ook die ontwikkeling van hierdie estetiese sensitiwiteit en vaardigheid is 'n verantwoordelikheid van elke mens. Dit is so dat sommige mense meer gawes in dié verband het, maar tog moet elke mens die estetiese kwaliteite in God se skepping tot eer van God waardeer. Die sewentiende- eeuse digter, Angelus Silesius, verwoord dit so: *Nichts weset ohne Stimm: Gott höret überall in allen Kreatur sein Lob und Widerhall* (Blackwill, 1999:11).

Van der Leeuw (1955: 352) beklemtoon die feit dat hierdie opdrag nie maar net 'n horisontale kultuurwaarheid is nie, maar inderdaad 'n geloofswaarheid. Juis daarom is daar 'n sterk band tussen geloof en kultuur. Die kultuuropdrag impliseer die opdrag tot kreatiwiteit. God gee aan die mens 'n skeppings- en kultuuropdrag: om die skepping sodanig te bewoon en te bewerk dat die mens saam met die skepping in harmonie tot lof van die Skepper funksioneer.

3.4.3.3 Musiek en die sondeval

Ongelukkig het die sondeval ook musiek geskend. Genesis 1 en 2 berig dat die skepping goed en fundamenteel harmonieus was. Genesis 3 en 4 stel direk daarna die kontras wat uitloop op die Babelse kakofonie in Genesis 11.

3.4.3.3.1 Aantasting van musiek

Die hele skepping van God gaan gebuk onder die vloek van die sondeval. Sonde het die mens se vermoë om goeie dinge te maak bederf. Sonde benadeel die mens se estetiese persepsies en genot, dit verniel motiewe en verwar die vermoë om te onderskei (DeMol, 1998:5-7). Daarom moet 'n gelowige baie fyn onderskei wanneer musiek gemaak, geniet of geëvalueer word.

Die effek van die sonde op musiek is in 'n verskeidenheid van fasette herkenbaar:

- Die inhoud van musiek is deur die sonde aangetas, byvoorbeeld swak saamgestelde lirieke met afbrekende inhoud of swak melodieë.
- Die mens se verstaan en waardering van musiek word deur die sonde aangetas, sodat musiek bloot vir menslike vermaak aangewend word. Strydom (1995:41) waarsku teen godsdienstige hedonisme, die blote najaag van genot in godsdienste.
- Die mens se estetiese bewussyn en vermoë is bederf. Die mens se vermoë om musiek esteties te beoordeel en te waardeer is afgestomp. Die sug na sentiment plaas die klem eensydig op die mens se voorkeur en smaak. So bepaal gewildheid naderhand die liedereskat.
- As gevolg van die sonde kan musiek, vanweë sy trefkrag, eiesinnig, afbrekend en met verskuilde motiewe gebruik word.
- Musiek kan selfs verafgod word (DeMol, 1998:7).

Die Bybel waarsku teen die verkeerde gebruik van musiek in die eredienste. In Amos 5:23 waarsku die Here dat musiek, soos ander liturgiese gebruike, skynheilig, leeg en betekenisloos kan wees (Schilder, 1948:191). Die Here waarsku sy volk teen musiek wat deel vorm van onheilige gebruike. "Daar is liere en harpe, tamboeryne, fluite en wyn by hulle fuifpartye. Maar van wat die Here doen, neem hulle geen notisie nie, sy daade sien hulle nie raak nie" (Jesaja 5:12).

Dit was nie sonder rede dat die vroeë Christelike kerk bekommernisse gehad het oor die invloed van die sonde op musiek nie. Musiek is dikwels geassosieer met

heidense praktyke en rituele (Viljoen, 1990:75). Ook op ander maniere kan dit 'n negatiewe effek hê.

Augustinus, 'n leerling van Ambrosius, sou die standpunt van die Westerse kerk oor musiek grootliks beïnvloed (Van Milligen, 1928:71). Hy het bely dat musiek 'n belangrike faktor was by sy bekering. Musiek het 'n onweerstaanbare effek op sy siel gehad. Na sy bekering het hy musiek egter ook beskryf as 'n bron van verleiding met die potensiaal van verslawing, juis omdat dit die vermoë besit om so diep in die mens se siel in te dring. In sy *Confessiones* (10.33) bely Augustinus: "So dikwels as wat die pragtige sangstem in die kerk my bekoor, eerder as die woorde wat gesing word, moet ek bely dat ek swaar gesondig het, en dan wens ek dat ek die musiek liever nie gehoor het nie" (Cillié, 1982:16). Om hierdie rede het een van die groot reformatore, Zwingli, jare later musiek uit die erediens geban.

3.4.3.3.2 Musikale vertolking van die gevalle toestand

Nog 'n faset wat in ag geneem moet word, is dat musiek die vermoë besit om uitdrukking te gee aan die wêreld in sy gevalle toestand, met sy onvermydelike vermenging van harmonie en disharmonie. Blackwill (1999:133-140) bespreek vier van *music's dark resources* om uitdrukking te gee aan die gevalle toestand van die skepping, naamlik:

- tonale spanning: deur 'n verskeidenheid maniere waarop musikale progressie teruggehou word;
- harmoniese dissonansie: deur gebruik te maak van dissonante intervalle in harmoniese konteks;
- akoestiese interferensie: deur die kritiese bandwydte van dissonansie oor te steek;
- mineur- en kerkmodi wat oorwegend 'n gedempte gevoel skep.

3.4.3.3.3 Beoordeling van musiek

Vanweë die sondeval is die mens se oordeel oor musiek vertroebel. Die mens vind dit moeilik om te beslis wat goeie en wat slegte musiek is. Hierdie feit lei tot

talle diskussies, ook in kerkmusiek. Estetiese evaluering van musiek moet oordeelkundig gedoen word. Dit behoort selfs as wesentlike element van moraliteit en godsdiens beskou te word. Volgens Smelik (2003:53) het Schilder gepleit: *Laat onze kerken wat beter, onze muziek wat opzettelijker, onze liturgie wat aesthetischer zijn.* Brown (1989:151-157) pleit vir estetiese en religieuse beoordeling van musiek. Die gelowige binne die gevalle wêreld moet streef na estetiese kwaliteit wanneer God geloof word.

3.4.3.3.4 Die teodisee in musiek

'n Mens kan nie die gedeelte oor die effek van sonde op musiek afsluit sonder om rekening te hou met die teodisee nie (Die leer wat probeer verklaar hoe kwaad in die wêreld moontlik is, terwyl God volmaak is) (Kritzinger *et al*, 1969:883). 'n Mens moet die realiteit van die kwaad beseef, maar steeds op God se goedheid vertrou. Die uitdaging wat deur die teodisee aan musiek gestel word, is hoe die werklikheid van die sonde eerlik erken kan word, terwyl die goedheid van God vertolk word.

Met die rykdom van tegnieke: melodiese en ritmiese spanning, harmoniese dissonansie, tonale ruheid, mineurtoonaarde, atonaliteit en veel meer, kan en mag musiek uitdrukking gee aan die sondige werklikheid. Die kuns is egter om hierdie potensiaal van musiek só te gebruik dat dit 'n mens tot Godsvertroue dring (Viljoen, 2004:9).

3.4.3.4 Verlossing en vernuwing in en deur musiek

Deur Christus se verlossingswerk het God versoening bewerk. Daarom het die verlostes soveel meer rede om hulle dankbaar en gehoorsaam aan God te wy en 'n "nuwe lied" te sing. Gelowiges moet daarom, benewens gehoorsaamheid aan die aanvanklike kultuuroopdrag, musiek ook gebruik om God te dank vir verlossing. Die gelowige word ook geroep om die versoening te bedien. Ook wat die gebroke wêreld van musiek betref, moet die Christen hierdie versoening helend laat deurwerk. Vir die musikaal- begaafde hou hierdie roeping verantwoordelikhede in. DeMol (1998: 9) skryf dat musiek, soos alle ander gawes en talente, tot opbou van

die medemens gebruik moet word. Sodoende kan musiek ook bydra tot vrede, heling, vernuwing en welsyn van die skepping op persoonlike, sosiale, intellektuele en artistiese terreine, gerig op die moment wanneer hy sal kan aansluit by die menigte verlostes wat besig is om die nuwe lied vir die Lam te sing. Dit is 'n lied sonder enige tekortkoming. Dit is wanneer alles nuut gemaak sal word en elke oog sal sien en elke oor sal hoor dat die wêreld aan God behoort (Viljoen, 1990:60).

Die kerk mag nooit afsydig staan teenoor die sosiale konteks waarbinne hy funksioneer nie, en daarom is vernuwing in die prediking, liturgie (kerkmusiek ingesluit), gemeenskapsbeleving, diakonaat, evangelisering, ekumene en getuienis in die samelewing noodsaaklik (Vorster, 1996:6). Kerkvernuwing mag en kan egter nie losgemaak word van die wese, aard, historiese ontwikkeling en kenmerke van die kerk nie (Vorster, 1996:40).

3.4.4 Samevatting

Dit is ongelukkig so dat die sonde ook musiek as skeppingsgawe en skeppingsopdrag aangetas het. Die skeppingsopdrag impliseer die opdrag tot kreatiwiteit, waar die mens saam met die skepping in harmonie tot lof van die Skepper funksioneer. Die sonde het 'n kwade invloed op musiek en die beoordeling daarvan. Musiek kan egter gebruik word om die gevalle toestand van die wêreld te vertolk en te interpreteer in die lig van die goedheid van God (teodisee). Musiek moet ook die verlossing en vernuwing wat God skenk, vertolk.

Deur die verlossingswerk van Christus het God versoening bewerk. Daarom het die verlostes soveel meer rede om hulle dankbaar en gehoorsaam aan God te wy en 'n "nuwe lied" te sing. Die gelowige word ook geroep om dié versoening te bedien; maar ook wat die gebroke wêreld van musiek betref, moet die Christen helend hierdie versoening laat deurwerk.

3.5 DIE EIENSKAPPE EN FUNKSIES VAN LITURGIESE MUSIEK

Liturgiese musiek is nie prinsipieel 'n stilistiese kategorisering nie, maar in besonder een van funksionaliteit (Blankenburg, 1979: 37; Strydom, 1994b: 49). Liturgiese musiek moet dus 'n spesifieke funksie in die liturgie vervul, naamlik om die lof van God te verkondig, die boodskap van verlossing oor te dra en die gemeenskap van die gelowiges te versterk (Kruger, 2002: 31-37).

Die reformatore het ernstig besin oor die eienskappe en funksie van liturgiese musiek. Luther vat die teologiese betekenis van gemeentesang in die voorwoord van die *Babstchen Gesangbuch* van 1545 raak saam. Gemeentesang moet die blydschap van diegene wat deur Christus van hulle sonde en dood verlos is, vertolk. Wie in hierdie verlossing glo, kan nie nalaat om vrolik daarvan te sing nie (Barnard, 1981:267).

Omdat liturgiese musiek 'n funksie in die erediens vervul, word die kwaliteit, gehalte en styl van liturgiese musiek wat nodig is om die teks oortuigend te kommunikeer, bespreek.

3.5.1 Liturgiese musiek vervul 'n funksie

Liturgiese musiek is musiek vir en van die erediens. Liturgiese musiek is musiek wat 'n spesifieke funksie in die erediens of liturgie moet vervul. Kruger (2002:33) verdeel die funksies van kerkmusiek in die volgende kategorieë:

- Kerugmatiese kerkmusiek, om die boodskap van verlossing oor te dra.
- Koinoniale kerkmusiek, om die gelowiges te versterk en te betrek by verskillende aspekte van die Christelike lewe.
- Liturgiese musiek, wat meestal tydens die erediens direk tot God gerig is, het betrekking op momente van lofprijsing, dank, verootmoediging, skuldbelydenis en gebed.

Die kriteria wat verskillende mense gebruik om te bepaal of liturgiese musiek funksioneel is of nie, word bepaal deur persoonlike Skrifbeskouing, belydenis,

kerksiening en die siening van die liturgie. Die kriteria vir kerkmusiek kan daarom te alle tye en op alle plekke moeilik objektief beoordeel word deur enige persoon (Kloppers, 1997:177).

Benewens die teks van 'n lied dra musiek as sodanig ook betekenis. Uiteraard lê die betekenis op 'n ander vlak as die teks en is moeiliker om te beoordeel (Pahl, 1998:11).

3.5.2 Kwaliteit, gehalte, styl en integriteit

Kwaliteit, gehalte of uitmuntendheid verwys na die teoretiese waardering van die musikale kwaliteit van liturgiese musiek. Gehaltemusiek in die erediens kan gemeet word aan twee kriteria. Die musiek moet eerstens van hoë kwaliteit wees en aan musikale vereistes voldoen. Tweedens, al is die musiek teoreties hoe voortreflik, maar ondersteun en vervul nie die funksie daarvan in die erediens nie, is die liturgiese musiek nie van gehalte en integriteit nie.

Die erediens is 'n "heilige" gebeurtenis waar God ontmoet word. Of dit nou 'n hoog liturgiese of sober gereformeerde erediens is, die byeenkoms is volstrek uniek. Nie alle musiek, al is die kwaliteit daarvan hoe goed, is geskik vir die erediens nie. Die musiek moet diensbaar wees of diensbaar gemaak word aan die lof van God (Kloppenburg, 1997:40).

Die aard en styl van 'n lied hou verband met die musiektradisie waaruit die lied ontstaan het, en dié tradisie kan nie van die mense wat dit tot stand gebring het, geskei word nie. Die verskeidenheid style en die keuse daarvan vir die erediens kan beter verstaan word as aspekte soos musikale dialek en register, in aansluiting by die taalkunde, in berekening gebring word (Pass, 1989:93). Die musikale dialek verwys na die algemene musikale styl van die gebruiker en kan 'n verskeidenheid style verteenwoordig. Die musikale register is die styl wat gekies word om 'n bepaalde funksie te vervul. Kruger (2002:29) sê terreg, ten einde die funksionaliteit van kerkmusiek te verseker moet daar by die keuse van kerkmusiek rekening gehou word met die musikale dialek (dit hou ook verband met die kultuur

van die gelowige), terwyl die keuse van kerkliedere vir liturgiese gebruik weer beïnvloed word deur die musikale register.

3.5.3 Musiek as kommunikasiemiddel

Kommunikasie in die erediens vind nie net op die intellektuele verstaansvlak plaas nie, maar ook op die ervaringsvlak (Müller, 1988: 42). Hamilton (1999:34) sê terreg dat die evangelie gekommunikeer word, om mense in 'n lewende verhouding met God te bring. Hy gaan egter verder deur te skryf dat enige musiekstyl met hierdie ervaring behulpsaam kan wees en van die Heilige Gees afkomstig is. Johansson (1984:99) skryf weer dat, tegnies gesproke, die teks nie die belangrikste element van 'n liturgiese lied is nie. Die teks gee feite weer, maar die musiek self gaan verder as die blote weergawe van feite. Die musiek lei die luisteraar na die gevoel en kennis van die waarheid van hierdie feite.

Daarteenoor is dit so dat die teks van die lied hoofsaaklik die inhoud van die lied bepaal. Volgens Kloppers (1998:191) moet die musiek ondergeskik wees aan die teks, in dié sin dat dit die Woord moet interpreteer en dra. Die liturgiese lied en liturgiese musiek funksioneer as geloofsantwoord (lof, dank, belydenis, gebed, ensovoorts) op God se Woord, maar dit kan ook 'n Woordverkondigingsfunksie hê deur die assosiasies wat deur musiek geskep word, byvoorbeeld by die aanhoor van 'n koraalverwerking van 'n bekende psalm. So "verkondig" musiek dus deur middel van assosiasie (Kloppers, 1997:179).

Die missionêre mag van musikale en liturgies- verantwoorde liturgiese musiek bestaan nie alléén in die teologie nie (Honders, 1978:78). Die kerk het, buiten die gesproke woord, ook die gesonge woord om die boodskap van versoening tot die dieptes van die siel te laat deurdring. Die gesproke woord het nouliks daartoe toegang. Die dieptes van die siel bepaal waar die menslike beslissings val. Volgens moderne psigologie is dit die plek waar die mees beslissende gebeurtenisse afspeel (Honders, 1978:79).

Die teksinhoud, asook die musikale styl van liturgiese musiek kan bydra tot geesgeïnspireerde, nugter, verantwoorde, verstaanbare en oortuigende

kommunikasie waarmee uitgereik kan word na ander buite die kerk (Strydom, 1994a:290). Bekendheid en vertrouwdheid met musiek is ook noodsaaklik om die nodige funksie te vervul in die erediens. Sinstrelende genot en persoonlike smaak is nie wenslik by liturgiese musiek nie, maar as die musiek nie 'n gevoel van bevrediging gee nie kan dit die teks eerder blokkeer as intensifiseer (Van Groningen, 1979:17).

Alhoewel orrelspel vóór, tydens of ná die erediens buite hierdie studie val, net die volgende opmerking: Hierdie musiek, as algemeen aanvaarde gebruik in Protestantse Kerke, is nie liturgies noodsaaklik nie, maar wanneer orrelspel wel gebruik word, kan dit dien om 'n atmosfeer te skep wat ooreenstem met die liturgiese intensie en inhoud van die bepaalde erediens. Daar kan aan liturgiese musiek 'n bepaalde inhoud verleen word, deur doelbewus by die evangeliese teks of tema van die erediens aan te sluit en dit musikaal te vertolk. 'n Bepaalde liturgiese lied se melodie kan as uitgangspunt gebruik word vir die skep van so 'n komposisie. In dié proses dien die betrokke melodie om die teks wat daarmee saamgaan op te roep in die gedagtes van die luisteraars. Instrumentale musiek sou by hierdie funksie van verkondiging kon inskakel as die woordkonnotasie opvallend genoeg is (Müller, 1988: 42). Koraalvoorspele kan gekies word ten opsigte van hulle tekskonnotasie of aansluiting by die kerklike jaar of by die Skriflesing en prediking van die betrokke diens. Die musikale verklanking van daardie teks dien 'n sinvolle en nadenkende, meditatiewe (Strydom, 1994a:384), liturgiese handeling, 'n voorbeeld van musiek méér as woorde.

Musiek kan ook die onbeskryflike, die onuitspreeklike, die onsêbare meer intensief en subtiel as woorde kommunikeer (Johansson, 1984:96 en Kloppers, 1997:178). Vir Calvin neem die "gesonge gebede" 'n ononderhandelbare plek in die erediens in. So het die vroeë kerk dit beoefen, betoog hy in die Institusie III, 20, 31-32. Die melodie gee immers aan die gebede affektiewe diepgang wat dikwels ontbreek in die gesproke woord (Institusie III, 20.37) (Sizoo, 1956:433). Vergelyk byvoorbeeld die gesproke "Amen" aan die einde van 'n erediens met die verskillende gesonge verwerkings van die "Amen" in die Liedboek (Lied 312 tot 315).

Die verskillende elemente in musiek roep sensasies, stemminge en emosies op. Die karakter van liturgiese musiek en die effek wat dit bewerkstellig, berus op die verskillende elemente van klank en hulle relasie tot mekaar. Hierdie elemente is dieselfde as die van musiek oor die algemeen, naamlik toonhoogte, frekwensie, toonkleur, intervale, melodieë, toonduurtes, ritme en tempo, soos reeds bespreek in 3.3.

3.5.4 Liturgiese musiek as pastoraat

Viertel (1985:115) onderskei twee funksies vir gemeentesang, naamlik die lof aan God en onderlinge geloofsopbou. Musiek kan geloof bou. Met musiek moedig gelowiges mekaar aan en vertroos mekaar (Kloppers, 1997:179). Routley (1978:94) verwys ook na die *tiny miracle of healing people through church music*. Met die oog hierop het die Heilige Gees sang en musiek as 'n genadegawe aan die gemeente gegee (Strydom, 1994a:289).

Liturgiese sang en liturgiese musiek kan bydra tot 'n gemeente se geestelike groei en die ontwikkeling van 'n gesonde, ewewigtige spiritualiteit. Daarvoor is gebalanseerde musiek nodig, liedere waarvan die emosionele en intellektuele aspek in ewewig is (Johansson, 1984:71).

3.5.5 Die skep van atmosfeer

Die begrip "sfeer of atmosfeer" is moeilik te definieer. Elke erediens het atmosfeer. Lidmate voel dit aan. Atmosfeer word grootliks deur gewoonte gevorm en positief waardeur (De Roos, 1946:26).

Alle sintuie word betrek by die vorming van atmosfeer. Van der Leeuw (1955:122) merk op dat in die uitdrukking, *dienst des Woords*, die "Woord" nie gelyk aan "Skrif" is nie, maar aan *Logos*. *Logos* is die openbaring in Christus, God in die vlees, Immanuel. God se openbaring word verkondig deur middel van alle sintuie. Dat in die verkondiging alle sintuie ingeskakel is, kan ook beteken dat die sintuie moet dien om die gehoor te versterk. Geloof kom deur te hoor- die ander sintuie moet die gehoor ondersteun. Die reuk-, smaak- en tassintuig tree byvoorbeeld by

die sakramente in. Dit is hoofsaaklik die gehoor en in 'n mindere mate die gesig wat atmosfeer skep en aanvoel. Dit behels die akoestiese elemente van die gesproke woord, die toon daarvan, die kerkmusiek en stiltes. Die inrigting van die kerkgebou, houding en gebare van die liturg is die visuele elemente. Behalwe gedagte-assosiasie is daar nie nog 'n element wat sfeer só sterk beïnvloed soos musiek nie (De Roos, 1946:28).

Die atmosfeerskeppende funksie van instrumentale musiek kan dus nie uit die oog verloor word nie. Goedgekose voor-, tussen- en naspele asook die begeleiding van die liturgiese lied, is een van die nuttigste wyses om die korrekte atmosfeer te skep. Musiek gee intensiteit aan wat ons sê en doen. Musiek help om uitdrukking te gee aan gevoelens wat dikwels moeilik (of glad nie) op verbale vlak geartikuleer kan word. Die erediens is 'n kommunikatiewe gebeurtenis en kommunikasie vind nie net op die intellektuele verstaansvlak plaas nie. Dit lê ook op die ervaringsvlak (Müller, 1988:42). Daarom moet ons, met Calvyn se waarskuwing in gedagte, dat die Woord uit die sentrum verdring kan word, ruimte maak vir die skep van atmosfeer in die ontmoeting en gesprek met God.

Die skepping van atmosfeer in die erediens is die werk van die Heilige Gees en die gemeente moet dit van God soek, afbid en verwag. Maar die werk van die Heilige Gees mag nie as verskoning gebruik word vir luiheid en swak beplanning ten opsigte van atmosfeer nie. Fisiese wetmatighede (soos harde of sagte banke, lig-intensiteit, klankvolume) sowel as psigologiese wetmatighede kan in belang van die evangelie aangewend word (Müller, 1988:31).

Die aard van die erediens kan weergegee word met twee begrippe wat die atmosfeer bepaal, naamlik ontmoeting en viering. In die erediens ontmoet God sy gemeente en die gemeente ontmoet die Here in feesvierende blydschap. As die atmosfeer in die erediens dan opreg wil wees, sal dit iets van die ontmoeting en die viering op stemmingsvolle wyse moet weergee. Aan die een kant moet die atmosfeer sober en stemmig wees. Wat in die erediens gebeur, gebeur *coram Deo*, in die teenwoordigheid van God. Aan die ander kant moet daar 'n feestelike atmosfeer heers, nie feestelik in die sin van jolig en familiêr nie (Müller, 1988:31).

Bewustelik of onbewustelik dra die gemeentelede by tot die atmosfeer wat tydens die erediens heers. Die gebou, die taal, die kommunikasie en veral die sang en musiek dra by tot die skep van atmosfeer. Die mens is soms geneig om musiek as stemmingselement saaklik, nugter en intellektueel te oordink en die gevoelsmatige te ignoreer. Daarom word musiek in die gereformeerde erediens dikwels bloot saaklik gebruik om sang te begelei. Tog is daar verskeie begeleidingstegnieke wat gebruik kan word om atmosfeer rondom die liedteks te skep.

So gesien open sang en musiek deure vir deelname, wat uitloop op 'n feestelike ervaring van die erediens (Müller, 1988:33).

3.5.6 Toonsetting van liedtekste

Die toonsetting van liedtekste moet in 'n musikale idioom en styl wees wat nie vreemd aan die luisterervaring en begripsvermoë van die gemeente is nie (Strydom, 1994a:256). In 1985 pleit Roux (1985:322) vir 'n nuwe beryming waarin die digters met die vereistes vir die strofiese liedvorm vertrou moet wees, om betekenisvolle, begryplike, funksionele Afrikaanse Psalmsang daar te stel. In die Liedboek van die Kerk wat in 2001 verskyn het, is daar al heelwat verder gegaan, byvoorbeeld met die toonsetting van bybeltekse (Lied 266, 272, 516, 569) en deurgekomponeerde liederes (Lied 259, 286, 367) om 'n paar te noem. Effektiewe musikaal-liturgiese kommunikasie binne die huidige samelewing met sy kulturele, sosiologiese en psigologiese gevarieerdheid, ook in die kerk, vra die implementering van 'n verskeidenheid liedvorms met 'n verskeidenheid style en idiome.

'n Kerklied se verstaanbaarheid en kommunikatiewe trefkrag hang hoofsaaklik af van die oortuigende verhouding tussen die teks en die melodie. Die boodskap van die teks moet literêr en musikaal só verpak wees dat dit inderdaad by die gemeentelede tuiskom.

Musiek beskik oor die vermoë om emosioneel veel sterker aan te spreek as die gesproke woord. Dit rig 'n direkte emosionele appél op die mens, dit spreek

affektief aan (Strydom, 1994a:258). In die liturgiese lied is die teks belangriker as die musiek, daarom moet die musiek die betekenis van die teks ondersteun, intensifiseer en verduidelik sonder om opdringerig te wees (Van Groningen, 1979:19).

Die eis van nugterheid geld vir liturgiese musiek, met die beperkinge van 'n gemiddelde lidmaat in gedagte. Melismatiek (melodiese reeks tone op een lettergreep) in die melodie, moet tot die minimum beperk word en sekwense (ritmiese en melodiese herhaling op 'n ander toonhoogte) moet spaarsamig gebruik word. Prinsipiëel is daar niks te sê teen kontrafakte ('n melodie wat oorgedra word op verskillende tekste) nie, maar daar moet gewaak word dat so 'n uitruilbare melodie nie die aandag van die teks aftrek nie (De Roos, 1946:140).

Musiek moet die natuurlike vloei van die woorde, ritme, aksente, frasering, toonhoogte en betekenis interpreteer en dra. Die karakter van die musiek of die melodie moet aanpas by die karakter van die teks. Die kriteria vir die melodieë is direk gekoppel aan die funksie van die musiek in die liturgie. Wanneer gemeentesang 'n kerugmatiese funksie vervul, moet die melodie nie te moeilik wees nie, byvoorbeeld met groot spronge, groot omvang, onseker toonaard of te veel melismas nie. 'n Swak melodie sal verveel vanweë die gebrek aan beweging, klimakspunte, te veel repetisies, sekwense of gepunteerde note (Kloppers, 1997:183).

Geen musikale element, hetsy harmonie, melodie of ritme, mag oor die ander domineer nie en geen musikale element mag só dominant word dat dit oor die teks heers nie.

3.5.7 Samevatting

Benewens die teks van 'n lied dra die musiek as sodanig ook betekenis. Al is hierdie musiek hoe voortreflik, maar ondersteun en voldoen nie aan liturgiese eise in die erediens nie, is die liturgiese musiek nie ware gehaltemusiek met integriteit nie.

Liturgiese musiek kan funksioneer as geloofsantwoord, Woordverkondiging en pastoraat. Die atmosfeerskeppende funksie van musiek moet nie onderskat word nie. Die erediens is 'n kommunikatiewe gebeure en kommunikasie vind nie net op die intellektuele vlak plaas nie, maar ook op die ervaringsvlak.

Die toonsetting van liedtekste moet in 'n musikale idioom wees wat nie vreemd aan die luisterervaring en begripsvermoë van die gemeente is nie. Die kerklied se verstaanbaarheid en kommunikatiewe trefkrag hang hoofsaaklik af van die oortuigende verhouding tussen teks en melodie.

3.6 EIENSKAPPE EN FUNKSIES VAN DIE LITURGIESE LIED

Liturgiese liedere vorm 'n bepaalde deel van liturgiese musiek. Deur die eeue heen het liturgiese liedere, in watter vorm ook al, 'n rol gespeel in die erediens. Daar word immers in opdrag van God gesing. In Efesiërs 5:18 is die opdrag: "...laat die Gees julle vervul en sing onder mekaar psalms, lofgesange en ander geestelike liedere". Die apostel Paulus moedig die gelowiges aan om vreugdevol te leef en te "sing met julle hele hart tot eer van die Here".

In die erediens word daar gesing tot lof van die Here uit dankbaarheid vir die verlossing in Jesus Christus. Calvyn beklemtoon dat die mens, naas die opdrag om te sing, ook so geskape is dat sang die mees natuurlike en spontane manier van uitdrukking van lof is (Strunk, 1950:346).

Wat is dan die spesifieke eienskappe en funksie van hierdie liturgiese lied wat geskik is vir lofprijsing in die erediens?

3.6.1 Die liturgiese lied is Godgerig

Liturgiese sang is gerig op die God van die openbaring. "Sy openbarende optrede ter verlossing is die grond en die oorsaak van die himniese aktiwiteit" (Bingle, 2000:143). Die lof aan die drie-enige God in die verkiesingsjubel van Skrifberyming 1-1 (Psalmboek, 2003) en Lied 205 (Liedboek, 2001) is 'n goeie voorbeeld hiervan.

Bingle verduidelik dat die openbaring as handeling van God primêr bepalend is vir die ontstaan van die diversiteit in die liturgiese lied. Dit is primêr die openbaring wat die liturgiese lied laat ontstaan (Bingle, 2000:141). Daarom spreek dit vanself dat die lied Bybelgetrou en belydenisgetrou sal wees (Müller, 1988:43).

3.6.2 Liturgiese lied is openbaring-in-responsiewe-aksie

Die diversiteit van die lied in verskillende vergestaltungen word veroorsaak deur, en het ten nouste te make met die mate waarin en die wyse waarop die openbaring in die liedere vergestaltung vind. Die lieddiversiteit beklemtoon ook die responsiewe karakter van die liturgiese lied daarin dat dit in 'n gegewe situasie die openbaring in die werklikheid vertolk en sodoende voortdurend na die eis van die historiese en literêre konteks aktualiseer (Bingle, 2000:141).

Goddelike openbaring en himniese respons is twee dimensies van dieselfde komplekse gebeurtenis van goddelike openbaring en verlossing. Die sang wat gelowig opklink uit die keel word deur die sanger ervaar as deel van dieselfde verlossingsenergie wat die aksie van God is. Die openbaring is dus nie net die oorsaak van die sang nie, dit vind aktualisering in die sang. Die openbaring se betekenis word ontsluit in die responsiewe taal wat deur die openbaring ontlok word (Bingle, 2000:144).

3.6.3 Liturgiese lied is geloofsuitdrukking

Die aktualisering van die openbaring word ook artikulering van die openbaring in 'n belydenis van geloof. Die lied maak van 'n feit in die openbaring 'n werklikheid in die geloof. God se openbaring word lewende dogma. Liturgiese sang is dus *articulus fidei* (verwoording van die geloof) en *homologia* (erkenning, belydenis) van die geopenbaarde (Hebreërs 4:14). Omdat die lied deur die openbaring veroorsaak word en lei tot dogmavorming, word hierdie belydenisinhoud van die lied ook deur die openbaring bepaal (Bingle, 2000:144).

Die funksie van sang in die gemeente word verwoord in Matteus 26:30, Handeling 16:25, 1 Korintiërs 14:15, Efesiërs 5:19, Kolossense 3:16 en Jakobus 5:13. In die kerksang word die geloofsrespons van die gemeente op liefde, genade, bemoeienis en spreke van God verneem. Liturgiese sang is dus gebed, aanbidding, lofprijsing, skuld- en geloofsbelydenis (Strydom, 1994a:288).

3.6.4 Liturgiese sang is verkondiging

Omdat die kerklied hoofsaaklik aan die antwoordkant lê, wil dit nie sê dat alle woorde van kerkliedere in die tweede persoon geskryf moet wees en regstreeks tot God gerig moet wees nie. In die psalms word die tweede persoon afgewissel met eerste persoon en derde persoon. Die antwoord (kerklied in derde persoon) bestaan dus ook uit die verkondiging van God se werke (dank, aanbidding, blydschap, bewondering) en uit klagtes oor eie nood (smart). Die kerklied kan dus iets oor God sê, maar ook oor die mens. Die antwoord (kerklied in tweede persoon) skryf nie net aan ander voor hoe dit moet wees nie, maar die gemeente wat dit sing, spoor mekaar aan in die gees van Psalm 103: "Ek wil die Here loof en nie een van sy weldade vergeet nie" (De Roos, 1946:124). Deur die Woord kom die gemeente in die lied aan die woord en word die daade van God verkondig. So dien die lied tot verdere opbou van die medegelowige. Geloof word versterk en eenheid word bewerk (De Klerk, 1990:156).

Blankenburg (1979:306) beskryf hoe daar in die erediens verskillende verkondigingsmodaliteite geïmplementeer word en dat elke modaliteit sy eie, unieke funksie het. Die Skriflesing laat byvoorbeeld die verkondiging hoor vanuit die tyd waar die Woord skrif geword het. Die geloofsbelydenis, gebede en liedere doen dit vanuit die verstaan van die Woord binne 'n bepaalde kerkhistoriese situasie. Strydom (1994a:21) onderskei tussen die vertikale karakter van die lied (lof en danksegging), en die horisontale karakter (verkondiging, lering en vermaning asook aanbidding tot wedersydse geloofsopbou) (1 Korintiërs 14:12, Kolossense 3:16). Kerksang bestaan daarin dat verkondiging, belydenis en aanbidding onskeibaar saamvloei (Strydom, 1994a:288; Pahl, 1998:7,8).

3.6.5 Persoonlike aard van die liturgiese lied

In liturgiese sang, wat 'n gemeenskaplike handeling is en algemene belydenis uitdruk, word die persoonlike aard van die belydenis nie misken nie, maar juis in geloofsverband met God en medegelowiges verwesenlik. Dit dra daarom 'n sterk persoonlike karakter. Maar die liturgiese lied is nie 'n "ek-lied" wat uit eie *muse* of ontroering gebore word nie, dit is 'n "ons-lied" wat doksologies uit gemeenskaplike lewende dogma ontspring (Bingle, 2000:144). Gemeenskaplike sang van die gemeente kom telkens in pastorale verband ter sprake in 1 Korintiërs 14:15-17 ("mekaar opbou"), Efesiërs 5:19 ("onder mekaar sing") en Kolossense 3:16 ("onderrig mekaar").

Liturgiese sang dra 'n funksionele dienskarakter (Honders, 1978:74). Omdat dit 'n korporatiewe handeling is, beskik dit oor 'n besondere koinoniale vermoë: dit bind gelowiges saam (Pass, 1985:121). Die liturgiese lied bestaan uit aansporings- en vermaningselemente (Vos en Pieterse, 1997:58). Liturgiese sang bewerk geestelike opbou, verseker konstruktiewe groei na aanleiding van die verkondiging, dit vertroos en moedig aan (Pass, 1989:113). Wisselsang intensifiseer hierdie vermoë van gemeenskaplike sang (Jenny, 1982:65). Liturgiese sang is 'n kragtige medium vir onderlinge bemoediging (Trimp, 1983:96) en onderlinge geloofsbou (Strydom, 1994a:289).

3.6.6 Objektiviteit en subjektiviteit van die liturgiese lied

Die kerklied moet Bybelgetrou wees (Kloppers, 1998:272). Dit is nie regverdig om aan die kerklied die voorwaarde te stel dat dit volstrek objektief moet wees nie. In die geloof sluit objektiviteit en subjektiviteit mekaar nie uit nie. Die persoonlike geloof, en nie dié van die gemeente nie, maak die sondaar regverdig. Aan hierdie persoonlike geloof mag die gelowige in sy lied uiting gee (De Roos, 1946: 139).

Die beoordeling hiervan is 'n moeilike onderneming, omdat daar 'n sterk subjektiewe element in die oordeelsvorming lê. Die kerklied is immers nie minder belydenis as die belydenisgeskrifte nie.

3.6.7 Die liturgiese lied as kunsvorm

Die liturgiese lied is 'n kunsvorm wat bestaan uit taal en musiek. In die liturgiese lied word hierdie kunsvorm aangewend om aan God lof te besing en 'n draer te wees van die gelowige se diepste geloofsoortuigings. Daarom moet dit as kunsuiting waardig en hoogstaande wees (nie ingewikkeld en hoogdrawend nie), die woordinhoud aan taalkundig poëtiese vereistes voldoen en die melodieë van hoogstaande gehalte wees (Müller, 1988:43).

3.6.8 Die liturgiese lied is 'n manier van praat

Tussen sang en spraak is daar geen prinsipiële verskil nie, maar slegs 'n graadverskil ten opsigte van die stemmodulasie en die mate van ritmiese ordening. Sang is spraak op 'n verhewe toon of geïntensiveerde spraak, 'n volwaardige kommunikasiemedium. Sang in die erediens funksioneer net soos die belydenis, nie net as antwoord op God se Woord nie, maar ook as verkondiging (Kloppers, 2003:13).

Tussen sing en praat kom verskeie modulasiegraderings voor, na gelang van hoe die teks of musiek klem ontvang. Gelineau onderskei volgens Strydom (1994a:280) verskeie vokale voordragstyle in die loop van die voordraggeskiedenis. Hy rangskik hulle vanaf maksimale teksoriëntasie tot maksimale musikale oriëntasie, naamlik spraak, proklamasie (spraaksang), musikale meditasie (psalmmodiëring), kantilering (*chant*), sillabiese melodiesang (strofiese lieder, musikale ekspressie met die klem op die teks), akklamasies (musikaal gestileerde liturgiese uitroepe soos “amen” en “halleluja”) en vokalise (woordlose jubelsang). Liedere in die gereformeerde erediens neig meer na maksimale teksoriëntasie as na maksimale musikale oriëntasie.

Die liturgiese lied is ook 'n medium waarmee uitgereik kan word na die afvalliges, verdwaaldes en ongelowiges, as dit op verstaanbare wyse geskied (1 Korintiërs 14:23-25). “Hoe” daar gesing word, is ook van belang. Volgens Paulus in 1 Korintiërs 14, moet daar gesing word met die “gees” én met die “verstand” (De

Klerk en Smit, 2002:121), geesgeïnspireerd, nugter en verantwoord, sodat daar verstaanbaar, oortuigend gekommunikeer word (Strydom, 1994a:290).

3.6.9 Samevating

Die doel en funksie van die Bybelgetroue en Godgerigte liturgiese lied is in hoofsaak die opbou van die gemeente, die versterking van die gemeenskap van die gelowige (1 Korintiërs 14:26) en die uitdrukking van blydschap en lofprysing teenoor God (Efesiërs 5: 19 en 20) (Vorster, 1996: 97), wat bewerk word deur verkondiging, die geloofsantwoord, die pastoraat en evangelisasie.

3.7 GEVOLGTREKKING

Op grond van die eienskappe van musiek (in die algemeen) en liturgiese musiek (in besonder) is dit duidelik dat musiek meer kan sê as wat woorde alleen kan doen.

3.7.1 Eienskappe van musiek

Die oordeelkundige gebruik van die volgende eienskappe van musiek maak dit moontlik om iets meer as met woorde te vertolk:

- Die assosiasie met die bonatuurlike, maak dit by uitnemendheid geskik om 'n bykomende boodskap tot woorde oor te dra.
- Toonduur, ritme en tempo is die mees dinamiese, voortstuwende en altyd teenwoordige element in musiek. Hierdie beweging, wat rus of onrus wek, kan verskillende refleksie op die liggaam teweegbring. Hierdie ritmiese handeling kan musikale bevrediging verskaf van liggaamlike, intellektuele en emosionele aard.
- Die intervale gevorm deur frekwensie en toonhoogte bepaal die toonaard en toonsoort van 'n komposisie en is 'n integrale deel van melodievorming. Die Ioniese en Aeoliese toonlere, ook bekend as die majeur- en mineur-toonlere is die mees bekende vir die hedendaagse gehoor. Die toonhoogte en toonaard kan effektief gebruik word in die toonsetting van liturgiese liedere. Hiervoor is

musikale kundigheid en sensitiwiteit nodig om 'n gepaste modus te kies om musikale karakter te skep wat die teks kan vertolk.

- 'n Melodie bestaan uit die opeenvolging van verskillende toonhoogtes gerangskik in ritme. Die beweging van stygende en dalende intervale, elk met sy eie karakter, kan emosionele response wek. Melodievorming, akkoordkeuse, modulاسies en begeleiding kan 'n bydrae lewer tot die gepaste verklanking van die liedteks.
- Sensitiwiteit vir die eienskap van intensiteit of toonsterkte is noodsaaklik vir die liturgiese lied. Die musiekleier in die erediens kan die gemeente lei in die vertolking en belewenis van 'n melodieteks of boodskap. 'n Lied (of gedeelte van die lied) van berusting, troos, bemoediging en aanbidding se intensiteit verskil van 'n lied waarin die gemeente opgeroep word tot aksie of lofprijsing of waar die oordeel van God fel en luid verkondig word.
- Die oordeelkundige gebruik van verskillende stemme (byvoorbeeld met beurtsang), registrasie van die orrel of instrumentasie kan effektief gebruik word in die vertolking van 'n liedteks.

3.7.2 Eienskappe van liturgiese musiek

In liturgiese musiek kan die eienskappe van musiek in die algemeen so aangewend word dat liturgiese momente van lofprijsing, dank, verootmoediging, skuldbelydenis en gebed uit die dieptes van die siel vertolk word.

Die skeppingsopdrag impliseer die opdrag tot kreatiwiteit, waar die mens saam met die skepping in harmonie tot lof van die Skepper funksioneer. Dit behoort ook musikaal gedoen te word. Dit is ongelukkig so dat die sonde ook musiek as skeppingsgawe en skeppingsopdrag aangetas het. Deur die verlossingswerk van Christus het God versoening bewerk. Daarom het die verlostes soveel meer rede om dankbaar en gehoorsaam hulle aan God te wy en 'n "nuwe lied" te sing. Die gelowige word ook geroep om dié versoening te bedien, maar ook wat die gebroke wêreld van musiek betref, moet die Christen helend hierdie versoening laat deurwerk.

Liturgiese musiek verskaf 'n dieper dimensie aan die geloofsantwoord, Woordverkondiging en pastoraat. Die atmosfeerskeppende funksie van musiek dra grootliks daartoe by. Die erediens is 'n kommunikatiewe gebeurtenis en kommunikasie vind nie net op die intellektuele verstaansvlak plaas nie, maar ook op die ervaringsvlak.

Indien die missie van kerkmusiek afwyk van die missie van die kerk is kerkmusiek nie meer funksioneel is nie. Liturgiese musiek is 'n bepaalde tipe musiek, soos deur die betrokke kerk bepaal, wat 'n duidelike funksie binne die raamwerk van kerklike aktiwiteite moet vervul. As die funksie van die kerklied in ooreenstemming is met die kerugmatiese (verkondiging), koinoniale (gemeenskap van heiliges deur middel van kommunikasie) en liturgiese (toppunt en bron van kerklike aktiwiteite, die openbare gesig van die kerk) modaliteite van die kerk, kan dit daartoe bydra dat alle liedere sinvol geïntegreer kan word in die liturgie en kerklike aktiwiteite.

Indien die toonsetting van liedtekste in 'n musikale idioom gedoen word wat eie is aan die luisterervaring en begripsvermoë van die gemeente, verhoog dit die verstaanbaarheid en kommunikatiewe trefkrag van die teks. Dan kan dit op 'n besondere manier bydra tot die opbou van die gemeente, die versterking van die gemeenskap van gelowiges (1 Korintiërs 14:26) en die uitdrukking van blydschap en lofprysing aan God (Efesiërs 5: 19 en 20), wat bewerk word deur verkondiging, die geloofsantwoord, die pastoraat en evangelisasie.

HOOFSTUK 4

RIGLYNE HOE MUSIEK EFFEKTIEF IN DIE GEREFORMEERDE EREDIENS GEBRUIK KAN WORD

4.1 INLEIDING

Uit die historiese ondersoek in Hoofstuk 2 het dit geblyk dat gelowiges deur die eeue heen besef het dat musiek meer is as net woorde. Hierdie besef is egter grootliks intuïtief aangevoel. In Hoofstuk 3 is ondersoek gedoen na musikale eienskappe om dít wat intuïtief aangevoel is te probeer vasstel. Op grond van hierdie insigte word daar in hierdie hoofstuk riglyne vasgestel hoe hierdie musikale eienskappe effektief vir die musiek in die Gereformeerde erediens gebruik kan word.

Wanneer sodanige riglyne bepaal word, moet in gedagte gehou word dat gemeentelêde meestal ongeoefende sangers is. Gevolglik moet die musikale register ongekompliseerd wees (Kruger en Smit, 2001:22). Hierbenewens moet ook in gedagte gehou word dat die woorde van die lied bepalend moet wees vir die musiek. Daarom moet die musiek as sodanig 'n beskeie, sober, ondersteunende rol speel, met die klem op die boodskap van die teks.

Die uitdaging is dus om ongekompliseerde musiek daar te stel, maar wat nie oppervlakkig is nie. Dit moet 'n waardige en getroue draer of vertolker van die woordinhoud wees.

Hierbewens kan instrumentale musiek vóór en ná die erediens, asook die begeleiding van die liturgiese lied, 'n klimaat skep wat ooreenstem met die liturgiese intensie en inhoud van 'n bepaalde erediens. Helaas is dit nie altyd geslaagd nie, want luisteraars kan die musiek vul met 'n eie subjektiewe betekenis, wat nie noodwendig ooreenstem met die bedoeling daarvan nie.

In hierdie hoofstuk word verder ingegaan op die feit dat die vorm waarin musiek in die liturgiese lied aangebied word, hetsy vokaal, instrumentaal, met of sonder teks, gevoelsmatig al dan nie, wel bepalend kan wees oor hoe liturgiese musiek kommunikeer. Musiek kan meer kommunikeer as woorde alléén en kan 'n dieper dimensie aan die erediens verleen.

Alvorens musikale kommunikasie en die invloed van die verskeie musikale elemente bespreek word, kom 'n paar inleidende opmerkings oor die doel en betekenis van die liturgiese lied, die vorm waarin liturgiese musiek hom aanbied, die liturgiese lied as volkslied, gevoelsuiting deur die liturgiese lied en die woord-toonverhouding in die liturgiese lied aan die orde. Bogenoemde moet in ag geneem word as daar riglyne gegee word vir die effektiewe gebruik van liturgiese musiek.

4.2 DIE DOEL EN BETEKENIS VAN DIE LITURGIESE LIED

Omdat die gebruik van musiek in die erediens méér kan sê as woorde alleen, is dit belangrik dat die musiek só sal wees dat God daardeur geëer word. Opregte lofsange tot eer van God vertolk immers die innerlike gevoel van die gelowige. Die liturgiese lied moet dus 'n getroue draer daarvan wees.

4.2.1 Musiek tot eer van God

In die Bybel lees ons die volgende:

- “Kom, laat ons jubel tot eer van die Here, laat ons juig, ...” (Psalm 95:1).
- “Sing 'n nuwe lied tot eer van die Here, ...” (Psalm 96:1).
- “Die Here regeer, die aarde moet juig, ...” (Psalm 97:1).
- “Ek wil sing van u troue liefde, ...” (Psalm 101:1).
- “Ek wil die Here loof, met alles wat in my is, ...” (Psalm 103:1).
- “Sing onder mekaar, ...” (Efesiërs 5:19).

Die lied van die gelowige word deur God so belangrik geag dat Hy die stam van die Leviete aangewys het om dit in goeie orde en met verantwoordelikheid te lei. Die Israeliete jubel die verlossingsdade van God uit in liedere: lofliedere, oorwinningsliedere, dankliedere en feesliedere (Eksodus 15, 2 Kronieke 5:2-14, Esra 3). Vir die Israeliete het dit nie gegaan om die lied ter wille van die lied nie. Die lied het 'n spesifieke doel en funksie gehad. Deur die lied is daar ruimte geskep om sekere gevoelens soos liefde, dankbaarheid, blydschap, teleurstelling en wanhoop bekend te maak, asook om die geloof in die Verbondsgod te verwoord en te bely. Daar is met uitbundigheid en oorgawe gesing, met hande geklap (Psalm 42:2), gedans (Psalm 150:4), in gebed die hande opgehef (Nehemia 8:7, Psalm 134:2) met die begeleiding van verskillende musiekinstrumente (Psalm 150) (Huisamen, 1997:28).

Die woorde van aanbidding en van dank deur die gelowige word deur die Heilige Gees tot 'n lied gemaak (Erasmus, 1982:39). Hierdie dinamiese en vreugdevolle aanbiddingslied tot eer van die Here toon God se teenwoordigheid: "U is tog die Heilige wat woon waar die lofsange van Israel weerklink" (Psalm 22:4). So word die lied van die gemeente 'n aanbiddingslied, 'n belydenislied, 'n danksegingslied en 'n lofprysingslied.

4.2.2 Musiek en die Woord

4.2.2.1 Die sing van die Bybel

Die Bybel is nie nét bestem vir lees nie, maar kan ook gesing word (Huijbers, 1983:76). Wanneer die Bybel voorgelees is in vroeëre tye het dit met voorkeur gebeur in 'n resitatiefagtige styl. Die vraag kan gevra word: Wat doen die "toonsetting" met die Woord? Behalwe dat dit die toon verhoog (sangtoon lê gemiddeld hoër as spreektoon) en dat die ritmiese en dinamiese aksente van die gesproke woord en die gesonge woord verskil, lê musiek die woord beter in die

geheue vas. Hierdie vaslegging is nie net kennis nie, maar is ook gelaai met allerlei emosies wat deur die toonsetting gewek is (Huijbers, 1983:61).

Nie alle Bybelboeke is bruikbaar of geskik vir liturgiese sang nie. Huijbers (1983:61) noem drie kriteria wat in gedagte gehou moet word vir die toonsetting van Bybeltekste, naamlik die verskillende soorte tekste, die verskillende momente in die erediens waarvoor dit gebruik gaan word en die verskillende deelnemers wat dit uitvoer. Die genres wat dan onderskei kan word, is:

- vrye prosa, byvoorbeeld die verhale in Konings en die briewe van die apostels;
- gebonde prosa, byvoorbeeld die skeppingsverhaal en die proloog van die Johannesevangelie;
- vrye poësie, byvoorbeeld die Klaagliedere van Jeremia en ander profetiese tekste;
- gebonde poësie, byvoorbeeld Psalms en Hooglied.

Prosa vereis 'n voorlees-karakter, iets in resitatiefstyl en poësie vra meer 'n liedkarakter. Die twee uiterstes word gevind in die resitasie van die Vulgaat Psalms en die liturgiese liedere van die Protestantse psalmberyming.

Volgens Huijbers (1983:76) gee die liturgie voorkeur aan die gesonge teks. Om egter alle soorte tekste met dieselfde liedstyl te probeer toonset is te beperkend. Slegs een liedvorm om al die psalms te toonset, om nie eers van die hele Bybel te praat nie, is ongepas. Verskillende style kan benut word, naamlik gewone berymde sang, maar ook alternerende of antifonale sang (twee groepe wissel mekaar af), responsoriale sang ('n sanger dra die psalmverse voor en die gemeente antwoord deur die sing van die refrein) (Psalm 111 en 112), antifonale sang ('n klein groep sangers sing die antifoön en die gemeente antwoord met 'n refrein) (Psalm 136) en resitasie (sing op een toon).

4.2.2.2 Musiek kommunikeer die Woord

Die lidmaat kom na die erediens om God te ontmoet, fees te vier en met die Woord bedien te word. Daarom moet die lidmaat aktief betrek word in die liturgiese handeling. In hierdie deelname moet die kognitiewe asook die emotiewe, affektiewe, konatiewe en sosiale dimensies in berekening gebring word vir kreatiewe geloofskommunikasie. Musiek en ander vorme van verkondiging deur kuns, voorstellings en bepaalde handeling en ook stilte speel 'n rol om die Woord van God oor te dra (Kloppers, 2003:17), te vertolk, te mediteer en daarop te reageer.

Daar moet egter gewaak word teen die oordrewe klem op en soeke na vernuwing in die rol van musiek en sang in die erediens. Sang en musiek mag nie 'n doel op sigself word soos in sommige charismatiese kerke nie. Hamilton (1999:34) gaan so ver om liturgiese musiek nie te beoordeel op die lied self nie, maar op die mense wat dit sing. Hy beroep hom op Lukas 6:43-45, "n boom word geken aan sy vrugte". Maar sang en musiek in die erediens moet gebruik word as 'n medium om God te verheerlik en uitdrukking te gee aan die belydenis (Strauss, 1999:8). Die ervaring of belewenis wat musiek wek, mag nie groter klem ontvang as die belydenis (die Woord) nie.

Liturgiese musiek en liedere moet sodanig wees dat dit deelname bewerkstellig. Liedere wat simboliese waarhede vertolk en geloofswaarhede kan bemiddel, moet daargestel word sodat die sterk kommunikatiewe waarde van liedere funksioneel vir die erediens kan wees. Musiek kan 'n deel vorm van die Woordverkondiging (*kerugma*), die pastoraat (*koinonia*), die lering (*catecheia*) en getuienis (*marturia*) en ook van alle aspekte van kreatiewe geloofskommunikasie (Kloppers, 2003:17).

4.2.2.3 Musiek verkondig die Woord deur assosiasie

Musiek dra dikwels betekenis oor deur middel van assosiasie. Die assosiasie wat deur musiek geskep word, kan 'n sterk verkondigingsfunksie hê (Kloppers, 2003:13). Met die hoor van byvoorbeeld 'n koraalverwerking van 'n bekende lied word daar assosiasie met die woorde van die betrokke lied gewek. Dit is nie net die eksplisiete woorde van 'n lied wat verkondig nie, maar selfs ook die implisiete woorde van 'n lied wat deur assosiasie "gehoor" word. Die geestelike instelling van die hoorder bepaal ook die effektiwiteit daarvan.

4.2.3 Musiek en Geesvervulling

Uit Efesiërs 5:18-20 en Kolossense 3:16 blyk dit dat daar ongetwyfeld 'n band tussen liturgiese sang en Geesvervulling bestaan. Die oproep om te sing word aan die gelowige gerig. Die lied sonder inspirasie van die Heilige Gees is daarom betekenisloos en Geesvervulling sonder die lied ondenkbaar (Huisamen, 1997:31; Müller, 1988:3).

4.2.4 Musiek wat innerlike gevoelens vertolk

Huisamen (1997:12) noem dat daar in die gereformeerde tradisie ongelukkig té veel klem gelê is op die lerende karakter van die erediens en té min gemaak is van die feit dat lidmate God se teenwoordigheid wil beleef en ervaar. Musiek kan bydra tot 'n intenser Godsbeleving of Godservaring. Paulus skryf in Efesiërs 5:18-19: "Moet julle nie aan drank te buite gaan nie; daarmee gaan losbandigheid gepaard. Nee, laat die Gees julle vervul, en sing onder mekaar psalms, lofgesange en ander geestelike liedere; sing met julle hele hart tot eer van die Here". Viljoen (1990:144) dui in sy eksegetiese studie oor Kolossense 3:16 en Efesiërs 5:19 aan dat Christelike liedere op die volgende maniere emosie kan skep:

- vrede bewerkstellig, vrede tussen God en die mens en tussen mense onderling;
- harmonie bevorder binne menslike gemeenskappe;
- eenheid bring binne 'n gemeenskap wat van nature in konflik met mekaar lewe;
- verhoudings verbeter binne gesinsverband;
- onderdanigheid van gelowiges tot mekaar bewerkstellig;
- dankbaarheid teenoor God bewerkstellig;
- interne en eksterne groei van die liggaam van Christus veroorsaak;
- uitkring tot danksegging aan God in alle omstandighede;
- die aflegging van die ou lewe en opneem van die nuwe lewe bevorder;
- vervulling deur die Heilige Gees bewerkstellig;
- inwoning van die Woord vind in die gelowige;
- 'n dieper besef van die betekenis van die Woord bring.

Volgens Bybelse getuienis moes lofsange tot eer van God 'n opregte gevoel vertolk. Daarom kon die Israeliete tydens die ballingskap in Babel nie 'n lofsang laat opklink nie (Psalm 137:3). Aan die anderkant lees ons van 'n smartlied waarin Dawid sy hart uitstort oor die dood van Saul en Jonatan (2 Samuel 1:19-27). Dit geld waarskynlik ook waar Dawid se lier die boosaardige gees in Saul moes kalmeer (1 Samuel 16:23).

Saliers (1998:170) skryf dat die Christelike liturgie inherent musikaal is. Die handeling van bymekaarkom, van Skriflesing, van opstaan, van prediking en gebed bestaan ook uit tempo, ritme, toonhoogte en toonkleur. Wat dus musikaal gebeur, affekteer die teologiese sowel as die spirituele van die erediens. Die emosionele reaksie van die lidmaat is onontbeerlik in die erediens.

Die hedendaagse individuele ervaringslied, in sy verskillende variasies en nuanses (die mistieke, die piëtistiese, die bevindelike, die metodistiese en die revivalistiese lied), is volgens Bingle nie altyd vanuit, of op die objektiewe

openbaring van heil gerig nie, maar vanuit en op die ervaring van die heil. In die fokus op ervaring kom iets anders as die objektiewe openbaring in die sentrum te staan. Dit kan hierdie implikasie hê, omdat dit nie primêr vanuit en op die objektiewe openbaring gerig word nie, dit nie op die erkenning en die uiting van die doksa van God gerig is nie (Bingle, 2000:135).

Tog behoort die subjektiewe faktor ook 'n positiewe bydrae lewer. In die liturgiese lied kan en mag daar gesing word van eie ervarings. Daar staan geskrywe: "Kom luister, alle dienaars van God, ek wil vertel wat Hy vir my gedoen het: Skaars het ek na Hom geroep of daar was reeds 'n loflied op my lippe" (Psalm 66:16). Hier word nie stilgestaan by die eie gevoel nie, maar die digter praat van sy eie ervarings met die uitsluitlike doel om God daarmee te loof en prys. Dit gebeur op so 'n wyse dat die ervaring van 'n enkeling die ervaring van die gemeente word, in wie die lied vanself weerklank vind. Daarom is dit onregverdig om aan die kerklied die eis te stel dat dit volstrek objektief moet wees. In die geloof van die gemeente sluit objektiwiteit en subjektiwiteit mekaar nie uit nie. Die sondaar word nie deur die geloof van die gemeente geregverdig nie, maar deur sy eie persoonlike geloof. Daaraan mag hy in sy lied ook uiting gee, soos hy ook aan sy persoonlike skuld, nood en dank uiting gee.

Paul Collaer maak die onderskeiding tussen formalistiese musiek en ekspressionistiese musiek (De Roos, 1946:137). Volgens sy definisie is formalistiese musiek musiek wat reëlende kragte aanwend en uitstraal en ewewigtig is. Ekspressionistiese musiek is musiek wat verwarde refleksie in die liggaam teweegbring en is onewewigtig. Dit is voor- die- hand- liggend om kerkmusiek as formalisties te tipeer, musiek wat ewewigtig, opbeurend en konstruktief is, met eenvoudige ritmiese, melodiese en harmoniese elemente. Tog behoort daar ruimte te wees vir die ekstatiese kerklied. Ekspressionistiese musiek is oor die algemeen nie vir liturgiese musiek gewens nie, behalwe wanneer die musiek 'n geordende glossolalie is, wat die ekstatiese jubel oor God

se heil besing. Dan kan 'n meer bewoë harmonie, 'n minder rustige harmonielyn en 'n ongewoon vinnige ritme gebruik word.

Soms word die terme “romanties” en “sentimenteel” gebruik om aan te dui wat vermy moet word in liturgiese musiek, teks en prediking. Die groot beswaar teen hierdie terme is dat die interpretasie daarvan dikwels subjektief is. Hierdie terme is sterk gevoelskwalifikasies wat die eie-ek met sy gewaarwordings en gevoelens in die middelpunt stel en waar die objektiewe geheel en al ontbreek. 'n Mens moet egter nie tot die ander uiterste beweeg deur alle emosie uit die liturgie te wil weer nie.

4.2.5 Samevatting

Die liturgiese lied het 'n spesifieke doel en funksie, naamlik om God te eer. Deur die lied moet ruimte geskep word om sekere gevoelens soos liefde, dankbaarheid, blydschap, teleurstelling en wanhoop bekend te maak, asook om die geloof in die Verbondsgod te verwoord en te bely. Die lied sonder inspirasie van die Heilige Gees is betekenisloos en geesvervulling sonder die lied ondenkbaar.

Die musiek van die liturgiese lied moet sodanig wees dat dit deelname bewerkstellig. Liturgiese liedere is liedere wat simboliese waarhede vertolk, wat geloofswaarhede kan bemiddel - dus liedere met sterk kommunikatiewe waarde. Musiek kan die Woordverkondiging, die pastoraat, die lering en getuigenis só dien dat dit 'n integrale deel van kreatiewe geloofskommunikasie vorm.

In die liturgiese lied kan en mag daar gesing word van eie ervarings, met die doel om God daarmee te loof en prys. Dit kan op so 'n wyse gebeur dat die ervaring van die enkeling die ervaring van die gemeente word, in wie die lied vanself weerklank vind.

4.3 MUSIEK EN BETEKENIS

Die vraag kan gevra word of musiek as sodanig betekenis dra of iets sê. Is musiek enigsins iets meer as 'n gestruktureerde samehang van abstrakte klanke? Is dit nie onregverdig om musiek met ander inhoude te vul as die suiwer musikale nie?

Met betrekking tot die betekenis van musiek word daar in die musiekfilosofie twee teorieë onderskei wat mekaar tot 'n mate aanvul (Johansson, 1984: 65). Die Heteronomistiese teorie handhaaf die eeue-oue musiekbeskouing van die antieke Grieke dat musiek waardes kommunikeer, 'n uitdrukkingswyse is en 'n beeld, gelykenis of simbool weergee van die inhoud wat daar agter staan. Die meer rasioneel-georiënteerde outonomistiese teorie is van oordeel dat musiek 'n selfstandige fenomeen is (Strydom, 1994b:63). Pass (1985:70) stel voor dat die polariteit tussen die twee teorieë oorkom moet word deur dit te transendeer. Daarom gaan hy in die musiekfilosofiese beredenering van sy prakties-teologiese kerkmusiekteorieë uit van twee skynbaar teenstrydige hipoteses:

- Musiek het geen “ingeskape” betekenis nie.
- Musiek is steeds betekenisvol.

Pass sluit aan by betekenisteorieë wat van mening is dat geen teken oor immanente betekenis beskik nie, maar slegs oor toegekende betekenis. Die mens ken dus doelbewus betekenis toe aan klanke en skep vir hom 'n intensionele verstaanswêreld langs die weg van metaforiese gedrag (Pass, 1989:41-52; Strydom, 1994b:64). Betekenis word dus metafories aan musiek toegeken langs die weg van assosiasies en konnotasies. Musiek word dan betekenisdraend as die ervaring wat ons van onself het, metafore bied wat op musiek toegepas kan word. Vernooij (2002:96) gaan verder en sê dat musiek toegepaste kuns is. Musiek verkry nie net sy waarde en betekenis uit homself nie, maar eerder uit die gebruik in die gemeenskap.

Taal is by uitnemendheid 'n betekenisdraer en kommunikasiemiddel. Kommunikasie deur musiek lê nie op dieselfde vlak as taal nie. Tog kry musiek, soos taal, betekeniswaarde volgens dieselfde wetmatigheid van intensionele verstaan (Pass, 1985:71). Die musikoloog, Jean-Jacques Nattiez, het 'n model ontwikkel om te verduidelik wat gebeur as daar musiek gemaak word (Pass, 1989:41-43). Hy noem drie komponente, naamlik die musikus (die musiekuitvoerder of musiekmaker), 'n artifak (die musiek as sodanig) en die interpreteerder (die hoorder van musiek). Dit is die intensies van die musikant en die toehoorder wat die betekenis van die artifak bepaal, en nie die musiek (artifak) alleen nie. Pass (1989:43) pas dit toe op musiek en meen dat wanneer ons kan aanvaar dat betekenis in ons verstand gevorm word en nie in die musiek nie, sal alle musiekstyle beskikbaar word om die evangelie te kommunikeer. Hierdie stelling moet met oordeelkundigheid toegepas word.

Die liturgie en liturgiese sanggeskiedenis bewys dat die moontlikhede en waarde van musiek in samehang met taal (teks) nie onderskat moet word as klankeksegeet, as liturgiese betekenisdraer en kommunikasiemedium nie (Heikens, 1983:124-136).

4.4 DIE VORM VAN DIE LITURGIESE LIED

Die vraag ontstaan op watter wyse die liturgiese lied homself aanbied of moet aanbied. Uitvoeringswyses wat oorweeg kan word, is gemeentesang, voorsang, koorsang, solosang en/of instrumentale liedere.

Luther erken die dialogiese karakter van die erediens. God praat deur sy Woord en die gemeente antwoord op God se genade met gebed en lofsang. Daarom moet 'n gemeente wat onder die geklank van die Woord kom met oorgawe en toewyding sing (Huisamen, 1997:36). Die lied van die gemeente is dus die vernaamste vorm van liturgiese musiek, omdat dit niks anders as praat en antwoord is wat sang word nie. Sang word gedra deur die Woord. Om dié rede

hoef koor- en solosang nie geheel uit die erediens verban te word nie. Daar staan in Psalm 150: 6: "Laat alles wat asem haal, die Here prys!". Die begeerte om God te loof word deur die eenheid van musiek en teks só versterk dat daar 'n loflied verrys. Wat nie vergeet moet word nie is dat musiek as sodanig, alle kuns, ook alles wat asem het eintlik geskape is om God se lof te besing.

Oor die regverdiging van solosang of instrumentale spel in die erediens is daar veel geskryf. De Roos (1946:126) vind die verteenwoordiging van die koor of instrumentaliste, as beluistering, 'n geskikte weg om allerlei estetiese verlangens te bevredig en so 'n bestaansreg daarvoor te vind. Die voorwaarde is dat so 'n verteenwoordiging opreg bedoel word en 'n profetiese karakter dra in die vorm van Woordverkondiging. Strauss (1999:8) meen weer dat die enkeling op verskillende maniere aktief aan die erediens kan deelneem, naamlik deur te hoor, deur te sien en deur te doen. Bradley (2000:51) waarsku egter dat die voordraersmentaliteit nie van lidmate toeskouers, sonder deelname aan die erediens, moet maak nie. Strydom (1994b:43, 44) waarsku teen musiek wat mag ontroer of meesleep en as sodanig dreig om te oorheers en nie te dien nie. Die musiek moet altyd dien (Bretschneider, 1980:323). Uit bogenoemde kan afgelei word dat gemeentesang die enkeling verteenwoordig, maar dat die enkeling (solis) ook die gemeente kan verteenwoordig.

Waar musiek gebruik word om God te dien, het hy mense nodig, mense wat God deur musiek dien. Waar dit gebeur, klink kerkmusiek. Wanneer ons hierdie musiek hoor, vind ons dit mooi en word ontroer, omdat God daarin gesien kan word. Die musiek wat gebruik word om God te prys, kan ons meevoer, ons ondanks onself laat meedoen om God te verheerlik. Daarom sal dit jammer wees as kerkmusiek beperk word tot die sang van die gemeente, terwyl koorsang, solosang en instrumentale musiek verban word. In die erediens moet soberheid en musikaliteit die botoon voer. Hierdie besondere vorm van antwoord gee, is die verantwoordelikheid van die kerk. Musiek kan aangewend word om

God te loof, en die gemeente kry die geleentheid om hulle te laat meevoer deur te luister en so God te prys.

4.5 LITURGIESE LIED AS VOLKSLIED

Liturgiese sang is sang van en vir die gemeente. Die gemeente beoefen dit, maar dit kommunikeer ook met die gemeente. Dit is dus, soos alle liturgiese kuns, per definisie volkskuns of gemeentekuns (Wolterstorff, 1980:22, 188).

4.5.1 Kenmerke van 'n volkslied (gemeentelied)

Die liturgiese lied is nie 'n kunslied nie, maar 'n volkslied. Die karakteristiek van die volkslied is dat die doel daarvan aktiewe sang is, waar dit by die kunslied slegs die middel tot luistergenot is. Die volkslied berus nie op die akoestiese vreugde van die passiewe luister daarna nie, maar op die vreugde van aktiewe samesang en die motoriese ritmiek van die spiere van die stemorgaan. Die volkslied wil gesing word. Hy wil nie beluister word soos die kunslied nie. Die melodie van die volkslied is neutraal, nie te lank nie, met 'n duidelik herkenbare struktuur en maklik om te memoriseer. Die stemomvang is nie groter as een oktaaf nie, daar kom selde groter spronge as 'n kwint in voor, die ritme wissel soms, daar is weinig of geen modulaties en die volkslied beperk hom nie net tot majeur- en mineurtoonaarde nie (Huijbers, 1983:65).

Taalritme het 'n invloed op die musiek. Interessant is dat die Duitse volkslied meer melismatiek ken (melodiese reeks tone op een lettergreep) en meer versierd en romantiser is as die Nederlandse volkslied. Engelse volksliedere het 'n skerper ritme (gepunteerde ritmes) en sinkopasie. Die Italiaanse volksliedere word gekenmerk deur sekwense (herhaling van dieselfde ritme en melodiese fragment op 'n ander toonhoogte). Die Franse volkslied bevat dikwels die kwartnoot-halfnootritme wat by die Nederlandse volkslied hoofsaaklik aan die einde van die frase voorkom (De Roos, 1946:135).

4.5.2 Volkslied in die Psalmboek

Daar is volkliedere uit die sestiende eeu wat inslag gevind het en opgeneem is in die Suid-Afrikaanse Psalmboek en Liedboek. Uit die psalmmelodieë blyk dat daar heelwat tipies sestiende- eeuse Franse sekulêre chansons (soms vervorm) en selfs ouer styltipes uit die Renaissance oorgeneem is. Daar is ooreenkomste tussen chansons en die psalmmelodieë van Psalms 6, 8, 9, 20, 32, 34, 73, 96, 104, 134, 140 en 150, meestal ten opsigte van enkele versreëls. Psalm 25 toon weer groot ooreenkoms met 'n ou Vlaamse volkslied (Van der Walt, 1962:44).

Die ontwikkeling van die Geneefse psalms toon dat die melodieë van die Reformasie weer meer in gemeen gehad het met kunsmusiek as met volksmusiek (Marti, 2001:79). Dit mag miskien 'n rede wees waarom van die liedere moeilik inslag gevind het.

Lied 358 (Liedboek, 2001) van die Suid-Afrikaner, Koos du Plessis, was dadelik geliefd in die volksmond vanweë 'n teks en melodie wat nie net historics beriggewend is nie, maar ook die hoorder inlei in die werklikheid wat dit wil aandui (Boshoff, 2002:43).

4.6 WOORD-TOONVERHOUDING IN DIE LITURGIESE LIED

Toe die Reformatore die koormonopolie opsy wou skuif en die gemeente aan die liturgie wou laat deelneem, was dit voor- die- hand- liggend om die Oosterse vorm van die Hebreeuse poësie om te sit in die Westerse vorm van die strofiese gedigte. Hiermee is heelwat van die letterlike betekenis van die teks ingeboet. Besware, veral van die Rooms-Katolieke Kerk, teen die Psalmberyming is aangevoer: Die strofevorm was vreemd vir die oorspronklike Hebreeuse literêre struktuur: 'n Gedig het sy eie wetmatighede rakende reëls, strofes en vaste rym en die musikale moontlikhede van die gemeente (samesang, volksmusiek vra

eenvoudige strukture en eenvoudig gekonstrueerde melodieë) beperk die verskeidenheid in styl (Huijbers, 1983:65).

Musiek en taal bestaan beide uit tydgebaseerde sekwensiële elemente waarin toonhoogte, toonduurte en dinamiek 'n rol speel. Die fonologiese segmente en frases in taal, asook musiek, bestaan elkeen uit intrinsieke, varieerbare duurtes, lengtes en verhoudings, wat nie altyd met mekaar korreleer nie (London, 2001:288). 'n Liedmelodie is afgerond en besit sy eie melodiese, harmoniese en ritmiese fasette. Maar hierdie liedmelodie moet ook versoen kan word met verskillende strofes van een gedig. Daarom kom vir die singbaarheid en bruikbaarheid van kerkliedere die verhouding of huwelik, soos Olivier (2001:43) dit noem, tussen die woord (teks) en die toon (melodie) telkens ter sprake. Hierdie band is ietwat losser as dié van die kunslied, vanweë die feit dat die psalmberymings strofies getoonset is in die reformatoriese tradisie (Heikens, 1983:123).

Die teks sowel as die melodie van 'n liturgiese lied moet in alle opsigte toegespits wees op sinvolle kommunikasie (Strydom, 1994a:255-256). Die kommunikatiewe trefkrag en artistieke integriteit van 'n kerklied lê in 'n oortuigende verhouding tussen teks en musiek. Die boodskap (inhoud van teks) moet musikaal (melodie) ook so verpak wees dat die boodskap sonder bybedoelings oorgedra word, en dat die teks reg en goed geïnterpreteer word (Heikens, 1983:125; Vernooij, 2002:106). Daarom moet net soos met 'gees' en 'verstand' in 1 Korintiërs 14:15 die melodie en woorde van die kerklied in 'n bepaalde balans wees om effektief as kerklied gebruik te kan word (Kruger en Smit, 2001:19).

Musiek beskik oor die vermoë om emosioneel veel sterker aan te spreek as die gesproke woord en dit rig 'n direkte emosionele appél op die mens. Dit is ook 'n medium waardeur die menslike affekte tot uitdrukking kom. Sonder 'n fyn balans tussen die woord en die melodie kan die lied verval in intellektualisme aan die

een kant of emosionaliteit aan die ander kant. Huijbers (1983:65) waarsku teen 'n melodie wat so sterk is dat hy selfstandig kan funksioneer. Aeschbacher (1982:100) wys weer op die alombeminde pastorale melodie van *Crimond* (Skrifberyming 18-6) wat affekbelaaï is as gevolg van die sesde-interval, die dominant sewende en die terughoudings. Hier gaan dit slegs om die musikale aspekte en die woordaksente het geen invloed nie. Hierdie melodie en die oorspronklike teks *The Lord is my Shepherd* het wel 'n goeie woord-toonverhouding, maar as leenmelodie vir Skrifberyming 18-6 mag hy té affekbelaaï wees.

Die skep van 'n geslaagde woord- toonverhouding behels méér as die blote aanwending van die reëls en tegnieke van musiekkomposisie. Komponiste moet maatreëls tref om misverstande ten opsigte van interpretasie te ondervang, gesien in die lig van drie verskillende aksente wat in die teks mag voorkom, naamlik die metriese aksent, die woordaksent en die sinsaksent. Heikens (1983:135) noem dat die meeste probleme met die Nederlandse Liedboek betrekking het op sinsaksente en dus op interpretasie-aksent.

Volgens Strydom (1994a:258) is bogenoemde belangrik, maar dit het ook te doen met die melodieskepper se persoonlike verhouding tot die teks, sy meelewing en intensie met die teks. Teks en musiek moet in mekaar ingroei.

Olivier (2001:43-44) en Strydom (1994b:69-74) gee praktiese riglyne oor hoe die melodie, as ondersteuner, die karakter van die teks kan verklank.

4.7 HOE KOMMUNIKEER MUSIEK?

Dit is 'n wonderlike vermoë om met klanke en beweging (melodie en ritme), sonder woorde, jou diepste verlangens bekend te maak. Dit is iets wat elke mens by sy geboorte ontvang het as 'n gawe van God. Selfs voor hy kon praat, is die suigeling in staat om sy liefde deur geluid aan sy geliefdes oor te dra

(Vergelyk Eksodus 15:1, 2; Samuel 23:1b; 1 Konings 4:32; Jesaja 5:1; Matteus 26:30). Hierdie sang is nie noodwendig kunsmusiek, volksmusiek of vermaaklikheidsmusiek nie (Erasmus, 1982: 38).

Die liggaam met sy stygende en dalende frekwensies funksioneer immers ook melodies, byvoorbeeld temperatuur-, metabolisme-, hormonale-, kardiovaskulêre- en respiratoriese veranderinge. Ander meen ook dat die liggaam simpatiek reageer op ooreenstemmende musikale eienskappe (Ansdell, 2000:9).

Musiek het 'n psigologiese en 'n fisiologiese uitwerking op die mens wanneer hy daarna luister en die musiek intensief inneem. Bourguès en Dénéréaz noem hierdie invloed *dynamogénie*. Hiermee word bedoel die losmaak en in beweging bring van fisiese kragte in die mens onder invloed van musiek (Lievegoed, 1992:47).

Bourguès en Dénéréaz verdeel die *dynamogénie* (die psigologiese en fisiologiese uitwerking van musiek op die mens) in twee komponente, naamlik die *cénesthésie* (die invloed op asemhaling, bloedsomloop, dermbeweging, ensovoorts via die vegetatiewe senuweestelsel, dus die invloed op die "sentiment vital") en die *kinesthésie* (die invloed op bewegingstendense van die mens).

Die musikale belewenis is 'n afwisseling van spanning en ontspanning, van konflik en oplossing, van vraag en antwoord. Hierdie psigiese energie-ontlading en die belewing van denkbeeldige konfliktsituasies het ook sterk fisiologiese gevolge soos byvoorbeeld die verandering van hartklop of honger (Lievegoed, 1992:48).

Bourguès en Dénéréaz gee die grondslae van die *dynamogénie* van die musiek in die volgende musikale elemente (Vergelyk 3.3):

- Tydsduur: Algehele spoed, nuanses in spoed / tempo en metriese waarde / ritme. Dit is die elemente wat ons ritme sou noem.
- Hoogte: Algehele toonhoogte / frekwensie, rigting (hoër en laer), grootte van die intervale. Dit is die elemente van 'n melodie.
- Intensiteit: Algehele dinamiek, nuanses in die dinamiek, toonsterkte, beklemtoning, metrum, ritme.
- Klankproduksie: Kwaliteit van die klankproduksie, wyse van die klankvoortbrenging, wyse van opeenvolging van klanke (byvoorbeeld *legato*, *staccato*).
- Timbre: Die spesifieke toonkleur van die stemme en die instrumente, afwisseling van timbres en die saamklink van timbres (Lievegoed, 1992:50).

Die karakter van musiek en die effekte wat dit bewerk, berus op die verskillende elemente van klank asook hulle onderlinge verhouding tot mekaar (Alvin, 1966:69). Sommige elemente soos toonhoogte, intensiteit en toonkleur is deel van klank as 'n akoestiese substansie. Hierdie elemente wek *thalamic responses* en is nie nodig om deur die hoër funksies van die brein geïnterpreteer te word nie. Hierdie elemente dra nie simboliese of intellektuele betekenis nie. Tog is elkeen van hulle 'n vitale faktor in die emosionele krag van musiek. Die ander elemente wat aan musiek vorm gee en 'n ekspressiewe betekenis het, is ritme, melodie en harmonie (Alvin, 1966:69).

Die uitwerking wat bogenoemde elemente van musiek het, is ook van toepassing op die musiek betrokke by die liturgiese lied.

4.7.1 Metrum, ritme en tempo

4.7.1.1 Die invloed van metrum, ritme en tempo

Primitiewe mense, én kinders oor die algemeen, ken nie musiek sonder beweging nie. Selfs 'n volwasse kultuurmens moet hom bedwing om sy voete

stil te hou as daar byvoorbeeld 'n kragtige mars gespeel word. By primitiewe kulture is motoriese kunsbeleving byna altyd die geval. Sodra musiek losgemaak word van dans en beweging word die bewegingselement onderdruk. Die energie wat hom dan nie in beweging kan uit nie, stel hom voor in emosionaliteit. So kom Bourguès en Dénéréaz tot die volgende gevolgtrekking: Die *kinesthesie* bepaal die *cénesthesie*, dit wil sê deur die onderdrukking van die *kinesthesie* (bewegingstendense) word die *cénesthesie*, die emosioneel vegetatiewe werking te voorskyn geroep en versterk (Lievegoed, 1992:49). Hierdie standpunt mag 'n invloed hê op liturgiese musiek.

Ritme is 'n integrale deel van die melodie waarvan metrum, alhoewel nie altyd nodig nie, soms 'n integrale deel vorm. Vergelyk Psalm 118 sonder maatlyne en Psalm 118 in enkelvoudige vierslagmaat (Van Groningen, 1979:86). Maatslag dra ook nie by tot die tydspanning en ontspanning nie, maar ritme wel. Baie kort ritmiese patrone wat herhaal word, kan lei tot verveling. Spanning en ontspanning kom voor wanneer die "gewone" ritmiese patrone versteur word. In Lied 420 word spanning opgebou in die kwartnootpatroon. Die verandering van dié ritmiese patroon word dan as ontspanning ervaar in maat 4 en 7.

Voorbeeld 3: Lied 420

Daar juicht een toon

Henri Malan 1787- 1864

Daar klink 'n lied, daar juig 'n stem, dit klink oor heel Je - ru - sa - lem. 'n

Hel - der nu - we dag_ breek_ aan, die Seun van God het op - ge - staan.

Van die drie musikale elemente, maatslag, ritme en melodie is die maatslag die sterkste aan die motoriese funksies verbind. Dit tree dan ook in die dans die sterkste op die voorgrond (Lievegoed, 1992:52).

Müller-Freienfels (Lievegoed, 1992:55) wys daarop dat maatslag en ritme van musiek nie onvoorwaardelik as ouditief aangedui behoort te word nie. Heelwat hiervan is in werklikheid motories. Die gehoor- en bewegingsorgane is nou aan mekaar verbonde, wat veral by die bestudering van ritmiese uiting duidelik word.

Tussen die musikale ritme en die biologiese ritme (byvoorbeeld hartslag en asemhaling) bestaan daar 'n band. Sommige wetenskaplikes is daarvan oortuig dat die oorsprong van musikale ritme van biologiese ritme afgelei kan word (Lievegoed, 1992:58).

Kinderliedere word hoofsaaklik in 'n binêre maatslag gesing, enkelvoudige tweeslagmaat of vierslagmaat. Drieslagmaat kom voor by wiegeliëdjies wat deur 'n volwassene gesing word. Die 4:1- ritme is nie net uit "loop" te verklaar nie, maar dit is ook 'n fisiologiese ritme. As 'n mens rus, kom daar vier hartslae per asemhaling voor. Twee slae by inaseming en twee slae by uitaseming (ongeveer die verhouding 18 op 72 polsslae per minuut). By die normale, nie vermoeiende wandelpas versnel die polsslag en asemhaling, maar die verhouding bly steeds 1:4. By hardlooppas, as 'n persoon begin hyg en kortasem word, verskuif die verhouding tot ongeveer 1:2. In die doodstryd kan die verhouding 1:1 word. Die asemhaling kan selfs vinniger as die polsslag wees (Lievegoed, 1992:59). Hieruit word afgelei dat die mees natuurlike maatslag die twee- of vierslagmaat is. Alle marsmusiek, die meeste volksdanse, volksliedere en kinderliedere staan in hierdie maatslag. Dit is ook die mees geskikte maatslag vir liturgiese liedere.

As psigologiese interessantheid staan drieslagmaat hier teenoor. As mens uitgaan van die standpunt dat vierslagmaat die "natuurlike" maat is, kan afgelei word dat drieslagmaat 'n "kunsproduk" is. Drieslagmaat het 'n verrassende, prikkelende en opgewekte karakter, waarmee nie saamgeloop kan word nie, maar waarmee daar gedraai of gedans moet word. Dit is interessant om te weet

dat vyfslagmaat as suiwer maat haas nie in ons musiek voorkom nie. Waar dié maatslag in moderne musiek tog voorkom, is dit as kunsproduk. Vyfslagmaat kom wel in Bretonse en Slawiese volksliedere voor. Hierdie maatslag gee geen opwekking nie, maar 'n leë gevoel, 'n gat, 'n soort deklamatoriese ritmiese sweeftoestand, omdat die aksent wat verwag word nie realiseer nie (Lievegoed, 1992:60).

Die moderne musiekbeleving het so gewoon geraak aan aksentritme dat 'n suiwer tydritme sonder aksent as vervelig en oninteressant beleef word. Klein kindertjies wat rustig verdiep is in speel, sing op monotone wyse sonder aksent, met die afwisseling tussen kort en lank. Die aksent sou immers die kind se konsentrasie verbreek. Volgens die Griekse beskouing van metrum is daar twee moontlikhede van 'n eenvoudige afwisseling van lank en kort, naamlik die *jambe* (kort-lank) en die *trocheus* (lank-kort). Die *jambe* het 'n duidelik opwekkende, aanvurende, aktiverende werking, veral as daar 'n sterk aksent op die langnoot voorkom. Omgekeerd is die psigologiese werking van die *trocheus* se lank-kort 'n rustigmakende ritme (Lievegoed, 1992:63).

Die *trocheus* bring tot inkeer, tot introspeksie, tot besinning en tot versterking van wat Schiller die *Formtrieb* (gewete) noem. Dit bring beheersing van motoriese onrus. Die *jambe* laat die mens homself na buite rig. Dit motiveer tot beweging en voer die mens na die *Sachtrieb* (drif) waar hy in die buitewêreld belang begin stel. So verdoof die *jambe* die ek-bewussyn. Daar is ook die *anapes* (kort-kort-lank) wat jambies getint is, met 'n huppelende ritme en liefliker is as die *jambe* en die *dactylus* (lank-kort-kort) wat 'n verswakking van die eensydige werking van die *trocheus* is, met 'n vrolike, spelende karakter (Lievegoed, 1992:65).

Die saamgestelde ritme, die *amfybrachis* (kort-lank-kort), begin met 'n *jambe* waartussen die *trocheus* ingeskuif word. Vir hierdie ritme is daar heelwat beheersing nodig.

Deur die ritme kry musiek sy persoonlikheid, sy individuele of nasionale karakter, want in die ritme vind temperament sy mees algemene uitdrukkingsmiddel. Ritme kan 'n afwisseling tussen spanning en ontspanning uitdruk deur middel van beklemtonings, fraseringspunte en sterk of swak polse. 'n Frase wat streng ritmies volgens notasie gespeel word, dra weinig betekenis. Ritme is nie altyd meetbaar in terme van eksakte tydsberekening nie, omdat dit menslike emosie van spanning en verposing met hom saamdra (Alvin, 1966:74). Sagtheid druk hom uit in stadige ritmes, vreugde deur vinnige beweging en tussen dié uiterstes kom alle moontlike nuanses voor (Lievegoed, 1992:91). Musikale ritme maak in die volksmusiek van verskillende lande 'n tipiese element uit, nie die melodievorming nie. In die ritme word die volksaard die beste uitgedruk weens die band met die moedertaal se ritme. Europese musiek het met die ontwikkeling van harmonie en meerstemmigheid verarm in ritme (Lievegoed, 1992:92).

Samevattend kan gesê word dat maatgevoel verbonde is aan die motoriese funksies van die mens. Maat en metrum ontwikkel aanvanklik in die musiek deur en met die motoriese funksies (die beweging) en die orgaanbeweging (pols, asemhaling) van die mens, waarna later 'n eie musikale ontwikkeling volg (Lievegoed, 1992:68). Die effek hiervan behoort in liturgiese musiek gewaardeer en benut te word.

4.7.1.2 Riglyne

4.7.1.2.1 Ritmiese patrone

Van Groningen (1979:72) noem dat 'n groot verskeidenheid ritmiese patrone in 'n liturgiese lied verwarrend kan wees. Gepunteerde ritmes en sinkopasie kan spanning skep en moet in die liturgiese lied goed beheer word deur dit spaarsamig te gebruik, sodat dit nie die teks domineer nie en nie die aandag van teks na die melodie aftrek nie. Die effektiewe gebruik van gesinkopeerde ritmes

in die refrein (Maat 10 en 14) van Lied 601 (Liedboek, 2001) skep 'n lewendige woord- toonverhouding en beklemtoon die belofte dat alles nuut sal word.

Voorbeeld 4: Lied 601

Het lied van de Nieuwe Hemel en de Nieuwe Aarde Wim ter Burg 1914- 1995

Dié wat die He - re wil dien, húl het 'n nu - we toe - koms.

Swaar - kry vir al - tyd ver - by - God laat hul vreug - de sien.

Refrein

Stil maar, wag maar, al - les word nuut - die he - mel en die aar - de!

Stil maar, wag maar, al - les word nuut - die he - mel en die aar - de!

Ritmiese patrone moet sterk en interessant wees, beweging en spanning bewerk, maar moet ook die potensiaal van rus kan skep. Die oorwegende gebruik van kwartnote en langer gepunteerde ritmes asook die herhaling van ritmiese patrone in frasedele van Skrifberyming 7-2 (Psalmboek, 2003) skep 'n gevoel van kalmte en rus.

Voorbeeld 5: Skrifberyming 7-2

Jesu, meine Liebe

Christian Witt 1715

Die Be - gin en Ein - de, Al - fa en O - me - ga, hoor, dis Ek wat kom! Hou my wet en woor - de

tot jy deur die poor - te vei - lig bin - ne - kom. Bui - te bly die bo - se

staan, son - daars wat voor God nie be - we. Jy ont - vang die le - we!

Die melodie van Psalm 111 (Liedboek, 2001) vertoon sterk volkslied-eienskappe. Die keervers met sy vinniger nootwaardes en ritmiese patrone wek spanning en ontspan weer in die langer nootwaardes van die Psalmvers.

Voorbeeld 6: Psalm 111

I.J. Grové 2001

Keervers

Laat ons met ont - sag Hom noem, in ons lied die He - re roem.

Psalmvers

Kom met die op - reg tes saam, loof sy wer - ke, prys sy Naam.

Wie in vreug - de daar - oor dink, laat 'n lof - lied oor Hom klink.(herhaal Keervers)

4.7.1.2.2 Maatslag

Omdat enkelvoudige vierslagmaat die gemaklikste maatslag is, is dit die mees geskikte vir liturgiese liederes (Thust, 1976:367). Dit beteken nie dat die ander maatslae onbruikbaar is nie. Deklamatoriese ritmes (soms sonder tydmaattekens) is meer geskik vir solosang. Die Amen in Skrifberyming 13-4 is naas enkele ander liederes in saamgestelde tweeslagmaat (6/4- maatslag), die enigste in saamgestelde vierslagmaat in die 2001 Liedboek. Die gepunteerde kwartnoot as polsslag beheer die tempo van die lied en moet konsekwent gehandhaaf word. Heelwat beheersing moet aan die dag gelê word vir die uitvoering van saamgestelde ritmes om die huppelende, opgewekte karakter van enkelvoudige drieslagmaat te vermy.

Voorbeeld 7: Skrifberyming 13-4

Laaste frase uit *Cantate Domino*

Monthey 1870

(Uitgebrei deur G. Olivier 2001)



4.7.1.2.3 Aksentritme

Sommige musici is van mening dat veral die ritmiese eienskappe van die Geneefse melodie in kombinasie met 'n Afrikaanse teks, 'n onidiomatiese Afrikaanse liturgiese lied tot gevolg het en sy waardering verlaag (Roux, 1985:228). Dit mag miskien die rede wees waarom die ritme in die melodie van byvoorbeeld *Vom Himmel hoch da komm ich her* (1539) van Psalm 104 in die 1978 Psalmboek gewysig is, en weer in die Liedboek van 2001, met 'n nuwe omdigting, na die oorspronklike teruggekeer is.

Die Geneefse psalmmelodieë is sonder maatstrepe geskryf. Hierdie melodieë het geen metriese struktuur nie en vereis daarom juis die doelbewuste en getroue handhawing van die polsslag (*tactus*). Die natuurlike taal- en spraakritme bepaal die sterker en swakker polsslae (Byvoorbeeld in Psalm 28 en Psalm 45). Die mensuurstrepe by Psalm 5-2, 53-2 en 104 is gepas, want die strakheid van vaste maatstrepe sou hierdie melodie van sy soepelheid en subtiliteit beroof (Psalmboek, 2003:XXXI). Hier speel die begripseenhede ook 'n belangrike rol.

Dit is haas onmoontlik om liturgiese liedere uit die sestiende eeu ten opsigte van ritme in 'n meer moderne idioom te skryf, sonder dat die karakter van die teks en melodie verander. In Psalm 42 is 'n vaste metrum onmoontlik as gevolg van die wisseling tussen vierslagmaat en drieslagmaat. Die notering van Psalm 42 (Koraalboek, 1956) waar alle nootwaardes ewe lank was, het 'n katastrofiese effek gehad op die aksentuering in die teks.

Nuwe liedere word wel in 'n moderne idioom genoteer, byvoorbeeld Psalm 139-2, Lied 163 en Lied 601.

4.7.1.2.4 Tempo

Die oorspronklike tempo waarteen kerkliedere gesing is, was oor die algemeen redelik vinnig, byvoorbeeld Psalm 47 en Psalm 99. In hierdie melodieë is daar 'n geweldige gang en stuwring. Calvin skryf in sy *La Forme* dat die tempo nie *leger* of *volage* (vinnig, haastig) moet wees nie, maar *poids* en *maieste* (waardig en verhewe) (Barnard, 1981:206). Luth beweer (in Barnard, 1981:206) dat die speed ietwat vinniger en vlot was, ongeveer M.M. 120-144.

In Duitsland is die Reformatoriese koraalmelodieë, met hul vitale ritmiese struktuur, vervang met isometriese sang (Vergelyk 2.8.1). Hierdeur het die sangtempo verlangsaam. Die stadige tempo moes ook dien om die meditatiewe element, die innerlike beleving tot sy reg te laat kom (Strydom, 1994a:108). Omdat die tipies evangeliese koraalmelodieë oor hierdie styleienskappe beskik, is dit gewens dat hierdie melodieë ook tans breed (statig) gesing behoort te word om hulle musikaal tot hul reg te laat kom (byvoorbeeld uit die Liedboek, Psalm 128, Psalm 146, Lied 168, Lied 504, Lied 505 en Lied 161).

In die liturgiese lied gaan dit egter om die teks wat oordink en gekommunikeer moet word. Aangesien die musiek die draer is, moet die tempo toelaat dat die gemeente die teks op 'n natuurlike, gemaklike, kommunikatiewe wyse artikuleer.

Tempo-variasies kan baie effektief aangewend word om 'n verskeidenheid van tekste te vertolk. Gejaagdheid en oordrewe sleperigheid moet egter vermy word (Strydom, 1994a:378). Thust (1976:370) stel voor dat melodieë met langer nootwaardes vinniger gesing kan word en melodieë met korter nootwaardes weer effens stadiger.

4.7.1.2.5 Geleentheid vir verposings

Met die begeleiding van 'n liturgiese lied moet daar voldoende geleentheid gegee word vir asemhaling by kommas en punte in die teks, asook tussen strofes, sonder om musikale voortgang in te boet (Strydom, 1994a:378).

So kom daar aan die einde van sommige frases 'n komma of 'n " / " boaan die balk voor, byvoorbeeld by Psalm 55-2 (melodie van *Auf dich, mein Vater, will ich hoffen*) en Psalm 63 (tweede melodie). Dit dui op 'n kort , byna terloopse verposing in die vloei van die melodie, dus slegs 'n geringe verbuiging in die polsslægstruktuur (Psalmboek, 2003:XXXII).

4.7.2 Toonhoogte

4.7.2.1 Die invloed van toonhoogte

Frekwensie of toonhoogte in musikale terme word geproduseer deur die hoeveelheid vibrasies van 'n klank. Gewoonlik is die invloed hiervan op die mens suiwer fisies en rasioneel. Vinnige vibrasies is 'n sterk senuweestimulant- en wek spanning. Stadige vibrasies het 'n kalmerende effek (Alvin, 1966:70).

As 'n toonleer van onder na bo gespeel word, word die laaste noot (die tonikanoot) as 'n soort ruspunt ervaar. As die toonleer tot in die middel gespeel word, voel die toonleer onvoltooid (Haynes, 2001:793). Hierdie tonikanoot

beheer die melodiese kontoere en bepaal die onmiddellike beweging van harmonieë en koördineer die oorkoepelende beweging van kadenspunte en modulasies (Hyer, 2001:509).

Interessant is dat hoë klanke harder gesing word as lae klanke. Diep klanke word deur die feit dat dit sagter gesing word onsuiver en daal in toonhoogte (Lievegoed, 1992:72). Die mens ervaar 'n stygende melodielyn (stygende intervalle) as 'n intensivering, spanningaktiwiteit, en 'n dalende lyn as ontspanning. Hoe groter die intervalsprong, hoe groter die intrinsieke spanning. Die kombinasie van klanke in intervalreekse kan aangenaam of onaangenaam wees vir die oor.

4.7.2.2 Riglyne

4.7.2.2.1 Toonhoogte van melodieë

Dit wil voorkom asof die boonste stemomvang van veral die manstemme in Suid-Afrika gekrimp het, miskien vanweë vokale stemonfiksheid (Olivier, 2001:44). Om hierdie rede is die moderne neiging om die tessituur (gemiddelde toonomvang) van talle liederes te verlaag (Thust, 1976:339). Dit sou die makliker singbaarheid van die liturgiese liederes bevorder en daarmee die verbruiksfrekwensie verhoog. Daarom is Psalm 19, 33, 46, 90, 100, 103, 104, 113, 122 en 146 in die Psalmboek laer getransponeer (2003:viii).

Liedere moet nie bloot omdat dit te hoog lê, laer getransponeer word nie. Die transposisie kan heelwat van die liturgiese lied se karakter inboet. Liedere met 'n laer toonomvang is meer gepas by liederes wat handel oor eensaamheid, angs en die dood, terwyl 'n hoër toonomvang die gevoel van vreugde skep (Thust, 1976:338). Die laer transposisie van Psalm 19 is byvoorbeeld nie geslaagd nie (Psalmboek, 2003). Die lae aanvangsnoot van Psalm 19 en die herhaalde terugkeer daarna demp die verwondering en lof oor die skepping. Ook Psalm

100 (getransponeer van B- mol majeur na A- majeur) en Psalm 146 (getransponeer van G- majeur na F- majeur) (Psalmboek, 2003) het ingeboet in trefkag. Die laer tessituur demp die lofkarakter van die lied.

By Psalm 46 en 104 is 'n laer toonhoogte wel geslaagd, omdat die lied met hoë note begin en so stemvermoeiing voorkom. Volgens Olivier (2001:44) is die opeenvolging van té veel hoë of lae note ongewens en lei tot vermoeienis en uitputting van die stem. Tog kan hoë note uitbundigheid vertolk (Psalm 46 en 104).

4.7.2.2.2 Toonaardkeuse en teks

Die spraak- sangmelodieë van die Middeleeue het organies beter aangepas by kerktoonaarde (Aeschbacher, 1982:101). Hierdie toonaarde word vandag nog weinig gebruik.

Vanweë die meer melodiese aard van die huidige liturgiese liedmelodieë is dit opvallend dat die meeste eietydse Protestantse liedere in die majeur- of mineurtoonaard is. Die toonsoorte bevat ook nie meer as twee kruise of molle nie (Uitsondering *Pretoria* (Psalm 139-2), Lied 410, 411 en 470). Dit bevorder moontlik maklike speelbaarheid.

4.7.3 Die melodie

4.7.3.1 Die invloed van die melodie

Melodie word uit ritme gebore en verloop in tyd (Lievegoed, 1992:53). Die opeenvolging van klanke laat 'n golwende lyn ontstaan wat vergelyk kan word met 'n gesproke sin met begin en einde, hoofsinne en bysinne. In die musikale sin, soos ook in die gesproke sin, kan die klanke ook nie willekeurig deurmekaar gegooi word nie. In die verloop van die melodie het elke klank 'n betekenis, wat

verander as dit op 'n ander plek staan. Die melodie is dan ook meer as net klanke wat mekaar opvolg, dit is 'n *Gestalt*, 'n eenheid wat in die eerste plek in sy totaliteit betekenis dra. In hierdie totaliteit neem die elemente toonhoogte en ritme 'n spesifieke plek in (Lievegoed, 1992:69).

As daar na 'n melodie geluister word, kom daar heelwat ander funksies ter sprake. Tydens die tema moet die klanke van die verlede in herinnering vasgehou en tot 'n geheel saamgevat word, en hierdie samevatting gee die verwagting van die afloop van die tema. Juis op hierdie herinnering van die verlede en die verwagting van die komende berus die musikale genot en die musikaliteit (Lievegoed, 1992:70). Waar 'n tema anders oplos as wat verwag word, word belangstelling by die luisteraar gewek. Die teendeel waar die melodie voorspelbaar verloop, is ook waar. 'n Té moeilike melodie wat nie as geheel opgevat kan word nie, beperk die reproduksie asook die betekenis daarvan (Lievegoed, 1992:70).

Ooreenkomstig harmoniereëls in Westerse musiek is sekere note aangetrokke tot mekaar en ander nie. Daarom beskik hierdie kombinasies oor 'n tydelike vermoë om beweging, konflik en oplossing te bewerkstellig wat verwant is aan die gevoel wat hulle uitdruk. So kan 'n komposisie dissonante intervalle bevat wat stimulerend, irriterend of hinderlik kan wees. Hierdie dissonansie kan innerlike gevoel weergee. Maar wat ook al deur die verloop van die komposisie gebeur, die einde bring altyd 'n oplossing.

Die intervalgroottes tussen twee klanke speel 'n belangrike rol. Die onderskeid tussen klein of groot intervalle is bepalend vir melodiestudies. Japannese musiek bevat kleiner intervalle, daarom is die musiek meer emosioneel en ekspressief, terwyl Chinese musiek met sy groter intervalle weer staties en gereserveerd is. In die Europese volkslied verkies die Franse en Italianers kleiner intervalle en omvang en die noordelike Engelse en Duitsers die wyer intervalle en omvang (Apel, 1979: 518).

Van Groningen (1979:38-57) gee die psigologiese effek van die interalle weer:

- Herhaalde klanke op dieselfde toonhoogte gee rus weer (Lied 563 met terughoudings), ook slaap, dood en eensaamheid (Lied 450, 582 en 601 met beperkte toonomvang en herhaalde note). Herhaalde note kan ook 'n remmende effek op die melodie hê, byvoorbeeld in Lied 518.
- Die mineur tweede skep senuweeagtige dringende krag en voel onstabiel (Die dringende krag word aangevoel in die smeekgebed van Lied 528).
- Die majeur tweede skep die gevoel van gesonde beweging, wieg, is stabiel en word die meeste gebruik, ook in die liturgiese liedmelodieë (Thust, 1976:341).
- Die vergrote tweede wek die gevoel van smart.
- Die mineur terts is 'n warm interval, wat innigheid en verinnerliking skep met 'n ontspanne en rustige atmosfeer.
- Die majeur derde is baie soos die mineur derde, maar minder na binne gerig, met sterk harmoniese assosiasies van majeur- en mineurtoonaard.
- Die volmaakte vierde is kragtig voorwaarts, opmerklik swaar, veral in die opeenvolging van dominant na tonika.
- Die vergrote vierde of verminderde vyfde word min gebruik in korale en kom ongewoon, bisar en oordrewe voor aldus Van Groningen. In Lied 464 se slotkadens beklemtoon hierdie interval die "grote" God.
- Die volmaakte vyfde wek 'n vraag of wens en is ook 'n afsluiting sonder besondere spanning. Hierdie interval word min gebruik, as gevolg van sy intervalgrootte en harmoniese assosiasie.
- Die sesde gee die gevoel van aanspreeklikheid, soos die derde, net met minder spanning. Dit is 'n warm interval wat kan lei tot sentiment (Lied 602) en moet vermy word in korale.
- Die sewende is besonder spanningsvol, tragies en skep die gevoel van verlange as die sewende styg. Hierdie interval kom glad nie in die liturgiese lied voor nie, omdat die sprong te moeilik is om te sing (Lievegoed, 1992:81).

- Die oktaaf werk ontspannend as die sprong gevolg word deur dalende beweging.

John Sloboda het die assosiasie tussen die fisiese reaksie (soos byvoorbeeld huil en bewerasie) en die intrinsieke elemente in musiek waarna geluister word, bestudeer (Bunt, 1999:68). Uit hierdie studie blyk dat sekere intervale en toonreekse meer emosionele response as ander ontlok. Sloboda verbind 'n sekere emosionele respons aan 'n bepaalde tema of musikale gebeurtenis. In sy analise van byvoorbeeld die huilrespons vind hy dat die meerderheid van musiekstukke melodiese *appoggiaturas*, melodiese en harmoniese sekwense bevat. Die gevoel wat 'n melodiese sekwens bied, bring emosionele bevrediging vir beide luisteraar en uitvoerder (Alvin, 1966:74).

So sal vir die toonsetting van 'n teks waar vreugde oorheers, opwaartse spronge ter intensivering van die vreugde gepas wees. Volgens Roux (1985:243) is die aanwending van melodiese styging en daling by die toonsetting van 'n liturgiese lied, een van die eenvoudigste middele om ooreenstemmende teksinhoud aanskoulik daar te stel. Die stygende sekwense in moderne melodieë van Psalm 26-2 en Psalm 34-2 is 'n goeie voorbeeld daarvan. Die groter opwaartse spronge in lyn 3 en 4 intensifiseer die geloofsoorgawe.

Voorbeeld 8: Psalm 26-2

OLIVIER

G. Olivier 2001

Laat reg aan my ge - skied, o Heer, in on - skuld kom ek my ver - weer. Want
ek het tog op U ver - trou. U kan my toets, U kan my keur, kom,
on - der - soek my deur en deur. Ek le - we im - mers deur u trou en
laat my deur u lief - de lei. Laat reg, o Heer, ge - skied aan my.

Om na die karakteristiek van elke interval te leer luister en dié beweging tot uitdrukking te bring, ontwikkel musiekbeluistering in 'n hoë mate en verryk die persoonlikheid. Die verrassende is dat diegene wat dit inoefen tot die ontdekking kom dat die intervalle by elkeen dieselfde "gevoel" oproep, en dat hierdie "gevoel" van die interval tog ook objektief kan wees (Lievegoed, 1992:82).

4.7.3.2 Riglyne

4.7.3.2.1 Musikale idioom

Met 'n ideale woord- toon- verhouding in gedagte moet daar by die toonsetting van liturgiese liederere gewaak word teen 'n musikale idioom en styl wat vreemd is aan die luisterervaring en begripsvermoë van die gemeente (Strydom, 1994a:256). Die moderne, gevarieerde samelewing vra uiteenlopende liedvorme soos byvoorbeeld tradisioneel-Protestantse kerkliedere van die sestiende tot agttiende eeu, maar ook meer gevoelsmatige liederere van die huidige tyd, folkloristiese liederere, strofiese en keerversliedere, kanons en miniatuurvorms

soos liturgiese uitroepe (amen, halleluja, Kyrie eleison) en selfs musiek in 'n ligte populêre idioom (Van der Westhuizen, 1991:11).

Liturgiese liedere wat 'n koinoniale funksie verrig, is musiek wat die gewone lewe in Christus weerspieël- eenheid in verskeidenheid (Handelinge 2:46: "almal het getrou bymekaar gekom") (Pass,1985:155). Dit impliseer dat die liturgiese lied 'n lied van en vir die lidmate moet wees, waarmee elkeen homself kan identifiseer. Hierdie lied moet opbouend wees om konstruktiewe groei te verseker.

4.7.3.2.2 Keuse van melodieë

Bogenoemde maak die keuse van melodieë moeilik. Die liturgiese lied se melodie moet die teks só ondersteun dat dit die gevoelswaarde van die teks vertolk.

Die vraag kan dan gevra word of melodieë van een kultuurperiode net so oorgedra kan word op 'n ander. Die vraag spruit uit die kontra-faktuurpraktyk (uitruil van melodieë) (Strydom, 1994a:43) en die moeite waarmee die Gereformeerde Kerke in Suid-Afrika die melodieë van die Reformasie in ere herstel en aangeleer het. Daarteenoor het elke kultuurperiode sy eie musiekstyl (Müller, 1988:36). Die toonsetting van liedtekste uit 'n spesifieke kultuurperiode, moet in 'n musikale idioom en styl wees wat nie vreemd is aan die luisterervaring en begripsvermoë van die lidmaat van dié tyd nie. As die kontra-faktuurpraktyk dan wel toegepas word, moet die melodie-aksent so goed moontlik op die woord-aksent afgestem wees (Van Laar, 1996:128). Verstaanbaarheid en kommunikatiewe trefkrag hang hoofsaaklik af van die oortuigende verhouding tussen teks en melodie (Vergelyk 3.5.6).

Die melodieë moet egter van so 'n aard wees dat die gelowige kan beleef wat hy of sy sing. Die liturgiese liedmelodie moet so 'n effek op die inhoud van 'n lied hê dat die gevoel wat dit wek opbouend na siel en gees moet wees en lof tot God

bevorder (Bretschneider, 1980: 322). Liturgiese musiek moet immers die middel wees waardeur die doel van gemeentelike beleving in lofprysing, aanbidding, skuldbelydenis en verootmoediging gedien word (Vorster, 1996:99).

Dit is ook so dat die lidmaat se musieksmaak ook 'n rol sal speel by die aanvaarding, al dan nie, van 'n lied. Met die vernuwung in melodieë van liturgiese liedere word daar nie net gepleit vir die kritiese oordrag van moderne musiek binne die liturgie nie, maar vir 'n fyn balans tussen die tradisionele en die moderne, sonder om kwaliteit in te boet. Lied 163, met oorwegend trapsgewyse beweging en heelwat deurgangsnote, is 'n geslaagde lied vir die toetrede tot God se teenwoordigheid. Die warm mineur derdes skep 'n innige, rustige en ontspanne atmosfeer.

Voorbeeld 9: Lied 163

AS THE DEER

M. Nystrom1983

AS THE DEER

Soos 'n wilds - bok wat smag na wa - ter, smag my siel na U, o Heer.

U al - leen is my harts - ver - lan - ge en ek bring aan U die eer.

U al - leen is my bron van krag; in U teen - woor - dig - heid wil ek wag.

U al - leen is my harts - ver - lan - ge en ek bring aan U die eer.

Met die toenemende klem op die individu tydens die erediens en die veronderstelling dat die liturgiese lied vir die gemeente (lidmaat) is, moet die smaak en voorkeur van die hedendaagse lidmaat ook 'n rol speel by die keuse van liturgiese liedmelodieë (Kruger, 2004:6). Dit is opvallend dat die moderne melodieë meer kontrasterende melodiese patrone vertoon as liedere uit die

vyftiende en sestiende eeu (Kruger, 2004:26). Die gewilde Lied 175 is hiervan 'n voorbeeld.

Voorbeeld 10: Lied 175

MAJESTY

J. Hayford 1981

MAJESTY

Ma-jes- teit, glans-ry-ke heer-lik- heid! Ons wil Je-sus, die ko-ning, hul-de be wys! Ma-jes- teit

he-mel-se heer-lik- heid! Van waar onswoon, tot by sy troon, wil ons Hom prys.

Kom ons loof, kom ons be-sing die Naam van Je-sus! Kom ons loof, kom ons aan-bid die He-re ons God!

MAJESTY

Ma-jes- teit, hei-li-ge heer-lik- heid! Hy het ge sterf, ons heil ver werf, Hy het oor win!

Die keuse van 'n soort melodie het ook 'n effek op die gevoelswaarde van die lied. Dit kan veral goed aangevoel word by die liedere waar melodie wysigings van voorgekom het. 'n Voorbeeld hiervan is Psalm 111, waar die Geneefse melodie uit 1542 (Koraalboek, 1976) vervang is met 'n melodie van I.J. Grové uit 2001 (Psalmboek, 2003). Die nuwe melodie, in 'n moderne idioom met 'n eenvoudige, sistematiese ritme, ondersteun die teks waarin God se standvastige verbondstrou in 'n loflied besing word.

4.7.4 Harmonie

4.7.4.1 Die invloed van harmonie

Harmonie verwys na die vertikale akkoordstruktuur van 'n musikale komposisie, in teenstelling met kontrapunt wat die horisontale melodiese struktuur aanwys (Apel, 1979: 371).

Twee style in harmonie kan onderskei word:

- Eerstens is daar die instrumentale kontrapuntale benadering vir eenstemmige sang; hier is 'n vryer benadering tot die ander stemme onder die melodie.
- Tweedens is daar die meerstemmige benadering vir meerstemmige sang, waar elke stemparty geskik moet wees vir 'n betrokke sanger (Van Groningen, 1979:108).

Die harmonie van 'n lied word hoofsaaklik bepaal deur die toonaard waarin 'n melodie geskryf is. Die idee dat 'n melodie in 'n gegewe toonaard lê, reflekteer 'n kulturele neiging om toonaard as 'n musikale houer voor te stel (Hyer, 2001:509). Die Grieke was al bedag op die emosionele effek wat die verskillende volgorde van klank in hul modusse op die mens gehad het. Plato waarsku teen die gebruik van die Lidiese modus, vanweë sy vermoë om hartseer weer te gee, en die Ioniese modus, vanweë sy sagtheid en traagheid. Die Doriese en Frigiese modusse bied 'n oorlogagtige kwaliteit aan, die karakter van noodsaaklikheid teenoor vryheid, geluk teen ongeluk en manhaftigheid teenoor bedaardheid (Bunt, 1999:67). As gevolg van die ongelykhede in werklike temperament het elke modus 'n unieke intonasie, wat sy eie herkenbare toonkleur weergee. Hyer (2001:509) skryf dat Glareanus twaalf verskillende modi onderskei waaraan Zarlino karaktertrekke toedig wat wissel van hartseer (Dories) tot vrolik (Lidies) en wellustig (Miksolidies). Die majeurtoonaard vertoon helderder en opgewekter as die donker, hartseer mineurtoonaard (Harold, 2001:810).

Die moderne harmonie in die majeur- en mineursisteme het aan die einde van die sestiende eeu ontstaan. Die bewuste ontwikkeling van harmonie en meerstemmigheid vind hoofsaaklik in Europa plaas, wat die harmoniese belewenis versterk. Deur die plasing van 'n akkoord met die eerste melodienoot is 'n mens direk georiënteerd ten opsigte van die toonaard van die melodie (Lievegoed, 1992:88).

Interessant is dat die modusse 'n ander impak het op die melodie en harmonie as die majeur- en mineurtoonaarde. By die modusse kan dit probleme veroorsaak. Toe die kerkmodusse algemeen in gebruik was, was die harmoniese aspek van musiek nog nie 'n erkende konsep nie. Daar was wel 'n bewustheid van die vertikale aspek in musiek, maar nie spesifiek harmonies van aard nie (Van Groningen, 1979:110). Die Geneefse psalms kan dáárom eenstemmig en sonder begeleiding gesing word. Daarenteen kan byvoorbeeld die melodie van Lied 199 uit die periode van die instrumentalisme (na 1600) nie goed funksioneer sonder begeleiding nie.

Akkoorde kan ook iets meer sê as wat die melodie alleen sou kon doen. Beweging weg van die tonika-akkoord vereis energie. Hoe groter die afstand na 'n ander akkoord, hoe meer spanning word gegenereer. As die tonika-akkoord ontbreek, bou die spanning op. Harmoniese beweging hang af van die gebruik en afwisseling van dissonante akkoorde (wek spanning) en konsonante akkoorde (bring rus en ontspanning).

Van Groningen (1979:114-125) lig aan akkoorde sekere eienskappe toe, naamlik:

- Tonika akkoord (gebou op die eerste trap van die toonaard): 'n Sterk primêre akkoord wat 'n belofte van rus inhou. Gee volstreekte rus as die grondnoot verdubbel word én in die bas voorkom.
- Supertonika akkoord (gebou op die tweede trap van die toonaard): Kan optree as plaasvervanger van die subdominant en het 'n band met die dominant in die sin dat die supertonika optree as voorbereidende akkoord voor die dominant. As onstabiele en dissonante akkoord in die mineur toonaard, skep die supertonika spanning, wat hom 'n geskikte akkoord maak om 'n kadens (ruspunt) te vorm en te versterk (II – V – I).
- Mediant akkoord (gebou op die derde trap van die toonaard): Die mediant is nie 'n veelsydige akkoord nie en dit maak sy toepassing beperk. Die mediant

lê ver van die tonika en kan spanning skep, maar verswak egter progressie. Die mediant kan gebruik word as substitusie vir die tonika of die dominant (III – IV, III – VI, V – III – VI).

- Subdominant akkoord (gebou op die vierde trap van die toonaard): Dit is een van die drie primêre akkoorde wat 'n belangrike plek in liturgiese begeleiding het. Die subdominant kan selfstandig en voorbereidend optree en is ook 'n belangrike spanningsbouer. Hierdie relatiewe stabiele akkoord verswak nie harmoniese progressie nie en gee krag en spanning aan progressie.
- Dominant akkoord (gebou op die vyfde trap van die toonaard): Die dominant is 'n vitale akkoord en die belangrikste akkoord wat die tonika vestig. As een van die hoof- spanningbouers kan hy té sterk word en oorheers. Die dominant speel 'n belangrike rol in sangbegeleiding.
- Submediant akkoord (gebou op die sesde trap van die toonaard): Dit is 'n waardevolle akkoord om spanning bekend te stel, veral in die onderbroke kadens. Hierdie akkoord kan die tonika vervang en skep so variasie en kontras.
- Leitoon akkoord (gebou op die sewende trap van die toonaard): Dit is 'n natuurlike dissonante akkoord vanweë die sewende en kan die dominant vervang. Die leitoon skep goeie spanning en beweging, maar moet vanweë sy dissonansie versigtig gebruik word en kan oplos. Die leitoon is waardevol as 'n melodiese vaslegging van die tonika.
- Die V¹¹ en verhoogde sesdes: Hierdie eksotiese akkoord moet vanweë sy dissonansie vermy word.
- Tussendominant akkoorde: Hierdie tydelike dominantfunksie wat oplos, gee 'n illusie van stabiliteit en rus, wat verdwyn as die daaropvolgende akkoord wys hoe ver hy van die tonika is. Hierdie akkoorde skep beweging.
- Deurgangsnote: Dit moet in koraalsang versigtig gebruik word en nie die aandag van die melodie aftrek nie. Deurgangsnote kan ook in die melodie voorkom. In Lied 563 skep dit berusting.

Uit bogenoemde toonaard- en akkoordkeuses kan afgelei word dat diatoniese akkoorde die raamwerk vir die harmonie van die liturgiese lied vorm. Deur die liturgiese lied met bekende akkoorde te harmoniseer, trek dit nie die aandag van die melodie af nie en werk dit ondersteunend. Goeie akkoordkeuses kan die gevoelswaarde van tekste ondersteun. Die teendeel geld ook. 'n Gebrek aan begrip van akkoordkeuses en die gevolglike verkeerde aanwending daarvan lei daartoe dat musiek met die teks in stryd kom. Bogenoemde het hoofsaaklik betrekking op die begeleiding, omdat die Protestantse kerke in Suid-Afrika nie 'n tradisie van meerstemmige kerksang het nie.

4.7.4.2 Riglyne

4.7.4.2.1 Akkoordkeuse

Die harmonisering van 'n liturgiese lied moet die karakter van die melodie vertolk. 'n Lied wat eenvoudig, met primêre akkoorde geharmoniseer word, staan meer neutraal as 'n lied wat met verrykte akkoorde (tussendominante en vergrote akkoorde) geharmoniseer word.

Vergelyk die drie verskillende harmonisasies van Psalm 98. In Voorbeeld 11 en 12 is die sogenaamde 3-5-8- harmonisasie sisteem gebruik. Die interval tussen die bas en die melodie is oorwegend 'n tert, 'n kwint of 'n oktaaf (Ingelse en Sanderman, 1996:308). Hierdie harmonisasie metode, wat dateer uit die ontstaentyd van die Geneefse psalmmelodieë funksioneer oortuigend wanneer dit in samehang met Geneefse melodieë gebruik word. Die ryker harmonie wat in Voorbeeld 13 gebruik is, sou in stryd wees met die styl van die melodie.

Voorbeeld 11: Psalm 98 (Koraalboek, 1976)

Rendez à Dieu louange et gloire

G. Franc 1545

Sinn nu - we lof aan God die He - re, die

God wat won - ders het ge - daan;

Voorbeeld 12: Psalm 98 (Psalmboek, 2003)

Rendez à Dieu louange et gloire

G. Franc 1545



Voorbeeld 13: Psalm 98 (Zwart, 1998)

Rendez à Dieu louange et gloire

G. Franc 1545



4.7.4.2.2 Plasing van die melodie

Dit is gewens dat die begeleidingsinstrument die melodie van die liturgiese lied versterk en só die sang ondersteun. Daarom moet die melodie verkieslik in die sopraanstem lê of met 'n uitkomende stem gespeel word. By bekende liedere kan die melodie ook in 'n ander stem voorkom.

Die harmonisasie van Psalm 134 (Mulder, 1983) waar die melodie hoofsaaklik verskuild in die altstem voorkom, gee die gebedskarakter van die lied goed weer.

Voorbeeld 14: Psalm 134

K. J. Mulder

The image displays a musical score for a piece titled "Solo/Gemeente". The score is written in G major (one sharp, F#) and 2/4 time. It consists of two systems of music. The first system features a vocal melody in the treble clef and a piano accompaniment in the grand staff (treble and bass clefs). The second system continues the melody and accompaniment. The tempo is marked "Allegretto".

Goudimel se harmonisasie van Psalm 150 ondersteun weer die lofkarakter van die lied. Die melodieë van Goudimel se psalmharmonisasies kom hoofsaaklik in die tenoorstem voor en die harmonisasie is in 'n noot- teen- noot styl (Schuler, 1999:17). Dit sou gewens wees om die melodie op 'n aparte manueel met 'n uitkomende stem te begelei.

Voorbeeld 15: Psalm 150 (Harmonisasie van Goudimel)



Die harmonisasie van Psalm 84 (Babst, 1989:7, 8) is ook 'n mooi voorbeeld, in 'n moderner idioom, waar die melodie uitkomend in die tenoor (Harmonisasie III) en as pedaalsolo gespeel word (Harmonisasie IV). Hierdie harmonisasie sou ook

gebruik kon word om hierdie lied mee te begelei en 'n berustende karakter daaraan te gee.

4.7.4.2.3 Keuse van toonaard

Die liedere van die huidige Psalmboek en Liedboek staan oorwegend in kerkmodusse en majeuretoonaarde geskryf, met enkele mineurtoonaarde (Lied 546, 547, 398 uit die twintigste eeu, die lydensliedere Lied 391 uit 1545, Lied 394 uit 1704). Die toonaard van die melodie bepaal uiteindelik die harmonisasie daarvan. Maar die harmonisasie moet ook die gevoel van die teks kan weergee.

Vergelyk die verskillende harmonisasies van dieselfde melodie in Psalm 12 en 88 . Die gebedskarakter en berusting van Psalm 12 word goed vertolk deur die harmonisasie in E frigies van H.P. van der Westhuizen.

Voorbeeld 16: Psalm 12

Harmonisasie deur H.P.v.d. Westhuizen (1976)



'n Latere harmonisasie deur H.P. van der Westhuizen van die smeekgebed van Psalm 88, is in e-mineur geharmoniseer, en kom tog nie só swaar en bedruk oor nie. Die pikardiese terts ondersteun nie die terneergedrukte gevoel van die teks nie. Alhoewel die pikardiese terts algemeen in gebruik was sedert 1550 by die slotkadens, om finaliteit van die kadens te bevestig (Apel, 1979:677), sou die pikardiese terts, volgens die inhoud van die teks, slegs gepas wees by die slotvers. Die langer nootwaardes in die alt- en tenoorstem skep wel 'n gedrae effek.

Voorbeeld 17: Psalm 88

Harmonisasie deur H.P.v.d. Westhuizen (2001)



4.7.5 Harmonisasie en begeleiding

4.7.5.1 Die invloed van harmonisasie en begeleiding

Die berymde Psalms is oorspronklik onbegeleid en eenstemmig gesing (Strydom, 1994a: 59-60, 81-82). 'n Volledige restourasie van psalmsang sou dus inhou dat daar weggedoen word met orrelbegeleiding. Maar 'n volledige restourasie is nie nodig nie, want die kerk is nie 'n museum nie. In die Russies-Ortodokse Kerk is onbegeleide sang nog in gebruik, met as motivering dat God met die menslike stem geprys moet word. In die laat-sestiende eeu het die kansionale besetting van kerkliedere praktyk geword. Dit beteken dat elke lettergreep met 'n akkoord geharmoniseer is, hoofsaaklik vir vierstemmige kantorysang (Strydom, 1994a: 377), soos ook huidig die gebruik is.

Orrelbegeleiding, waar elke melodienoot met 'n akkoord geharmoniseer is, kan nie anders as om die musiek te rem nie. 'n Lied met 'n ekstasies jubelende karakter kan só lomp en swaar word. Volgens De Roos sou die ideaal wees dat die gemeente die psalms so sou sing, *met zoveel élan*, dat die orrel saamgesleep word, of liever oorbodig word en nouliks opval. Om iets hiervan te beleef sou die orrelis tweestemmig kon speel, naamlik die melodie en die basparty. Deur die basnoot kom die karakter van die harmonie nog goed genoeg uit, en dan ook nie 'n basnoot teen elke melodie nie, maar 'n basnoot teen elke maatslag, of by vinnige psalms by elke melodiewisseling (De Roos, 1946:152-153). Met die hedendaagse liedstyle word daar egter van die kansionale styl afgewyk ter wille van 'n vryer, suiwer instrumentale besettingswyse. Die orrel met oorwegend vierstemmige begeleiding bly nietemin geskik vir sangbegeleiding vanweë sy klankproduksie-moontlikhede (Barnard, 1981:586).

Psalmmelodieë wat in die kerktoonaarde geskryf is, moet ook in dié styl geharmoniseer word. Die kerktoonaard verleen 'n bepaalde karakter aan die

betrokke melodieë. Dieselfde geld natuurlik vir melodieë in majeur- en mineurtoonaarde.

Die voor- en naspel moet so kort moontlik gehou word, sonder om effektiwiteit in te boet. 'n Tussenspel is oor die algemeen nie gewens nie, veral nie as die psalm 'n vinnige tempo het nie (De Roos, 1946:162). Tog kan dit effektief wees, byvoorbeeld ter wille van die opbou van stemming. Die tussenspele moet oordeelkundig gebruik word om kongruent met die lied se teks te wees.

Die begeleier, orrelis of instrumentalis het 'n priesterlike, dienende taak. Die orrelspel moet 'n brug lê tussen die enkeling met sy aardse probleme en die gemeenskap van die gelowiges (Erasmus, 1982:6). Selfgesentreerde talentbeoefening en musiekvermaak deur begeleiers is nie in die erediens gepas nie. Tog is vrye, kreatiewe, musikale, bekwame leiding en betrokkenheid van kardinale belang in dié dienswerk (Sammelink, 1993:188, 199).

Begeleiding is egter nie altyd noodsaaklik vir effektiewe gemeentesang nie. Mehrtens (1961:88) maak die opmerking dat die orrel eers tot sy reg kom wanneer die gemeente met gemeentesang op eie bene kan staan. Die gemeente kan gewoon raak aan 'n musikale steunpilaar en wanneer dié wegval, val die sang uitmekaar. Mehrtens meen (1961:89) dat die kerk die liturgiese musiek verwaarloos het, of anders gestel, dat die kerk dit nie nodig geag het om hom deur musiek te laat dien nie. Kroniese sing met begeleiding kan dieselfde gevolg op liturgiese sang hê as wat loop met krukke het as jou bene gesond is. Dit is om die gevoel van suiwerheid en ritme te degenerereer (Mehrtens, 1961:92). Gemeentesang sonder begeleiding of slegs met die begeleiding van die melodielyn kan per geleentheid die teks ondersteun.

Dit spreek vanself dat onbekwame orrelbegeleiding sang eerder kan benadeel as ondersteun.

4.7.5.2 Riglyne

4.7.5.2.1 Begelei in ooreenstemming met die styl

Die SAKOV-bestuur (SAKOV, 1991: 23,24) gee die volgende algemene wenke ten opsigte van begeleiding aan kerkorreliste:

- Volume en aanslag: Die spel moet legato en nie oorheersend wees nie.
- Tempo: Die spel moet flink wees, met die karakter van die lied in gedagte. Daar moet geleentheid gegee word vir asemhaling.
- Frasing: 'n Vloeiende tempo moet gehandhaaf word, met musikale frasing.
- Registrasie: Pas die registrasie aan ooreenkomstig die teks van die lied. 'n Uitkomende stem kan effektief gebruik word. Waak teen skielike kontraste.
- Punktuasie: Die orrelis kan die gemeente bewus maak van wat hulle sing, en dit kan in die begeleiding beklemtoon word by woorde soos "amen".
- Harmonisasie: 'n Sterk omlynde basparty is noodsaaklik en harmonieë kan versigtig afgewissel word.
- Voor- en naspel: Kort musikale fragmente moet pas by die karakter van die lied.

Elke liturgiese lied moet begelei word in ooreenstemming met die styl daarvan ten opsigte van tempo, frasing, registrasie en styl. Geneefse psalms word flink (maar nie gejaagd nie) gesing teen ongeveer 60-72 slag (halfnote) per minuut, en die rustekens streng volgens die polsslag waargeneem. Die agttiende- en negentiende-eeuse kerkliedere word meestal breër en meer gedrae gesing (Strydom, 1994a: 378), byvoorbeeld Psalm 57-2 en Skrifberyming 4-3.

4.7.5.2.2 Begeleidingsinstrumente

Die orrel is 'n algemene begeleidingsinstrument in die Protestantse kerke. 'n Goeie pyporrel, met sy natuurlike klankproduksie en sy wye moontlikhede, is van

groot vormende waarde in die gemeente en noodsaaklik vir die vertolking van die liturgiese lied (Mehrtens, 1961:118).

Sommige liedstyle leen hulle minder tot orrelbegeleiding. Om hierdie liedere se stilistiese outentisiteit tot sy reg te laat kom, sou ander begeleidingsinstrumente gebruik moet word (Sammelink, 1993:134). Lied 488 en 518 met die herhaalde note en gepunteerde ritmes sou beter geartikuleer kon word op 'n klavier. So leen Lied 547 hom selfs tot die gebruik van ander instrumente soos byvoorbeeld kitaar- en simbaalbegeleiding.

4.7.6 Intensiteit

4.7.6.1 Die invloed van intensiteit

Die intensiteit van klank berus op die amplitude van die vibrasie wat volume en drakrag affekteer. Die intensiteit van klank wissel van die byna onhoorbare tot die oorverdowende. Dit speel 'n groot rol in die effek wat musiek het en kan op sigself 'n mate van bevrediging gee.

Dit is so dat volgehoue hoë-volume-musiek sommige luisteraars 'n bevredigende gevoel van volheid gee. Dit mag hulle selfs die gevoel van beskerming teen fisiese of psigologiese indringing gee as ongewenste klanke weggehou word. In sommige gevalle kan dit gebruik word om depressielyers te remedieer (Bunt, 1999:52). Harde musiek wys op onderliggende aggressie, maar dit kan ook selfvertroue uitbeeld. Hierdie ekspressiewe intensiteit kom geredelik voor in *gospel*-musiek (Wilson-Dickson, 2003:202). Die vol klank van die orrel wat die kerk vul, kan ook aangevoel word as 'n beskerming teen die grootsheid of verhewenheid van 'n kerkgebou.

Sagte volume skep weer die gevoel van intimiteit. Dit reflekteer rus, vrede en kalmte. Sommige luisteraars wat 'n behoefte het aan sterk sensasies kan

daardeur onvergenoeg gelaat word. Die oordeelkundige aanwending van sagte, ritmiese begeleiding kan die indruk van sterkte wek (Alvin, 1966:70). Stilte of sagter musiek werk op die geheue in en kan 'n aangename gevoel van hoop en afwagting opbou. Aan die ander kant kan stilte ook twyfel of onsekerheid veroorsaak en tot angs lei. Die verbreking van stiltes het 'n fisiese en psigologiese impak (Bunt, 1999:51).

4.7.6.2 Riglyne

Om te oortuig moet die blydschap en jubeltoon van 'n teks ook in die melodie en begeleiding hoorbaar wees (Olivier, 2001: 43). Die intensiteit van dié begeleiding kan dan ook hoër wees as die intensiteit van 'n introspektiewe, gedempte boetelied. Vergelyk die stilte in Psalm 42 met die stryd in Psalm 46.

Daar bestaan ook die moontlikheid om deur middel van toonsterkte die vorm van 'n lied sinvol daar te stel. So kan die jubelende refrein van elke strofe in Lied 464 (O Heer my God) met hoër intensiteit gespeel word, om die lofprijsing te versterk. Dieselfde geld ook vir die keerverse in Psalm 111 en 112.

Die orrelbegeleiding met 'n uitkomende stem vir die melodie, kan ook die karakter van 'n lied komplementeer, byvoorbeeld 'n klaaglied (Psalm 51), of 'n lied waar daar gesing word van die enkeling (Lied 233 en 346).

Intensiteit is 'n dinamiese element wat gemanipuleer kan word. Die onoordeelkundige gebruik hiervan kan egter irriteer en met die teks van 'n lied in konflik kom.

4.7.7 Toonkleur

4.7.7.1 Die invloed van toonkleur

Toonkleur of timbre, wat op harmonieë berus, kom voor in enige spesifieke musikale klank en is een van die mees suggestiewe elemente in musiek. Hierdie element het 'n diep psigologiese betekenis vanweë sy assosiatiewe krag. Toonkleur is 'n nie-ritmiese, suiwer sinstrelende element wat by die luisteraar 'n aangename, nie-intellektuele gevoel kan laat. Hierdie effek van sekere toonkleure is vroeër as skadelik beskou, meestal om etiese redes. Aristoteles (Anderson, 2001a: 908-912) vertel dat in Athene sekere antieke instrumente, soos die hakkebord (*dulcimer*) en die psalterium (*psaltery*), verbied is, omdat dit die oor sou streel. In primitiewe samelewings, ook vanweë die imitatiewe karakter, druk timbre en toonkleur individualiteit uit en is dit geassosieer met towerkuns en magiese krag. Vandag nog kan primitiewe instrumente byvoorbeeld reën en wind naboots, al het dit sy magiese krag verloor.

Schneider het waargeneem dat die timbre van die solostem 'n gevoel van onbesorgdheid en vrede laat. Dieselfde stuk kan byvoorbeeld deur twee musici verskillend vertolk en uitgevoer word, vanweë die persoonlike kwaliteit van die musikus se vokale of instrumentale klank. Die musikale belangrikheid van persoonlike kwaliteit lê daarin dat kommunikasie op 'n nie-intellektuele en nie-kritiese wyse geskep word tussen die interpreteerder en die luisteraar. Die kwaliteit van 'n mooi klank vra nie verstandelike moeite, inspanning of musikale opvoeding om te geniet nie (Alvin, 1966:73).

4.7.7.2 Riglyne

4.7.7.2.1 Beurtsang

Wisselsang of beurtsang (twee gelyke stemgroepe of dames-, mans en kinderstemme of 'n koor) is al van vroeg in die geskiedenis 'n wesenlike verskynsel in alle volksang. Dit is nie in stryd met die karakter van die huidige Protestantse erediens nie (Deddens, 1993: 127). Dit het in die kultiese sang van Israel in die tempeldiens sowel as in die sinagogale erediens voorgekom. In die Lutherse liturgie het die *alternatim praxis* (beurtsangpraktyk) 'n vaste plek gehad, maar in die gereformeerde erediens van Calvyn het dit bykans uitgesterf. Wisselsang het die afgelope dekades weer herleef in die Protestantse kerke, vanweë die feit dat dit die feestelikheid en koinoniale bewussyn verhoog (Strydom, 1994a: 361).

Strydom (1994a: 362) gee duidelike riglyne hoe beurtsang effektief toegepas kan word in die erediens. Strofes kan afgewissel word deur manstemme en damestemme, die wet (Lied 249 of Skrifberyming 9-1) kan gesing word in plaas van te lees, refrein- en antifoonlyedere (keerversliedere) en beurtsang binne 'n strofe kan gedoen word na gelang van die poëtiese struktuur binne elke strofe (Psalm 80, Psalm 136, Lied 203, Skrifberyming 16-1).

Die onontbeerlike werk van 'n kantor en koor (Mehrtens, 1961:92) moet hoofsaaklik gekenmerk word deur kerklike dienswerk, naamlik om behulpsaam te wees met die aanleer van liedere, om tydens gemeentesang te help om die atmosfeer van 'n bepaalde lied te onderstreep en te versier (Strydom, 1994a: 136 en 373). Dit mag nooit die dialogiese aard van die erediens in gedrang bring nie en die korporatiewe deelname van die gemeente versteur nie (Vorster, 1996: 98). Kore is bedoel om na te luister, wat 'n indikatie is dat koorsang 'n

kerugmatiese funksie in die verkondigingsituasie van die erediens kan vervul (Pass, 1985:152).

4.7.7.2.2 Solosang

Die solostem met sy unieke timbre kan emosie op sy beste vertolk en kan 'n belangrike rol speel in vertelling (Viljoen, 2002: 559), byvoorbeeld die gebruik van 'n solostem in Psalm 42 by "O my siel, waarom onrustig" en 'n mansolostem by die kruiswoorde van Skrifberyming 5-1. Dieselfde beginsels wat by koorsang geld, sal hier ook van toepassing wees.

'n Solo-instrument, veral 'n trompet wat die melodie saamspeel soos byvoorbeeld in Lied 203:1, kan die lofkarakter van 'n lied goed weergee.

4.7.7.2.3 Diskante

Diskantsang of 'n uitkomende diskantstem op die begeleidingsinstrument of 'n solo-instrument kan effektief geïmplementeer word om die inhoud van 'n bepaalde strofe te onderstreep of om die aandag te vestig op 'n klimaktiese strofe (Lied 365: 3) (Strydom, 1994a: 363). Die gebruik van verskillende klankkleure met 'n verskeidenheid instrumente kom in heelwat Taizé- liederes voor (Lied 211, 221, 222, 224, 226, 227, 303, 384 en 526).

4.7.7.2.4 Die gebruik van die orrel

Die aard en registrasie-moontlikhede van die orrel is sodanig dat daar heelwat verskillende toonkleure tot uitdrukking kan kom. Die registrasie moet aangepas word ooreenkomstig die teks van die lied. Die voor- en naspele moet ook aanpas by die karakter van die lied. Die gebruik van ander instrumente word ook nie uitgesluit nie (Mehrtens, 1961: 96).

4.7.7.2.5 Timbre en orrelregistrasie

Die klankrykdom van die orrel is te danke aan die aanwesigheid van botone. Van die botone word versterk as sekere registers gekombineer word, wat dan 'n eie-soortige klankkleur tot gevolg het. Goeie kombinasies is dié registers (pype) wat die grondnoot laat hoor, met die registers (pype) wat een botoon van die grondnoot laat hoor (Sanderman, 1996:198, 202). Goeie kombinasies is ook registers uit dieselfde registerfamilie, naamlik die prestant-, fluit-, stryk- en tongwerkfamilie. Kontras in timbre word bewerk wanneer die versterkte solostem en die begeleiding uit verskillende registerfamilies kom.

Uit bogenoemde kan afgelei word dat een registernaam nie alles sê oor die klank wat voortgebring word nie. Die orrelis moet eksperimenteer met moontlikhede van registrasiekombinasies om dit verantwoordelik en stylvol as begeleidingsinstrument te gebruik.

4.7.8 Musikale style

4.7.8.1 Die invloed van musikale style

Dit is so dat verskille in leer of begroning van die erediens 'n invloed het op die verstaan van liturgiese musiek en die siening oor die mate van binding en vryheid van musiek in die erediens (Kloppers, 1998:171).

Uit die feit dat die intensie van die musikus én die toehoorder die betekenis van die musiek bepaal, lei Pass af dat alle musiekstyle beskikbaar word om die evangelie te kommunikeer (Pass, 1989:45). Assosiasie maak sommige style meer aanvaarbaar as ander. So sal die musiek wat 'n assosiasie met 'n danssaal het, nie geskik vir liturgiese musiek wees nie. Kloppers (2003:15) meen dat daar in die erediens voorsiening gemaak moet word vir 'n verskeidenheid van inhoud, styl en vorme, waaronder tradisionele kerkmusiek en

ligter musiek. Daar moet simpatiek dog krities gekyk word na liedere van die huidige kultuur (Roper, 1994:341). Die voorwaarde is egter dat hierdie style en begeleidingsvorme verantwoord moet wees en van 'n goeie standaard moet getuig, om sodoende geloof te bely en God se Woord uit te dra (Strydom & Kellerman, 1992:210, 211).

Müller (1988:40) pleit vir balans in Suid- Afrika tussen die tradisionele en moderne musiekstyle. Die kerk moenie vassteek by 'n bepaalde musiekstyl en sodoende vervreemd raak van die volkstyl en volksaard nie. Die musiek moet andersyds ook pas by die aard van die erediens- kerke moet nie agter elke modegier aanloop nie. Hierdie fyn balans moet in ag geneem word by die keuse van kerkmusiek: dat die musiek van so 'n aard sal wees dat die gelowige beleef wat hulle sing (Vorster, 1996:99). Die kerkmusiek moet die gewydheid en gees van egte spiritualiteit dien.

4.7.8.2 Riglyne

Die gebruik van die ryke verskeidenheid liedvorme in die Liedboek van die Kerk en die Psalmboek, soos die Miniatuurvorme (*Singsprüche* Lied 254, die *amen* in Skrifberyming 13), die Ordinariumliedere (Die *Gloria* in Skrifberyming 4-6, die *credo* in Skrifberyming 12), die Taizéliedere (byvoorbeeld Lied 181, 211, 224) en liedere in twintigste-eeuse idioom (Psalm 29-2, Psalm 111-2 en Psalm 114-2) is waardevolle toevoegings tot die Protestantse kerklied.

Deur hierdie liedere kan verskillende liturgiese handeling (byvoorbeeld die voutum, die seëngroet en gebede) deur die lidmate self gedoen word. Verskillende responsoriese liedere maak dit vir die gemeente maklik om op God se handeling te reageer (Liedboek, 2001:19).

4.8 GEVOLGTREKKING

Die liturgiese lied verleen 'n dieper dimensie aan die erediens as wat woorde alléén kan doen. So word die lied van die gemeente 'n aanbiddingslied, 'n belydenislied, 'n dankseggingslied en 'n lofprysingslied tot eer van God. Hierdie liturgiese lied moet opregte innerlike gevoelens kan vertolk en die Woord só kommunikeer dat God daardeur geëer word. Die lied sonder die inspirasie van die Heilige Gees is betekenisloos, en Geesvervulling sonder die lied ondenkbaar. Geesvervulde sang en musiek vertolk en versterk die lofsange tot eer van die Here.

Musiek beskik oor die vermoë om emosioneel veel sterker aan te spreek as die gesproke woord. Sonder die fyn balans tussen die woord (teks) en die melodie kan die lied verval in intellektualisme aan die een kant of emosionaliteit aan die ander kant. Die skep van 'n geslaagde woord-toonverhouding is dus méér as die blote aanwending van kompositoriese tegnieke en reëls.

Die karakter van musiek en die effekte wat dit bewerk, berus op die verskillende elemente van klank asook hulle verhouding tot mekaar.

Ten opsigte van maatslag, metrum en ritme die volgende riglyne:

- Gepunteerde ritmes en sinkopasie kan spanning skep en moet in die liturgiese lied oordeelkundig gebruik word in soverre dit die teks vertolk. Andersins moet dit spaarsamig gebruik word, sodat die melodie nie die aandag van teks aftrek nie. Ritmiese patrone moet sterk en interessant wees, beweging en spanning bewerk, maar moet die potensiaal van rus skep.
- Omdat twee- of vierslagmaat die gemaklikste maatslag is, is dit die mees geskikte maatslag vir gemeenteliedere.
- Die Geneefse psalmmelodieë het geen gestruktureerde metriese struktuur nie, en vereis daarom juis die doelbewuste en getroue handhawing van die

polsslag (*tactus*). Ander liturgiese liedere kan ten opsigte van ritme in 'n meer moderne idioom geskryf word.

- Die tempo van die liturgiese lied moet toelaat dat die gemeente die teks op 'n natuurlike, gemaklike, kommunikatiewe wyse kan artikuleer.
- Met die begeleiding van 'n liturgiese lied moet daar voldoende geleentheid gegee word vir asemhaling by kommas en punte, asook tussen strofes, sonder om die musikale voortgang in te boet.

Ten opsigte van toonhoogte die volgende riglyne:

- Die tessituur van die liturgiese lied moet die maklike singbaarheid van die liturgiese liedere bevorder en daarmee die gebruiksfrekwensie verhoog.
- Spraaksangmelodieë pas organies beter aan by kerktoonaarde, maar toonaarde in 'n moderner idioom is meer aanvaarbaar vir die moderne lidmaat.

Ten opsigte van die melodie die volgende riglyne:

- Die musikale idioom en styl moet nie vreemd wees aan die luisterervaring en begripsvermoë van die gemeente nie; dit moet opbouend wees om konstruktiewe groei, waarmee elkeen homself kan identifiseer, te verseker.

Ten opsigte van die harmonie die volgende riglyne:

- Die harmonisering van 'n liturgiese lied moet ook die karakter en die gevoelswaarde van die teks vertolk. So moet liedere wat hom daartoe leen met eenvoudige, primêre akkoorde geharmoniseer word en ander weer met verrykte akkoorde.
- Dit is gewens dat die begeleidingsinstrument die melodie van die liturgiese lied versterk en so die sang ondersteun.
- Die harmonisasie moet sover moontlik die gevoel van die teks weergee.

Ten opsigte van harmonisasie en begeleiding die volgende riglyne:

- Elke liturgiese lied moet begelei word in ooreenstemming met die styl daarvan ten opsigte van tempo, frasering, registrasie en styl.
- 'n Goeie orrel as begeleidingsinstrument, met sy natuurlike klankproduksie, is van groot vormende waarde in die gemeente. Om sommige liedere se stilistiese outentisiteit tot hul reg te laat kom moet ander begeleidingsinstrumente gebruik word.

Ten opsigte van intensiteit die volgende riglyne:

- Die intensiteit van die begeleiding van 'n jubellied of loflied kan hoër wees as die intensiteit van 'n introspektiewe, gedempte boetelied. Die karakter van die teks moet in die begeleiding hoorbaar wees om te oortuig.

Ten opsigte van toonkleur die volgende riglyne:

- Wisselsang of beurtsang moet die feestelikheid en koinoniale bewussyn in die erediens verhoog.
- Die solostem met sy unieke timbre kan emosie op sy beste vertolk en kan 'n belangrike rol in vertelling speel.
- Diskantsang of 'n uitkomende diskantstem op die begeleidingsinstrument of 'n solo-instrument kan effektief geïmplementeer word om die inhoud van 'n bepaalde strofe te onderstreep of om die aandag te vestig op 'n klimaktiese strofe.
- Die aard en registrasiemoontlikhede van die orrel is sodanig dat daar heelwat verskillende toonkleure tot uitdrukking kan kom. Dit sluit nie die gebruik van ander instrumente uit nie, ook nie gemeentesang sonder begeleiding nie.

Ten opsigte van musikale style die volgende riglyn:

- Die oordeelkundige gebruik van die ryke verskeidenheid liedvorme en style is 'n waardevolle toevoeging tot die Protestantse kerklied.

By die liturgiese lied moet die musiek as sodanig van hoë gehalte wees, maar 'n beskeie, sober, ondersteunende rol speel, met die klem op die boodskap van die

teks. Hierdie musiek moet dus 'n waardige en getroue draer of vertolker van die woordinhoud wees.

"Kom, laat ons jubel tot eer van die Here, laat ons juig!" (Psalm 95:1).

HOOFSTUK 5

SAMEVATTING, AANBEVELINGS EN GEVOLGTREKKINGS

In hierdie verhandeling is die vraag ondersoek of die waarde van liturgiese musiek in die erediens nie grootliks verwaarloos word nie. Onder die hooftitel “Musiek méér as woorde” is die doel, waarde en funksie van liturgiese musiek in die erediens ondersoek.

5.1 DIE PROBLEEMSTELLING, DOEL, METODE EN WERKPLAN VAN DIE STUDIE

In Hoofstuk 1 het die probleemstelling, doel, metode en werkplan van die studie aan die orde gekom.

Die probleemstelling (Vergelyk 1.2) was dat in die Protestantse kerke die klem eerder op die korrekte inhoud van die geloofsbelydenis en stigtelikheid in die erediens val, as op hartlike lofprysing en aanbidding. Daar word ook in sommige kringe beweer dat die melodieë van die kerkmusiek uit die sestiende tot negentiende eeu “onsingbaar” geword het en die musikale styl en poëtiese taalgebruik liederes “onverstaanbaar” gemaak het. Hieruit het dit geblyk dat die bydrae van musiek in die erediens onderwaardeer word. Tog behoort liturgiese musiek ‘n bydrae te maak tot die dieper belewenis van die ontmoetingsgebeure in die erediens en om ‘n spontane feeskarakter in die erediens te bring.

Die bogenoemde doel van hierdie navorsing is dus bepaal (Vergelyk 1.3), naamlik om vas te stel watter unieke waarde musiek as sodanig tot die Protestantse erediens toevoeg. Deur hierdie waarde te ontgin behoort dit by te dra tot die feeskarakter van die erediens en die verheerliking van God met liturgiese liederes.

Die studie is uit ‘n Gereformeerde tradisie onderneem, met die liturgiese beginsel dat in die samekoms van die gelowige, die gemeente mekaar geestelik sal opbou langs die weg van verstaanbare kommunikasie in en deur ‘n ordelike erediens. In drie opeenvolgende hoofstukke is die probleemstelling wat in die studie ondersoek word, hanteer. In Hoofstuk 2 is ‘n openbaringshistoriese ondersoek van die verhouding

tussen woord en musiek gedoen. Hieruit het dit geblyk hoe mense deur die eeue die waarde van musiek in die liturgie erken het. In Hoofstuk 3 is die musikologiese kriteria ondersoek en geëvalueer deur middel van 'n literatuurstudie. Hierdeur is vasgestel wat die unieke eienskappe van musiek en liturgiese musiek is. Met behulp van dié eienskappe is daar in Hoofstuk 4 aangetoon dat musiek méér kan kommunikeer as wat woorde alleen kan doen. Riglyne is gestel oor hoe musiek effektief in die gereformeerde erediens gebruik kan word.

5.2 HISTORIESE OORSIG VAN DIE ERKENNING DAT LITURGIESE MUSIEK MEER IS AS NET WOORDE

Hoofstuk 2 het die historiese oorsig van die erkenning dat liturgiese musiek meer as net woorde is, ondersoek. Uit dié hoofstuk blyk dit dat die beskouings en praktyke rondom die liturgiese lied in die hedendaagse reformatoriese tradisie in die musiekgeskiedenis gewortel is. 'n Oorsig van hoe die waarde van musiek deur die eeue bykomend tot die van woorde beskou is, dra by tot die beter verstaan van die hedendaagse kerkmusiektradisies.

Uit die gegewens van die Ou en Nuwe Testament blyk die opdrag: die noodsaaklikheid en vanselfsprekendheid van gesonge lofprysing. In die Ou Testament (Vergelyk 2.3.1) word musiek gebruik om uitdrukking te gee aan die mens se verwondering oor God. Die musikale effek van onder andere begeleidingsinstrumente en spraakmelodieë is benut, om hierdie verwondering te laat uitloop in die loflied, die verlossingslied, die danklied en in gebed.

Die Nuwe-Testamentiese kerk (Vergelyk 2.3.2) het die musiek van die tempeldiens oorgeneem. Hierdie tipe musiek was by uitnemendheid die uitdrukkingsvorm en kommunikasiemedium van die nuwe bedeling wat met die koms van Jesus Christus aangebreek het. Die liturgie van die jong kerk het bestaan uit die hoofelemente lofprysing, gebed en onderrig. Sang was 'n teken van Gees- en Woordvervuldheid, daarom het gebede en lofliedere 'n kragtige uitwerking gehad tot eer van God en tot opbou van die gemeente.

Die antieke Grieke en Romeine het geglo dat die hele skepping deurtrek was van *musica* en *harmonia* (Vergelyk 2.2). Die Grieke het geglo aan die bestaan van 'n krag in musiek wat die mens se doen en denke kon beïnvloed. Hierdie krag moes benut word in die lewe en godsdiens.

Uit die ondersoek van liedere van die vroeë kerk (Vergelyk 2.4) wil dit voorkom of liedere meestal bestaan uit psalms, uitroepe of perikope uit die Bybel wat deur middel van spraaksang voorgedra is. Hierdie eenvoudige melismatiese melodieë het 'n verheffende effek gehad.

In die Rykskerk vanaf die vierde eeu (Vergelyk 2.5) het die liturgiese sangpraktyke gewissel tussen spraaksang tot meer melodieuze sang. Die stryd waar genot die geestelike waarde van die teks begin oorheers het, gee aanleiding tot Augustinus se standpunte oor liturgiese liedere in sy Belydenisse (*Confessiones*). Sy standpunte het 'n groot invloed uitgeoefen op die denke van die reformatore baie jare later. Augustinus het die sing van God se lof onmisbaar vir die persoonlike geloofslawe en opbou van die gemeente geag. Deur die lied sou die Woord van God ryklik in die gemeente woon.

Tydens die Middeleeue (Vergelyk 2.6) is die sang in die erediens gekenmerk deur melodieuze, ongeleide monodie wat ontwikkel het in polifoniese motette, wat vir die gewone lidmaat onverstaanbaar geword het.

Bogenoemde ontwikkelinge in die Middeleeue het 'n goeie teelaarde geword vir die Reformasie. In die sestiende eeu (Vergelyk 2.7) het volksmusiek en volksliedere haas alle menslike emosies en handeling begelei. Luther en Calvyn het albei die waarde van liturgiese musiek besef, in teenstelling met Zwingli wat musikale affek as skadelik en strydig vir die geloofsuiting beskou het. Luther het aan gemeentesang 'n sentrale plek in die erediens gegee. Hy het die kragtige werking en terapeutiese waarde van musiek besef en kon daarom skryf dat die blye boodskap van Jesus Christus die beste deur musiek verklank en begelei kan word. Die woordinhoud word op so 'n manier beter vasgelê en geëksegutiseer.

Calvyn beklemtoon op sy beurt die sinvolle verhouding tussen woord en toon. Musiek moet altyd 'n dienende funksie tot die woorde hê. Die melodie moet die teks intensifiseer en na vore bring. Die melodie moet 'n waardige en troue draer wees van die erns en majesteit (*poids* en *majesté*) van die teksinhoud en nooit die teks oorheers nie.

So ver dit die sewentiende-eeuse liturgiese musiek van die drie groot kerke in Europa aangaan, vertoon die Rooms Katolieke, die Lutherane en die Calviniste 'n driehoek van verdeeldheid, waarvan daar nog steeds eggo's in die argumente oor liturgiese musiek is. Bianconi (1987:134) maak dié pakkende stelling: *The Catholic, in Church, listens without singing, the Calvinist sings without listening, the Lutheran both listens and sings – simultaneously*. Hoewel hierdie stelling ietwat oordrewe klink, vat dit die beskouing van die drie onderskeie tradisies saam.

Dat musiek meer kán sê as woorde word in die sewentiende tot die negentiende eeu (Vergelyk 2.8) tot 'n hoogtepunt gevoer. Komponiste het die krag van musiek besef en dit uitgebuit om gehore met hierdie dramatiese medium emosioneel te beïnvloed. Kerkmusiek verloor sy oorspronklike liturgiese funksie, naamlik om die draer te wees van 'n bepaalde liturgiese handeling soos die verkondiging, gebed, skuldbelydenis en lofprijsing. Liturgiese musiek word gedegradeer tot 'n voertuig om godsdienstige gevoelens en emosies te uiter, 'n atmosfeerskepper of ter verposing van gewyde aandag - dié misbruik waarteen Calvyn gewaarsku het.

Die verval in die agtiende en negentiende eeu (Vergelyk 2.9) lei tot erediensvernuwing in die twintigste eeu. Hierdie vernuwing slaan twee verskillende rigtings in, naamlik in die tradisioneel Protestantse kerke met die herstel van die liedere uit die liturgiese musiektradisie en die ontwikkeling in die charismatiese kerke waar die emosionele waarde van musiek voorop staan.

Suid-Afrika het nie die ontwikkeling in liturgiese musiek van die twintigste eeu vrygespring nie. In die hedendaagse Suid-Afrikaanse kerkliturgie is twee tendense duidelik herkenbaar (Vergelyk 2.10). In sommige kerke uit die Calvinistiese tradisies is daar 'n onderwaardering van die waarde van musiek. Klem word op die woord geplaas, met die gevolg dat daar dikwels onkunde en selfs weerstand teen die

mistieke waarde van musiek is. Liedere word dikwels gevoelloos gesing. Hierdie eensydigheid het ongetwyfeld aanleiding gegee tot 'n swaai na die ander uiterste. Veral in die charismatiese tradisies en die huidige *gospel*- en *praise and worship*-style word die emosionele waarde van musiek op die spits gedryf, terwyl daar weer minder aandag aan die teks van die lied gegee word.

In die geheel gesien, blyk dit dat talle mense nie die effek (positief of negatief) van musiek besef nie. Enersyds lei dit tot 'n totale negering van die waarde van musiek. Aan die ander kant word die effek van musiek naïef en onvanpas aangewend bloot ter wille van emosionele effek.

Uit die historiese oorsig blyk die noodsaak om sensitief te wees vir dit wat musiek tot woorde bydra. Sodoende kan hierdie Godgegewe gawe tot eer van God en nut van die mens gebruik word.

5.3 EIENSKAPPE VAN MUSIEK EN LITURGIESE MUSIEK

Die eienskappe van musiek (in die algemeen) en liturgiese musiek (in besonder) is in Hoofstuk 3 ondersoek. Uit hierdie ondersoek is dit duidelik dat musiek meer kan sê as wat woorde alleen kan doen.

Die oordeelkundige gebruik van die eienskappe van musiek in assosiasie met die bonatuurlike maak dit moontlik om met musiek iets méér as woorde te vertolk. Metrum, ritme en tempo (Vergelyk 3.3.1) is die mees dinamiese, voortstuwende en altyd teenwoordige elemente in musiek, wat rus (ontspanning) of onrus (spanning) wek. Toonhoogte en toonaard kan effektief gebruik word in die toonsetting van liturgiese liedere (Vergelyk 3.3.2). Hiervoor is musikale kundigheid en sensitiwiteit nodig om 'n gepaste modus te kies om musikale karakter te skep wat die teks kan vertolk. Melodievorming (Vergelyk 3.3.3), akkoordkeuse, modulasies en begeleiding kan 'n bydrae lewer vir die gepaste verklanking van die liedteks. Sensitiwiteit vir die eienskap van intensiteit of toonsterkte (Vergelyk 3.3.4) is noodsaaklik vir die liturgiese lied.

In liturgiese musiek kan die algemene eienskappe van musiek aangewend word, sodat die liturgiese momente van lofprijsing, dank, verootmoediging, skuldbelydenis en gebed uit die dieptes van die siel vertolk word. Die begeleier in die erediens kan die gemeente lei in die vertolking en belewenis van 'n melodieteks of boodskap. 'n Lied (of gedeelte van die lied) van berusting, troos, bemoediging en aanbidding se intensiteit verskil van 'n lied waarin die gemeente opgeroep word tot aksie of lofprijsing of waar die oordeel van God fel en luid verkondig word. Die oordeelkundige gebruik van toonkleur (Vergelyk 3.3.5) deur verskillende stemme (byvoorbeeld met beurtsang), registrasie van die orrel of instrumentasie kan effektief gebruik word in die vertolking van 'n liedteks.

Die skeppingsopdrag (Vergelyk 3.4.3) impliseer die opdrag tot kreatiwiteit, waar die mens saam met die skepping in harmonie tot lof van die Skepper funksioneer. Dit behoort ook musikaal gedoen te word. Dit is ongelukkig so dat die sonde ook musiek as skeppingsgawe en skeppingsopdrag aangetas het. Deur die verlossingswerk van Christus het God versoening bewerk. Daarom het die verlostes soveel meer rede om dankbaar en gehoorsaam hulle aan God te wy en 'n "nuwe lied" te sing. Die gelowige word ook geroep om dié versoening te bedien, maar ook wat die gebroke wêreld van musiek betref, moet die Christen helend hierdie versoening laat deurwerk.

Liturgiese musiek verskaf 'n dieper dimensie aan die geloofsantwoord, Woordverkondiging en pastoraat. Die atmosfeerskeppende funksie van musiek (Vergelyk 3.5) dra grootliks daartoe by. Die erediens is 'n kommunikatiewe gebeurtenis en kommunikasie vind nie net op die intellektuele verstaansvlak plaas nie, maar ook op die ervaringsvlak.

Liturgiese musiek is 'n bepaalde tipe musiek, soos deur die betrokke kerk bepaal, wat 'n duidelike funksie binne die raamwerk van kerklike aktiwiteite moet vervul (Vergelyk 3.6). As die funksie van die liturgiese lied in ooreenstemming is met die kerugmatiese (verkondiging), koinoniale (gemeenskap van heiliges deur middel van kommunikasie) en liturgiese (toppunt en bron van kerklike aktiwiteite, die openbare gesig van die kerk) modaliteite van die kerk, kan dit daartoe bydra dat talle liedere sinvol geïntegreer word in die liturgie en kerklike aktiwiteite.

Indien die toonsetting van liedtekste in 'n musikale idioom gedoen word wat eie is aan die luisterervaring en begripsvermoë van die gemeente, verhoog dit die verstaanbaarheid en kommunikatiewe trefkrag van die teks. Dan kan dit op 'n besondere manier bydra tot die opbou van die gemeente, die versterking van die gemeenskap van gelowiges (1 Korintiërs 14:26) en die uitdrukking van blydschap en lofprijsing aan God (Efesiërs 5: 19 en 20) wat bewerk word deur verkondiging, die geloofsantwoord, die pastoraat en evangelisasie.

5.4 RIGLYNE HOE MUSIEK EFFEKTIEF IN DIE GEREFORMEERDE EREDIENS GEBRUIK KAN WORD

In Hoofstuk 4 is riglyne daargestel oor hoe musiek effektief in die Gereformeerde erediens gebruik kan word.

Die liturgiese lied moet opregte innerlike gevoelens kan vertolk en die Woord só kommunikeer (Vergelyk 4.1.2) dat God daardeur geëer word. Dit is duidelik dat die liturgiese lied 'n dieper dimensie aan die erediens verleen as wat woorde alleen kan doen. So word die lied van die gemeente 'n aanbiddingslied, 'n belydenislied, 'n dankseggingslied en 'n lofprijsingslied tot eer van God.

Vir liturgiese musiek moet die leiding van die Heilige Gees gesoek en nagevolg word (Vergelyk 4.1.3). Die lied sonder die inspirasie van die Heilige Gees is betekenisloos en Geesvervulling sonder die lied ondenkbaar. Geesvervulde sang en musiek vertolk en versterk die lofsange tot eer van die Here.

Daar moet rekening gehou word met die feit dat musiek oor die vermoë beskik om emosioneel veel sterker aan te spreek as die gesproke woord. Sonder die fyn balans tussen die woord (teks) en die melodie (Vergelyk 4.5) kan die lied verval in intellektualisme aan die een kant of emosionaliteit aan die ander kant.

Daar moet op 'n verantwoordelike manier omgegaan word met die liturgiese musiek en liturgiese lied. Die karakter van musiek en die effekte wat dit bewerk, berus op die verskillende elemente van klank, asook hulle verhouding tot mekaar. Ten opsigte van maatslag, metrum en ritme (Vergelyk 4.6.1) kan liturgiese liedere in 'n meer

moderne idioom geskryf word. Die tempo van die liturgiese lied moet toelaat dat die gemeente die teks op 'n natuurlike, gemaklike, kommunikatiewe wyse kan artikuleer met voldoende geleentheid vir frasering en asemhaling, sonder om musikale voortgang in te boet.

Die tessituur van die liturgiese lied (Vergelyk 4.6.2) moet maklike singbaarheid van die liturgiese liedere bevorder, die verbruiksfrekwensie verhoog sonder om van die lied se karakter in te boet. Toonaardkeuse moet versigtig gedoen word en wel in 'n moderner idioom wat meer aanvaarbaar vir die moderne lidmaat is.

Melodieë (Vergelyk 4.6.3) moet in 'n musikale idioom en styl geskryf word wat nie vreemd aan die luisterervaring en begripsvermoë van die gemeente is nie en moet opbouend wees om konstruktiewe groei te verseker.

Die harmonisasie van 'n liturgiese lied (Vergelyk 4.6.4) moet die karakter van die teks vertolk. Dit is gewens dat die begeleidingsinstrument die melodie van die liturgiese lied versterk en só die sang ondersteun. Elke liturgiese lied moet begelei word in ooreenstemming met die styl daarvan ten opsigte van tempo, frasering en registrasie (Vergelyk 4.6.5). 'n Goeie orrel as begeleidingsinstrument, met sy natuurlike klankproduksie, is van groot vormende waarde in die gemeente. Om alle liedere se stilistiese outentisiteit tot sy reg te laat kom, kan ander begeleidingsinstrumente gebruik word.

Die intensiteit (Vergelyk 4.6.6) van die begeleiding van 'n loflied of klaaglied moet die karakter van die lied komplementeer. Afwisseling van toonkleur (Vergelyk 4.6.7) bewerkstellig feestelikheid en die koinoniale bewussyn in die erediens verhoog.

Die oordeelkundige gebruik van die ryk verskeidenheid liedvorme is 'n waardevolle toevoeging tot die Protestantse kerklied (Vergelyk 4.6.8). Die liturgiese lied moet van hoë gehalte wees, maar 'n beskeie, sober (maar nie saai nie), ondersteunende rol speel met die klem op die boodskap van die teks. Hierdie musiek moet dus 'n waardige en getroue draer of vertolker van die woordinhoud wees.

5.5 AANBEVELINGS WAT SPRUIT UIT DIE STUDIE

Uit die geheel van die studie blyk dit dat daar 'n groter sensitiwiteit gekweek moet word vir die waarde wat musiek méér as woorde in die erediens kan bydra.

Wanneer daar gepoog word om die musiek (meer as woorde) tot sy reg te laat kom in die erediens moet lesse uit die geskiedenis in gedagte gehou word.

Die funksie van musiek moet oordeelkundig in die erediens aangewend word. Aan die een kant moet gewaak word teen die degradering van die waarde van musiek deur 'n rasionalistiese benadering waarvolgens musiek niks tot die bediening van die woord (teks) kan bydra nie. Aan die ander kant moet daar ook gewaak word teen 'n eensydige aksent op musiek en sy affektiewe vermoë, terwyl die woord (teks) verwaarloos word.

Eienskappe van musiek en die liturgie moet deeglik in berekening gebring en ontgin word by enige praktyke om musiek in die erediens funksioneel aan te wend. Daar moet gewaak word teen oppervlakkige en kunsmatige musikale tegnieke wat die toets van musikaliteit en die aard van 'n erediens nie kan deurstaan nie.

5.6 FINALE GEVOLGTREKKING

In hierdie studie is daar gepoog om te bepaal watter unieke waarde bepaalde aspekte van musiek as sodanig tot die vertolking van die liturgiese lied van die Protestantse erediens toevoeg, sodat die feeskarakter van die erediens ten volle tot sy reg kom. Uit die historiese oorsig blyk die noodsaak om sensitief te wees vir dit wat musiek tot die woorde of die teks kan toevoeg. Sodoende kan musiek as Godgegewe gawe tot eer van God en nut van die mens gebruik word.

Dat daar 'n krag van musiek uitgaan, blyk uit die invloed wat die verskillende elemente van klank en hulle relasie tot mekaar op die mens het. Deur in liturgiese musiek sensitief gebruik te maak van toonduur, ritme en tempo, frekwensie en toonhoogte, interval, melodie en harmonie, intensiteit of toonsterkte en timbre of

toonkleur kan die verstaanbaarheid en kommunikatiewe trefkrag van die teks verhoog word. Die liturgiese lied kan dan op 'n besondere manier bydra tot die opbou van die gemeente, die versterking van die gemeenskap van die gelowiges en die uitdrukking van blydschap en lofprijsing aan God.

“Kom, laat ons jubel tot eer van die Here, laat ons juig!” (Psalm 95:1).

5.7 TERREINE VIR VERDERE NAVORSING

Uit die studie blyk dat die volgende vraagstukke nog verder ondersoek behoort te word:

In hoeverre word die waarde en funksie van musiek in die eredienste van verskillende kerktradisies waardeur?

In hoeverre word musikale en liturgiese eienskappe in verskillende liedboeke verantwoordelik aangewend?

In hoeverre kan die onderwaardering van musiek lei tot gebrekkige geloofsbelewenis en geloofsgroei?

5.8 SLEUTELTERME

Sleutelterm: Liturgiese musiek, Liturgiese lied, Kerklied, Protestantse Kerkmusiek, Melodie, Erediens.

Key concepts: Liturgical music, Liturgical song, Church song, Protestant Church music, Melody, Worship service.

OPSOMMING

In die Protestantse kerke blyk dit dat die klem eerder op die korrekte inhoud van die geloofsbelydenis en stigtelikheid in die erediens val as op hartlike lofprysing en aanbidding. Daar word ook in sommige kringe beweer dat die melodieë van die kerkmusiektradisie “onsingbaar” geword het en die musikale styl en poëtiese taalgebruik liederes “onverstaanbaar” gemaak het. Hieruit het dit geblyk dat die bydrae van musiek tot die erediens onderwaardeer word. Tog behoort liturgiese musiek ‘n bydrae te lewer tot die dieper belewenis van die ontmoetingsgebeure in die erediens en om ‘n spontane feeskarakter in die erediens te bring. In hierdie verhandeling is die vraag ondersoek of die waarde van musiek in die teologie en godsdiens nie grootliks verwaarloos word nie. Onder die hooftitel “Musiek méér as woorde” is die doel, waarde en funksie van liturgiese musiek in die erediens ondersoek.

Uit ‘n openbaringshistoriese en historiese ondersoek van die verhouding tussen woord en musiek blyk dit dat die beskouings en praktyke van liturgiese musiek in die hedendaagse reformatoriese tradisie in die musiekgeskiedenis gewortel is. Die antieke Grieke en Romeine het geglo aan die bestaan van ‘n krag in musiek wat die mens se doen en denke kon beïnvloed. In die Ou en Nuwe Testament word musiek gebruik om uitdrukking te gee aan die mens se verwondering oor God. Hierdie verwondering loop uit in die loflied, die verlossingslied, die danklied en in gebed.

Vanaf die vroeë eeue het liturgiese sangpraktyke gewissel tussen spraaksang tot meer melodieuze sang. Augustinus se standpunte oor liturgiese liederes in sy Belydenisse (*Confessiones*) het ‘n groot invloed uitgeoefen op die denke van die reformatore baie jare later. In die sestiende eeu het volksmusiek en volksliederes haas alle menslike emosies en handelingse begelei. Luther en Calvyn het albei die waarde van liturgiese musiek besef, in teenstelling met Zwingli wat musikale affek as skadelik en strydig vir die geloofsuitleg beskou het.

Dat musiek meer kán sê as woorde word in die sewentiende tot die negentiende eeu tot ‘n hoogtepunt gevoer. Komponiste het die krag van musiek besef en dit uitgebuit om gehore met hierdie dramatiese medium emosioneel te beïnvloed. Ook is die

liturgiese musiek gedegradeer tot 'n voertuig om godsdienstige gevoelens en emosies te uiter, 'n atmosfeerskepper of ter verposing van gewyde aandag - dié misbruik waarteen Calvyn gewaarsku het.

Die verval in die agtiende en negentiende eeu lei tot erediensvernuwing in die twintigste eeu, ook in Suid-Afrika. Hierdie vernuwing slaan twee verskillende rigtings in, naamlik die tradisioneel Protestantse kerke met die herstel van die liedere uit die liturgiese musiektradisie, en die ontwikkeling in die charismatiese kerke waar die emosionele waarde van musiek voorop staan.

Die oordeelkundige gebruik van en sensitiwiteit vir die eienskappe van musiek (in die algemeen) en liturgiese musiek (in besonder), maak dit moontlik om met musiek iets méér as woorde te vertolk. Die karakter van musiek en die effekte wat dit bewerk, berus op die verskillende elemente van klank, asook hulle verhouding tot mekaar. Daarmee moet verantwoordelik omgegaan word. Riglyne word gegee ten opsigte van die gebruik van maatslag, metrum en ritme, die toonhoogte, die melodie, harmonie, begeleiding én intensiteit en toonkleur. In liturgiese musiek kan die eienskappe van musiek in die algemeen so aangewend word, dat die liturgiese momente van lofprijsing, dank, verootmoediging, skuldbelydenis en gebed uit die dieptes van die siel vertolk word. Die liturgiese lied moet van hoë gehalte wees, maar 'n beskeie, sober, ondersteunende rol speel, met die klem op die boodskap van die teks. Hierdie musiek moet dus 'n waardige en getroue draer of vertolker van die woordinhoud wees.

Indien die toonsetting van liedtekste in 'n musikale idioom wat eie is aan die luisterervaring en begripsvermoë van die gemeente gedoen word, verhoog dit die verstaanbaarheid en kommunikatiewe trefkrag van die teks. Dan kan dit op 'n besondere manier bydra tot die opbou van die gemeente, die versterking van die gemeenskap van gelowiges en die uitdrukking van blydschap en lofprijsing aan God, wat bewerk word deur verkondiging, die geloofsantwoord, die pastoraat en evangelisasie.

Vir liturgiese musiek moet die leiding van die Heilige Gees gesoek en nagevolg word. Die lied sonder die inspirasie van die Heilige Gees is betekenisloos. Geesvervulde sang en musiek vertolk en versterk die lofsange tot eer van die Here.

ABSTRACT

In Protestant churches, it appears that more emphasis is put on the correct content of confessions and on edification in worship services than on hearty praise and worship. Accusations are made by some that hymn melodies of this church tradition became “unsingable” and that the musical and poetic style of these songs make them “ununderstandable”. Consequently, it appears that the contribution of music in worship services is much under estimated in this church tradition. However, liturgical music should contribute towards a deeper experience of the worship service. This music should also contribute to a spontaneous, festive atmosphere of such a worship service. This research investigates whether the value of music in theology and religion is neglected. Music more than words explores the aim, value, and function of liturgical music.

From revelational and historical investigations of the relationship between word and music, it appears that views and practices of liturgical music of current reformational tradition are rooted in the history of music. The Greeks and Romans believed that power was generated by music; and music influenced the actions and thoughts of human beings. According to both the Old and New Testaments, music was used to express peoples’ awe and worship of God. Their adoration resulted in song - songs of praise, songs about redemption, songs of thanksgiving, and in prayerful songs.

Since the earliest ages, liturgical singing practices have ranged between chanting and melodic singing. The views of Augustine on liturgical songs in his *Confessions* had a strong impact on the thinking of the Reformers many years later. During the sixteenth century folk music and folk songs recounted almost all human emotions and actions. Luther and Calvin both appreciated the value of liturgical music, in contrast to Zwingli who viewed the results of music as detrimental and contradictory to the expression of faith.

The fact that music has the capability to express more than words was taken to a peak from the seventeenth to the nineteenth century. Composers appreciated the value of music and utilized this to influence their audience via this emotional medium. Even liturgical music was downplayed to a mere vehicle to express feelings and

emotions; music created an atmosphere or a space for pausing for devotional attention. These were the kinds of misuse of music Calvin had warned against.

The decline of liturgy during the eighteenth and nineteenth century, also in South Africa, led toward a liturgical renewal in the twentieth century. With regard to church music, this renewal evolved in two distinct directions. In the traditional Protestant churches, there was an endeavor towards the restoration of songs from the musical tradition. In the Charismatic churches, the emotional value of music was emphasized.

The responsible use of and sensitivity to the features of music (in general) and liturgical music (in particular) make it possible that music can express more than words alone. The character of music and its effects are based on different elements of sound as well as on their relation toward one another. Churches and individual worshipers should use these in a responsible way. In this dissertation, guidelines are set with regard to the use of beat, meter and rhythm, pitch, melody, harmony, accompaniment, intensity, and timbre (tonal color). In liturgical music, the general features of music can be applied in such a way that the liturgical moments of praise, thanksgiving, humility, confession of sins and prayers are rendered from the depths of the heart. Liturgical songs should be of a high standard. However, they should be sober to support the message of the text. Therefore, this music must complement a dignified and trustworthy expression of the contents of the words that are being sung.

If the versification of a song text is done in a musical idiom that is typical of the listening experience and understanding of the congregation, the understanding and communicative effect of the text are enhanced. In such a case liturgical songs can contribute in a special way towards the edification of the congregation, the strengthening of the community of believers, and the expression of joy and praise toward God. This joy and praise are accomplished by the proclamation of the Word, confessions, pastoral care, and evangelization.

For liturgical music, the guidance of the Holy Spirit should be sought and followed. Singing without the inspiration of the Holy Spirit is useless. Spirit-filled singing and music express and strengthen worship to the glory of the Lord.

BIBLIOGRAFIE

- AESCHBACHER, G. 1982. Was ist ein gutes Kirchenlied? *Musik und Kirche*, 36(3):93-105.
- ALVIN, J. 1966. Music Therapy. London : John Baker.
- ANDERSON, W. 2001a. Aristotle. (*In Sadie, S., ed., The new Grove dictionary of music and musicians. Volume 1. London : Macmillan Publishers Limited. p.908-912.*)
- ANDERSON, W. 2001b. Plato. (*In Sadie, S., ed., The new Grove dictionary of music and musicians. Volume 19. London : Macmillan Publishers Limited. p.899-902.*)
- ANSDELL, G. 2000. Music for life. Aspects of creative Music Therapy with adult clients. Athenaeum Press : Gateshead.
- APEL, W. 1979. Harvard Dictionary of Music. London : Heinemann Educational Books Ltd.
- AUGUSTINUS. 1935. Confessiones. Politices. (The Loeb Classical Library.) London : Heinemann.
- BABST, H. 1989. Hoe lieflik is u wonings, Heer (Vier harmonisasies op Psalm 84). (*In Potgieter, J.H., Strydom, W.M.L. en Theron, E.C., Liturgiese Orreelmusiek. Band 6. Musiek vir die erediens. Bloemfontein : Afdeling Kerkmusiek, Departement Musiek, U.O.V.S. In samewerking met die Sinodale Eredienskommissie, Ned. Geref. Kerk in die O.V.S. p. 5-8.*)
- BAKER, N. K. 2001. Expression. (*In Sadie, S., ed., The new Grove dictionary of music and musicians. Volume 8. London : Macmillan Publishers Limited. p.463-472.*)
- BARNARD, A. C. 1981. Die erediens. Pretoria : NG-Kerk Boekhandel.
- BIANCONI, L. 1987. Music in the Seventeenth Century. Cambridge : Lutterworth Press.

- BINGLE, J. P. 2000. Die verhouding tussen Openbaring, Dogmavorming en Doksa-
uiting in die liturgiese lied. Potchefstroom : P.U. vir C.H.O (Th.M.-
Verhandeling).
- BINGLE, J. P. en B. J. DE KLERK. 2003. Die verhouding tussen openbaring,
dogmavorming en doksa- uiting in die himniese stof van die Nuwe Testament.
In die Skriflig, 37(2):165-182.
- BLACKWILL, A. L. 1999. The sacred in music. Cambridge : Lutterworth Press.
- BLANKENBURG, W. 1979. Kirche und Musik. Göttingen : VanderHoeck &
Ruprecht.
- BLUME, F. 1964. Protestant Church Music. New York : W.W. Norton & Company.
- BOSHOFF, P. B. 2002. Welkom, o stille nag van vrede. *Vir die Musiekleier*,
29(22):43-46.
- BRADLEY, C. R. 2000. Changes in music. *Southwestern Journal of Theology*,
42(3):38-55.
- BRAUN, J. 2002. Music in Ancient Israel and Palestine. Archaeological, written,
and comparative sources. Grand Rapids : Eerdmans Publishing Company.
- BRETSCHNEIDER, W. 1980. Pädagogische Bedeutung und Funktion des
Deutschen Kirchenliedes zwischen Aufklärung und Restauration. Bonn :
Rheinische-Wilhelms-Universität (Inaugural Dissertation zur erlangen der
Doktorwürde der Philosophischen Fakultät).
- BRIENEN, T. 1987. De liturgie bij Johannes Calvijn. Kampen : De Groot
Goudriaan.
- BROWN, F. B. 1989. Religious Aesthetics: A Theological Study of making and
meaning. Princeton : Princeton University Press.
- BUNT, L. 1999. Music Therapy. An art beyond words. London : Routledge.
- BUTT, J. 2001. Choral music (*In Samson, J., ed., The Cambridge History of
Nineteenth- century music. Cambridge : University Press. p. 213-236.*)

- CALVYN, J. [1956]. Johannes Calvin Instituut of Onderwysing in de Christelike Godsdienst. Uit het Latijn vertaald door A. Sizoo. Delft : Meinema.
- CILLIÉ, G. G. 1982. Waar kom ons Afrikaanse Gesange vandaan? Kaapstad : N.G. Kerk-Uitgewers.
- CLOETE, S.J. 2002. Credo. Musiekteorie Opleidingsprogram. Graad 5. Witbank : Credo.
- COETZEE, J.C., DE KLERK, B.J. en FLOOR, L. 1980. Die Hermeneuse van die Skrif. *Koers*, 45(1):18-36.
- DAVIES, J.G.A. 1978. A Dictionary of Liturgy and Worship. London : SCM Press Ltd.
- DEDDENS, K. 1993. Where everything points to Him. Michigan : Inheritance Publications.
- DE KLERK, B. J. 1999. Vaartversnelling vra verdieping van ons liturgie. *In die Skriflig*, 33(3):311-330.
- DE KLERK, B. J. en E. J. SMIT. 2002. *Pneuma* en *nous* in die gereformeerde kerklied. Perspektiewe uit 1 Korintiërs 14: 15 en die tradisie, toegespits op die musiek en poësie van die kerklied. *In die Skriflig*, 36(1):105-124.
- DE KLERK, T.C. 1990. Die rol van eredienssang in die opbou van die gemeente. Potchefstroom : P.U. vir C.H.O (Th.M.-Verhandeling).
- DeMOL, K. 1998. Sound stewardship: How should Christians think about music? *Pro Rege*, 26(3):1-20.
- DE ROOS, S. P. 1946. Beginselen van Kerkmusiek. Amsterdam : Uitgeverij H.J. Paris.
- ERASMUS, D.F. (red.) 1982. Die Kerk, sy Lied en sy Musiek. 'n Handleiding vir Orreliste. Pretoria : HAUM.
- FENSHAM, F. C. en OBERHOLZER, J. P. 1972. Bybelse Aardrykskunde, Oudheidkunde en Opgrawings. Pretoria : Interkerklike Uitgewerstrust.

- FLOOR, L. 1979. Hoe gebruik die teoloog die Skrif? *Koers*, 44(1): 8-17.
- FLOOR, L. en VILJOEN, F.P. 2002. Die Christus-himne in Filippense: soteriologies of eties? *In die Skriflig*, 36(1): 91-104.
- GARSDIE, C. 1981. Zwingli and the arts. New York : Da Capo Press.
- GOEDHART, Th. en SANDERMAN, D. 1996. Kerkelijk orgelspel. (*In* Ingelse, C, Van Laar, J.D., Sanderman, D en Smelik, J., Nieuw Handboek voor de Kerkorganist. Zoetermeer : Uitgeverij Boekencentrum. p.233-269.)
- HAMILTON, M.S. 1999. The triumph of the praise Songs. How guitars beat out the organ in the worship wars. *Christianity Today*, 43(7):29-35.
- HAROLD, S. 2001. Mode. (*In* Sadie, S., ed., The new Grove dictionary of music and musicians. Volume 16. London : Macmillan Publishers Limited. p.775-860.)
- HASPER, H. 1955. Calvijs beginselen voor de zang in de eredienst. Deel 1. 's Gravenhage : Stichting Geestelijke Liederen.
- HAYNES, B. 2001. Pitch. (*In* Sadie, S., ed., The new Grove dictionary of music and musicians. Volume 19. London : Macmillan Publishers Limited. p.793-807.)
- HEIKENS, H. 1983. De melodie als exegeet. (*In* Heikens, H., ed. Toonsoorten van de Schrift. Notities over bijbel en lied uit het Dagmaat-leerhuis. Hilversum : Gooi en Sticht. p.124-136.)
- HEYNS, C. 1988. Wat skort met ons kerkmusiek? *Vir die Musiekleier*, 8:19-28.
- HOFFMAN, L. A. 1989. Musical traditions and tensions in the American Synagogue. (*In* Collins, M.; Power, D. en Burnim, M. ed., Music and the experience of God. Edinburgh : T & T Clark. p.25-39.)
- HONDERS, A. C. 1978. Klinkend geloof. 'S-Gravenhage : Uitgeverij Boekencentrum BV.
- HUIJBERS, B. 1983. De Bijbel gezongen. (*In* Heikens, H., ed. Toonsoorten van de Schrift. Notities over bijbel en lied uit het Dagmaat-leerhuis. Hilversum: Gooi en Sticht. p.60-77.)

- HUISAMEN, E van N. 1997. Kom ons sing die Kerk weer vol. Kaapstad : Lux Verbi.
- HYER, B. 2001. Key. (*In* Sadie, S., ed., The new Grove dictionary of music and musicians. Volume 13. London : Macmillan Publishers Limited. p.509-510.)
- INGELSE, C. 1996. Bijbelse gegevens over musiek. (*In* Ingelse, C, Van Laar, J.D., Sanderman, D en Smelik, J., Nieuw Handboek voor de Kerkorganist. Zoetermeer : Uitgeverij Boekencentrum. p.11-24.)
- INGELSE, C en SANDERMAN, D. 1996. Harmonisasie en begeleidingsvormen. (*In* Ingelse, C, Van Laar, J.D., Sanderman, D en Smelik, J., Nieuw Handboek voor de Kerkorganist. Zoetermeer : Uitgeverij Boekencentrum. p.307-312.)
- IRWIN, J. 1993. Neither voice nor heart alone: German Lutheran Theology of music in the age of Baroque. New York : Peter Lang.
- JENNY, M. 1982. Das Lied des Einzelnen – das Lied der Gruppe – das Lied der Gemeinde. *Musik und Kirche*, 52(2):55-65.
- JOHANSSON, C. M. 1984. Music and ministry. A Biblical counterpoint. Peabody : Hendrickson Publishers.
- JONES, D. 1999. Music as Spirit. *Credenda agenda*, 11(5):4-5.
- KABUS, W. 1995. “Wir leben doch nicht im 17. Jahrhundert”– Jugend und Populärmusik. *Musik und Gottesdienst*, 49 (6):310-320.
- KLOPPENBURG, W. 1997. De Galerij. Op zoek naar een nieuw profiel van die kerkmusicus. *Het orgel*, 93(11):39-42.
- KLOPPERS, E. C. 1997. Liturgical music: Worship or war? *Hervormde Teologiese Studies*, 53:172-184.
- KLOPPERS, E. C. 1998. Liturgiese musiek as kommunikatiewe handeling in ‘n post-moderne era. Pretoria : UNISA (D.Th.-Proefskrif).
- KLOPPERS, E. C. 2003. Musiekbediening? ‘n Prinsipiële begronding. *Vir die Musiekleier*, 30 (23):11-19.

- KORAALBOEK. 1956. Koraalboek vir Psalms en Gesange. Kaapstad : N.G. Kerk-Uitgewers.
- KORAALBOEK. 1976. Koraalboek vir Afrikaanse Psalms en Skrifberyminge. Kaapstad : N.G. Kerk- Uitgewers.
- KRITZINGER, M. S. B., LABUSCHAGNE, F.J. en De V. PIENAAR, P. 1969. Verklarende Afrikaanse Woordeboek. Pretoria : Van Schaik.
- KRUGER, D. 2002. Die funksionaliteit van die laat twintigste-eeuse kerklied. *In die Skriflig*, 36(1):19-43.
- KRUGER, D. 2004. Die Nuwe Testament en die Kerklied. Ongepubliseerde voordrag tydens werkswinkel. Potchefstroom : Noordwes-Universiteit (Potchefstroomkampus).
- KRUGER, D en SMIT, R. 2001. Hoe moet dit dan wees? Gedagtes en riglyne oor die aard en gebruik van die kerklied. *Vir die Musiekleier*, 28:14-24.
- KUYPER, A. [sa]. De gemeente gratie. Kampen : Kok.
- LIEDBOEK. 2001. Liedboek van die Kerk. Wellington : N.G. Kerk-Uitgewers.
- LIEVEGOED, B.C.J. 1992. Maat, ritme, melodie. Enige beginselen van muziektherapie. Zeist : Uitgeverij Vrij Geestesleven.
- LINDLEY, M. 2001. Interval. (*In Sadie, S., ed., The new Grove dictionary of music and musicians. Volume 12. London : Macmillan Publishers Limited. p.500-502.*)
- LONDON, J. 2001. Rhythm. (*In Sadie, S., ed., The new Grove dictionary of music and musicians. Volume 21. London : Macmillan Publishers Limited. p.277-307.*)
- LUTH, J.R. 1996. Gemeentezang en orgelspel door de eeuwen heen. (*In Ingelse, C, Van Laar, J.D., Sanderman, D en Smelik, J., Nieuw Handboek voor de Kerkorganist. Zoetermeer : Uitgeverij Boekencentrum. p.49-72.*)

- LUTHER, M. 1968. Kritische Gesamtausgabe. Briefwechsel (1529-1530), Band 5. Send schreiben an Ludwig Senfl mit Zusätzen. Weimar : Hermann Böhlaus Nachfolger.
- MACONIE, R. 1990. The concept of music. New York : Oxford University Press.
- MARTI, A. 2001. Reformed and Presbyterian Church Music. (*In* Sadie, S., ed., The new Grove dictionary of music and musicians. Volume 21. London : Macmillan Publishers Limited. p.78-87.)
- MCLACHLAN, P. 1986. Klasonderrig in musiek. 'n Handleiding vir onderwysers. Kaapstad : Nasou Beperk.
- MEHRTENS, F. 1961. Kerk en musiek. 'S Gravenhage : Boekencentrum N.V.
- MITSAKIS, K. 1971. The Hymnography of the Greek Church in the early Christian centuries. *Jahrbuch der Oesterreichischen Byzantinistik*, 20:31-49.
- MULDER, K. J. 1983. Trio en Koraal over Psalm 134:1. Amsterdam : Universal Songs Holland B.V.
- MÜLLER, J. 1988. Die erediens as fees. Pretoria : NG Kerkboekhandel.
- NEDERLANDSE GELOOFSBELYDENIS. 2003. (*In* Psalmboek. Die berymde en omgedigte Psalms en ander Skrifberymings in gebruik by die Gereformeerde Kerke in Suid-Afrika. Paarl : N.G. Kerk- Uitgewers. p. 5-32.)
- NOORDMANS, O. 1939. Liturgie. Amsterdam : Holland.
- OLIVIER, G. 2001. Singbare melodieë. *Vir die Musiekleier*, 28 (21): 42-45.
- PAHL, I. 1998. Music and Liturgical Celebration: Presidential Address. *Studia Liturgica*, 28(1):1-13.
- PASS, D. B. 1985. A Theological theory concerning the role of music in the church. The implications of a biblical model of the church for church musicology. Johannesburg : Universiteit van die Witwatersrand (D.Phil-Proefskrif).
- PASS, D. B. 1989. Music and the church. Nashville : Broadman.
- PLATO. Republic. (The Loeb Classical Library.) London : Heinemann. 1953.

- PSALMBOEK. 2003. Die berymde en omgedigte Psalms en ander Skrifberymings in gebruik by die Gereformeerde Kerke in Suid-Afrika. Paarl : N.G. Kerk-Uitgewers.
- REUNING, D. 1984. Luther and music. *Concordia Theological Quarterly*, 48(1):17-21.
- RINGER, A. L. 2001. Melody. (*In Sadie, S., ed., The new Grove dictionary of music and musicians. Volume 16. London : Macmillan Publishers Limited. p.363-373.*)
- ROPER, D. L. 1994. Wanted: a new song unto the Lord. (*In van der Walt, B., ed., Venster op die kunste. Christelike perspektiewe. Potchefstroom : PU vir CHO (Instituut vir Reformatoriese Studie), p.310-345.*)
- ROUTLEY, E. 1950. The Church and Music. An enquiry into the history, the nature and the scope of Christian judgement of music. London : Gerald Duckworth.
- ROUTLEY, E. 1978. Church music and the Christian faith. London : Collins.
- ROUTLEY, E. 1984. Twentieth century church music. Carol Stream : Agape.
- ROUX, E. 1985. Die grondbeginsels van die Gereformeerde Kerklied, met verwysing na die 1978- Psalm- en Gesangebundel. Pretoria : Universiteit van Pretoria (D. Phil.- Verhandelings).
- SAKOV-BESTUUR. 1991. Algemene wenke aan kerkorreliste. *Vir die Musiekleier*, 18(11):22-24.
- SALIERS, D. E. 1998. Liturgical Music and Electronic Technology: Contemporary Soundings. *Studia Liturgica*, 28:166-176.
- SANDERMAN, D. 1996. Registratie. (*In Ingelse, C, Van Laar, J.D., Sanderman, D en Smelik, J., Nieuw Handboek voor de Kerkorganist. Zoetermeer : Uitgeverij Boekencentrum. p.195-217.*)
- SANDERMAN, D. en P. R. VAN DYK. 1996. Het kerkorgel in protestants Nederland. (*In Ingelse, C, Van Laar, J.D., Sanderman, D en Smelik, J., Nieuw*

- Handboek voor de Kerkorganist. Zoetermeer : Uitgeverij Boekencentrum. p.165-194.)
- SASLAW, J. 2001. Modulation. (*In* Sadie, S., ed., The new Grove dictionary of music and musicians. Volume 16. London : Macmillan Publishers Limited. p.876-878.)
- SCHILDER, K. 1948. Wel Davids luit, niet Davids lied. (*In* Schilder, K. ed., Om Woord en kerk. Goes : Oosterbaan en Le Countre. p. 191.)
- SCHULER, D. 1999. Goudimel. *Credenda Agenda*, 11(5):17.
- SEMMELINK, W.G. 1993. Die musiekbediening in die vry-liturgiese erediens. Pretoria : Universiteit van Suid-Afrika (D.Th.- Verhandling).
- SIZOO, A. 1956. Johannes Calvijn- Institutie of onderwijzing in de christelike godsdienst. Uit het Latijn vertaald door A. Sizoo. Delft : Meinema.
- SMELIK, J. 1996. Opvattingen over muziek in de kerkgeschiedenis. (*In* Ingelse, C, Van Laar, J.D., Sanderman, D en Smelik, J., Nieuw Handboek voor de Kerkorganist. Zoetermeer : Uitgeverij Boekencentrum. p.25-41.)
- SMELIK, J. 2003. Schilder, de kerkdienst en het kerklied. (*In* Harinck, G., ed., Alles of niets. Opstellen over K. Schilder. Barneveld : Uitgeverij De Vuurbaak. p.47-77.)
- SÖHNGEN, O. 1961. Theologische Grundlagen der Kirchenmusik. Müller, K.F. und Blankenburg W. (Hrsg), *Leiturgia* (4.Bd.) Kassel : Stauda.
- STRAUSS, M. 1999. Die verskil tussen 'n gereformeerde erediens en 'n charismatiese erediens. *Vir die Musiekleier*, 26(12):7-12.
- STRUNK, O. 1950. Source readings in music history. From Classical antiquity through the Romantic era. New York : W.W. Norton.
- STRYDOM, W. M. L. 1994a. Sing nuwe sange nuutgebore. Liturgie en Lied. Bloemfontein : NG Sendingpers.
- STRYDOM, W. M. L. 1994b. Besinning rondom die ontwerp van 'n Protestants-himnologiese estetika. *Acta Academica*, 1994(1):1-82.

- STRYDOM, W. M. L. en KELLERMAN, J. S. 1992. Die funksie van liturgiese sang in die gereformeerde erediensvernuwing. *Nederduits Gereformeerde Teologiese Tydskrif*, 33(2):205-215.
- STRYDOM, W. M. L. 1995. "Gospel" deug darem nie as kerkliedere nie. *Vir die Musiekleier*, 22(15):40-41.
- TEMMINGH, R. 1993. Kerkmusiek in krisis. *Vir die Musiekleier*, 13:17-19.
- THUST, K. C. 1976. Das Kirchen-Lied der Gegenwart. Kritische Bestandsaufnahme Würdigung und Situationsbestimmung. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht.
- TRIMP, C. 1983. De gemeente en haar liturgie. Kampen : Van den Berg.
- TROSKIE, A. 1992. Tot hier toe en nie verder met ons kerkmusiek. *Vir die Musiekleier*, 12:46.
- VAN DER LEEUW, G. 1934. Beknopte gesiedenis van het kerklied. Groningen : Wolters.
- VAN DER LEEUW, G. 1948. Liturgiek. Callenbach : Nijkerk.
- VAN DER LEEUW, G. 1955. Wegen en grenzen. Amsterdam : Paris.
- VAN DER MERWE, J. 1995. "Kitsch" in die kerk? - oor vernuwing en vervlakking in ons Kerkmusiek. *Vir die Musiekleier*, 15 (12):4-10.
- VAN DER WALT, J.J. 1982. Soek die Here in sy tempel. Potchefstroom : Potchefstroomse Teologiese Publikasies.
- VAN DER WALT, J. J. A. 1962. Die Afrikaanse Psalmmelodieë. Potchefstroom : Pro Rege.
- VAN DER WESTHUIZEN, P. 1991. Wat sing ons in die erediens? Standpunte oor ons kerklied. *Vir die Musiekleier*, 18(11):4-15.
- VAN GRONINGEN, J.P. 1979. Congregational Song, based on Reformed-Calvinistic Principles. Potchefstroom : Potchefstroomse Universiteit (M. Mus.Verhandeling).

- VAN LAAR, J.D. 1996. Het zingen van onberijmde psalmen. (*In* Ingelse, C, Van Laar, J.D., Sanderman, D en Smelik, J., Nieuw Handboek voor de Kerkorganist. Zoetermeer : Uitgeverij Boekencentrum. p.122-131.)
- VAN MILLIGEN, S. 1928. Ontwikkelingsgang der muziek van de oudheid tot onzen tijd. Groningen : Wolters.
- VAN NIEKERK, T. 1983. 'n Musikale beoordeling van die 1944-Gesangbundel. (*In* Du Toit, J.H.H., red. 'n Geskiedenis van die Afrikaanse Protestantse Kerklied. Pretoria : NG Kerkboekhandel. p.115).
- VERKLARENDE BYBEL (1983-vertaling). 1989. Kaapstad : Lux Verbi.
- VERNOOIJ, A. 2002. Muziek en liturgie. (*In* Barnard, M., Van Leeuwen, Th. M., Schuman, N. A. en Uytenbogaardt J.H., red. Nieuwe wegen in de liturgie. Zoetermeer : Uitgeverij Meinema. p. 95-112.)
- VIERTEL, M. S. 1985. Kirchenmusik zwischen Kerygma und Charisma. *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, 29:111-123.
- VILJOEN, F. P. 1990. Die betekenis van "Psalmos, Hymnos" en "Odis Pneumatikais" in Kolossense 3:16 en Efesiërs 5:19. Potchefstroom : PU vir CHO (Th.D.-Verhandeling).
- VILJOEN, F. P. 2001. Song and music in the Pauline epistles. Paul's utilisation of Jewish, Roman and Greek musical traditions to encourage the early Christian communities to praise God. *In die Skriflig*, 35(3):423-442.
- VILJOEN, F. P. 2002. Die betekenis en funksie van die himnes in Openbaring 12-20. *Verbum et Ecclesia*, 23(2):558-574.
- VILJOEN, F.P. 2004. Is musiek 'n miskende skeppingsgawe? Ongepubliseerde artikel. Potchefstroom : Noordwes- Universiteit (Potchefstroomkampus).
- VILJOEN, M. 1997. Sentiment en die lied van die Nederduitse Gereformeerde Kerk: 'n Inhoudsanalitiese perspektief. Bloemfontein : Universiteit van die Oranje Vrystaat (M. Mus.-Verhandeling).

- VORSTER, J. M. 1996. Is die Kerk funksioneel? Gedagtes oor Gereformeerde kerkvernuwing in 'n post-moderne konteks. Potchefstroom : Potchefstroomse Teologiese Publikasies.
- VOS, C. J. A. en PIETERSE, H. J. C. 1997. Hoe lieflik is u wonings. Studies in Praktiese Teologie. Pretoria : RGN Uitgewers.
- WESSELS, E.M. 1997. Die rol van gemeentesang in die liturgiese vernuwingsproses in die Nederduits Gereformeerde Kerk. Potchefstroom : PU vir CHO (Honns. B. Mus- Skripsie).
- WEST, M. L. 1994. Ancient Greek music. Oxford : Clarendon.
- WILSON-DICKSON, A. 2003. The story of Christian Music. From Gregorian Chant to Black Gospel. Oxford : Lion Publishing plc.
- WOLTERSTORFF, N. 1980. Art in action. Toward a Christian aesthetic. Grand Rapids : Eerdmans.
- ZWART, W. H. 1998. Willem Hendrik Zwart Psalmen. Voorspelen en koralen voor 150 Psalmen en Enige Gezangen voltooid en geredigeerd door E. Zwart. Heerenveen : Jongbloed.