

Die ontginning van die kommunikatiewe funksie van musiek in die erediens

ABSTRACT

The exploitation of the communicative function of music in church services

The contribution of music in worship services is much underestimated. The responsible use of and sensitivity to the features of music must be considered for the enrichment of liturgical music. The character of music and its effects are based on different elements of sound as well as on their relation toward one another. The use of beat, meter and rhythm, pitch, melody, harmony, intensity, and timbre is considered. These 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.

1. INLEIDING

Musiek kan '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:

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.'

Hierdie vreugde en vrede waarvan Luther praat moet betrokke wees by lofprysing. Die hele mens – hart, siel en verstand (Matt 22:37), met ander woorde emosie en intellek moet betrokke wees by lofprysing (Jankowitz, 1999:31). Voorts skryf Jankowitz dat gesonde emosie wat wakker geroep word deur die Woord en Gees, deur die liefde, genade en bevryding van God, 'n regmatige plek in lofprysing het. Musiek kan ook hierdie emosie aanwakker. Nogtans word die waarde van musiek in die teologie en godsdiens grootliks verwaarloos. Maconie (1990:59) skryf van *the profoundly erroneous abandonment of musical philosophy by the centers 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*

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 moeïkhede, vlug voor die klank van musiek byna soos hy dit doen voor die Woord van God."

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).

Musiek besit die vermoë om deur klanke en beweging, selfs sonder woorde, diepste verlangens bekend te maak (Erasmus, 1982:38; Viljoen, 2006:762). Die liggaam met sy stygende en dalende frekwensies funksioneer immers ook melodies, soos byvoorbeeld temperatuur-, metabolisme-, hormonale-, kardiovaskulêre- en respiratoriese veranderinge in die liggaam. Wetenskaplikes het aangetoon dat die menslike liggaam simpatiek reageer op ooreenstemmende musikale eienskappe (Ansdell, 2000:9). Musiek het 'n psigologiese en 'n fisiologiese uitwerking op die mens wanneer hy/ sy dit intensief inneem. Bourguès en Dénéreáz noem hierdie invloed *dynamogénie*. Dit impliseer die losmaak en in beweging bring van fisiese kragte in die mens onder invloed van musiek (Lievegoed, 1992:47). Bourguès en Dénéreáz verdeel die *dynamogénie* (die psigologiese en fisiologiese uitwerking van musiek op die mens) in twee komponente, naamlik die *cénesthesie* (die invloed op asemhaling, bloedsomloop, dermbeweging, ensovoorts via die vegetatiewe senuweestelsel, dus die invloed op die "sentiment vital") en die *kinesthesie* (die invloed op bewegingstendense van die mens).

Musikale belewenis kom neer op die afwisseling van spanning en ontspanning, van konflik en oplossing, van vraag en antwoord. Hierdie psigiese energie-ontlading en die beleving van denkbeeldige konfliktsituasies het ook sterk fisiologiese gevolge soos byvoorbeeld die verandering van hartklop of honger.

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. Volgens Alvin wek hierdie elemente *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 onder andere ritme, melodie en harmonie (Alvin, 1966:69).

Ten spyte van die enorme invloed wat musikale elemente op die kommunikatiewe funksie van musiek het, word hierdie elemente meestal op 'n intuïtiewe en naïewe manier in kerkmusiek toegepas. Dit is daarom nodig om te besin hoe hierdie elemente verantwoordelik vir liturgiese musiek aangewend behoort te word. Die uitwerking van hierdie musikale elemente, word in hierdie artikel beredeneer en aangetoon.

2. METRUM, RITME EN TEMPO

Mense uit byvoorbeeld Afrika- kulture, én kinders oor die algemeen, ken nie musiek sonder beweging nie. Selfs mense uit die Westerse beskawings moet hom/ haar bedwing om sy/ haar voete stil te hou as daar byvoorbeeld 'n kragtige mars gespeel word. By byvoorbeeld Afrika- kulture kom motoriese kunsbeleving byna altyd voor. 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 Dénéreáz 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 energie het

'n invloed op liturgiese musiek.

Ritme is 'n integrale deel van die melodie waarvan metrum, alhoewel nie altyd nodig nie, soms 'n integrale deel vorm. Lied 420² dien as voorbeeld. Spanning word opgebou met 'n kwartnootpatroon, wat ook die betekenis van die teks versterk. In maat 4 en 7 word die verandering van dié ritmiese patroon as ontspanning ervaar.

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. Die gehoor- en bewegingsorgane is nou aan mekaar verbonde, wat veral by die bestudering van die 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 eerder voor by wiegelieliedjies 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 polslag 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 polslag wees. Hieruit blyk 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 algemene maatslag wat vir liturgiese liedere gebruik word.

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, swaai of gedans moet word.

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. Volgens die Griekse beskouing van metrum is daar twee moontlikhede van 'n eenvoudige

² In Liedboek van die Kerk (2001).

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 (Psalm 45 se eerste melodie³). Omgekeerd is die psigologiese werking van die *trocheus* se lank-kort 'n rustigmakende ritme (Lievegoed, 1992:63). Psalm 42 is hiervan 'n voorbeeld.

Die *trocheus* bring tot inkeer, tot introspeksie, tot besinning en tot versterking van die gewete. Dit bring beheersing van motoriese onrus. Die *jambe*, daar teenoor, 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 (Lied 505) 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).

Deur die ritme kry musiek persoonlikheid, 'n individuele of nasionale karakter, want in die ritme vind temperament sy mees algemene uitdrukking. Ritme kan 'n afwisseling tussen spanning en ontspanning uitdruk deur middel van beklemtonings, fraseringspunte en sterk of swak polse. Ritme is egter 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 vinniger beweging en tussen dié uiterstes kom alle moontlike nuanses voor. 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 wel met die ontwikkeling van harmonie en meerstemmigheid in ritme verarm (Lievegoed, 1992:92).

Dit is duidelik dat maatslaggevoel aan die motoriese funksies van die mens verbonde is. Maatslag 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. Die effek hiervan behoort in liturgiese musiek gewaardeer en benut te word. Van Groningen (1979:72) waarsku tereg 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, sodat dit nie die teks domineer nie.

In Lied 601 word gesinkopeerde ritmes in die refrein (maat 10 en 14) effektief gebruik. Dit skep 'n lewendige woord- toonverhouding en beklemtoon die belofte dat alles nuut sal word.

Lied 601
Het lied van de Nieuwe Hemel en de Nieuwe Aarde Wim ter Burg 1914-1995

Dié wet die He re wil dien, hül het 'n nu we toe koms.
 5 Swaar kry vir al tyd ver by God laat hul vreug de sien.
 9 Refrein
 13 Stil maar, wag maar, al les word nuut die he mel en die aar del.
 17 Stil maar, wag maar, al les word nuut die he mel en die aar del

3 In Psalmboek in gebruik by Die Gereformeerde Kerke in Suid-Afrika 2003.

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 7-2⁴ skep byvoorbeeld 'n gevoel van kalmte en rus.

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 voor de
 tot jy deur die poor ie vei lig bin ne kom. Bul te bly die bo se
 staan son deers wat voor God nie be we. Jy ont vang dis la we!

Die melodie van Psalm 111 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.

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)

Omdat enkelvoudige vierslagmaat die gemaklikste maatslag is, is dit die mees geskikte vir liturgiese liedere (Thust, 1976:367). Dit beteken nie dat die ander maatslae onbruikbaar is nie. Deklamatoriese ritmes (soms sonder tydmaatteken) is meer geskik vir solosang. Die Amen in Skrifberyming 13-4 het 'n saamgestelde tweeslagmaat (6/4- maatslag). 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.

4 In Psalmboek in gebruik by die Gereformeerde Kerke in Suid-Afrika 2003.

Skrifberyming 13-4

Laaste frase uit *Cantate Domino*

Monthey 1870

(Uitgebrei deur G. Olivier 2001)



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 waarde 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 maatstreepe 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 mensuurstreepe by Psalm 5-2⁵, 53-2 en 104 is gepas, want die strakheid van vaste maatstreepe sou hierdie melodie van sy soepelheid en subtiliteit beroof. 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 negatiewe effek gehad op die aksentuering in die teks. Nuwe liedere word wel in 'n moderne idioom, met maatstreepe ens., genoteer, byvoorbeeld Psalm 139-2, Lied 163 en Lied 601.

Die oorspronklike tempo waarteen kerkliedere gesing is, was oor die algemeen redelik vinnig, byvoorbeeld Psalm 47 en Psalm 99 (ongeveer M.M. 120-144). In hierdie melodieë is daar 'n sterk gang en stuwing. 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).

In die 18^{de} eeu in Duitsland is die Reformatoriese koraalmelodieë, met hul vitale ritmiese struktuur, vervang met isometriese, sterk harmonies bepaalde sang. 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, 1994:108). Omdat die tipies evangeliese koraalmelodieë oor hierdie styleienskappe beskik, is dit gewens dat hierdie melodieë ook tans breed (sttig) 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 om die teks wat oordink en gekommunikeer moet word. Aangesien die musiek die draer is, moet die tempo toelaat dat die gemeente die

⁵ In Die Psalmboek in gebruik by die Gereformeerde Kerke in Suid-Afrika verskyn die 1936- beryming van J.D. du Toit, die 2001- omdigting hoofsaaklik deur T.T. Cloete en ander omdigtings deur verskeie medewerkers., en wel in hierdie volgorde. Vandaar die nommering Psalm 5-1, 5-2.

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, 1994:378). Thust (1976:370) stel voor dat melodieë met langer nootwaardes vinniger gesing kan word en melodieë met korter nootwaardes weer effens stadiger.

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, 1994:378). 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 polslagstruktuur.

Die tempo van die liturgiese lied moet dus 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.

3. TOONHOOGTE

Frekwensie of toonhoogte in musikale terme word geproduseer deur die hoeveelheid vibrasies van 'n klank. Vinnige vibrasies is 'n sterk sensuueestimulant- en wek spanning. Stadige vibrasies het 'n kalmerende effek (Alvin, 1966:70). 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. 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 modulاسies (Hyer, 2001:509).

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 liedere te verlaag (Thust, 1976:339). Dit sou die makliker singbaarheid van die liturgiese liedere bevorder en daarmee die verbruiksfrekwensie verhoog. Daarom is Psalm 19, 33, 46, 90, 100, 103, 104, 113, 122 en 146 in die Psalmboek van 2003 laer getransponeer. Liedere moet egter nie bloot omdat dit te hoog lê, laer getransponeer word nie. Die transposisie kan heelwat van die karakter van die liturgiese lied inboet. Liedere met 'n laer toonomvang is meer gepas by liedere 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 myns insiens 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 liedere. By Psalm 46 en 104 is 'n laer toonhoogte myns insiens wel geslaagd, omdat die lied met hoë note begin en so stemvermoeïing voorkom⁶.

Die spraak- sangmelodieë van die Middeleeue het organies beter aangepas by kerktoonaarde (Aeschbacher, 1982:101). Hierdie toonaarde word vandag weinig gebruik. Vanweë die meer melodiese aard van die huidige liturgiese liedmelodieë is dit opvallend dat die

⁶ Olivier (2001:44) beredeneer dat die opeenvolging van té veel hoë of lae note ongewens is en tot vermoeïens en uitputting van die stem lei.

meeste eietydse Protestantse liedere in die majeur- of mineurtoonard is. Die toonsoorte bevat ook nie meer as twee kruise of molle nie (Uitsondering *Pretoria* (Psalm 139-2), Lied 410, 411 en 470)⁷.

4. MELODIE

Melodie word uit ritme gebore en verloop in tyd. 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 meer as net klanke wat mekaar opvolg, dit is 'n eenheid wat in sy geheel betekenis dra. Tydens die ontwikkeling van die musikale tema in 'n lied, moet die klanke wat reeds gehoor is 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. 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.

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 intervalle weer:

- Herhaalde klanke op dieselfde toonhoogte gee rus weer, maar ook slaap, dood en eensaamheid.
- Die mineur tweede skep senuweeagtige dringende krag en voel onstabiel.
- Die majeur tweede skep die gevoel van gesonde beweging, wieg, is stabiel en word die meeste gebruik, ook in die liturgiese liedmelodieë.
- 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 mineurtoonard.
- 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 korele en kom ongewoon en oordrewe voor.
- Die volmaakte vyfde wek 'n vraag of wens en is ook 'n afsluiting sonder besondere

⁷ Dit bevorder moontlik maklike speelbaarheid.

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.
- Die sewende is besonder spanningsvol, tragies en skep die gevoel van verlange as die sewende styg.
- 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 intervalle en toonreekse meer emosionele response as ander ontlok. Sloboda verbind 'n sekere emosionele respons aan 'n bepaalde tema of musikale gebeurtenis. In sy analyse van 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 (vgl. Alvin, 1966:74).

So sal vir die toonsetting van 'n teks waar vreugde oorheers, opwaartse spronge ter intensivering van die vreugde gepas wees. 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 (Roux, 1985:243). Die stygende sekwense in moderne melodieë van Psalm 26-2 en Psalm 34-2 is goeie voorbeelde daarvan. Die groter opwaartse spronge in lyn 3 en 4 intensiveer die geloofsorgawe.

Psalm 26-2

OLIVIER G. Olivier 2001



Laut 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. Ele-le-we in-mers deur u trou en
laut my deur u lief-de lei. Laut reg, o Heer, ge-skied aan my.

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

Dit is egter 'n vraag of melodieë van een kultuurperiode net so oorgedra kan word op 'n ander. Die vraag spruit uit die kontra-faktuurpraktyk (uitruil van melodieë) (Strydom, 1994:43) en die moeite waarmee gereformeerde kerke in Suid-Afrika die melodieë van die Reformasie in ere herstel en aangeleer het. Elke kultuurperiode het 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 trefrag hang hoofsaaklik af van die oortuigende verhouding tussen teks en melodie.

Die melodieë moet 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, skuld belydenis 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 vernuwing in melodieë van liturgiese liedere word daar nie net gepleit vir die onkritiese 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.

Lied 163
AS THE DEER M. Nystrom 1983

AS THE DEER

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

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

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

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

Die smaak en voorkeur van die hedendaagse lidmaat speel 'n groot rol by die keuse van liturgiese liedmelodieë. 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.

Lied 175
MAJESTY J. Hayford 1981

MAJESTY

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

he mel se heer lik heid! Van waar onswoon, tot by sy troon, wil ons Kom 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 wert. Hy het oor win!

Die soort melodie het ook 'n effek. Dit kan veral goed aangevoel word by die liedere waar melodiewysigings by 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.

Melodieë moet dus 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.

5. 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 (Van Groningen, 1979:108):

- Eerstens is daar die instrumentale kontrapuntale benadering vir unison-sang; hier is 'n vryer benadering tot die ander stemme onder die melodie.
- Tweedens is daar die meerstemmige benadering vir koraalsang, waar elke stemparty geskik moet wees vir 'n betrokke sanger.

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 houër 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 bedardheid (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 majeuretoonaard vertoon helderder en opgewekter as die donker, hartseer mineurtoonaard (Harold, 2001:810).

Die moderne harmonie in die majeure- 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).

Modusse het 'n ander impak het op die melodie en harmonie as die majeure- en mineurtoonaarde. By die modusse kan dit probleme veroorsaak. Toe die kerkmodus 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 gegeneer. 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) dig 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 volstrekte 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, dissonante akkoord (slegs in die mineurtoonaard) 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. 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. 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 verrykke akkoorde (tussendominante en vergrote akkoorde)

geharmoniseer word.

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 in die volgende voorbeeld waar die melodie hoofsaaklik verskuil in die altstem voorkom, gee die gebedskarakter van die lied goed weer.


Psalm 134

K. J. Mulder



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 is gewens om die melodie op 'n aparte manueel met 'n uitkomende stem te begelei.

Psalm 150 (Harmonisasie van Goudimel)



Die liedere van die huidige Psalmboek en Liedboek staan oorwegend in kerkmodusse en majeure-toonaarde 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.

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 egter nie só swaar en bedruk oor nie. Die pikardiese tert ondersteun nie die terneergedrukte gevoel van die teks nie. Alhoewel die pikardiese tert algemeen in gebruik was sedert 1550 by die slotkadens, om finaliteit van die kadens te bevestig (Apel, 1979:677), sou die pikardiese tert, 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.

Psalm 88 Harmonisasie deur H.P.v.d. Westhuizen (2001)

Die harmonisasie van ’n liturgiese lied moet dus die karakter van die teks vertolk, ten opsigte van tempo, frasering en registrasie. ’n Goeie begeleidingsinstrument versterk die melodie en ondersteun só die sang.

6. INTENSITEIT

Die intensiteit van klank berus op die amplitude van die vibrasie wat volume en drakrag affekteer. Dit speel 'n groot rol in die effek wat musiek het.

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. In sommige gevalle kan dit gebruik word om depressie te remedeer (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). Stille 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 angst lei. Die breuk van stiltes het 'n fisiese en psigologiese impak (Bunt, 1999:51).

Om te oortuig moet die blydschap en jubeltoon van 'n teks ook in die intensiteit hoorbaar wees. Hoë intensiteit kan byvoorbeeld in stryd wees met 'n introspektiewe boetedied. So 'n lied moet liewer gedemp gesing word (bv. Psalm 42). Daar teenoor 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.

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. Die intensiteit van die begeleiding van 'n loflied of klaaglied moet dus die karakter van die lied komplementeer.

7. 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, 2001:908-912) vertel dat in Athene sekere antieke instrumente, soos die hakkebord (*dulcimer*) en die psalterium (*psaltery*), verbied is, omdat dit die oor onbehoorlik sou streef. 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 musikant 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. Schneider skryf verder dat die kwaliteit van 'n mooi klank nie verstandelike moeite, inspanning of musikale opvoeding vra om geniet te word nie (Alvin, 1966:73).

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 en kan effektief gebruik word vir die wisseling van toonkleur. Dit het reeds in die kultiese sang van Israel in die tempeldiens 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, 1994:361).

Strydom (1994:362) 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 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.

Deskantsang of 'n uitkomende deskantstem 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). Die gebruik van verskillende klankkleure met 'n verskeidenheid instrumente kan effektief gebruik word vir Taizé- liederes (Lied 211, 221, 222, 224, 226, 227, 303, 384 en 526).

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 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. Ook ander musiek-instrumente kan effektief gebruik word (Mehrtens, 1961:96).

In die kerksang word die geloofrespons van die gemeente op liefde, genade, bemoënis en spreke van God verneem. Liturgiese sang is dus gebed, aanbidding, lofprysing, skuld- en geloofsbelijdenis. Afwisseling van toonkleur is noodsaaklik in liturgiese sang om onder andere feestelikheid te bewerkstellig (in 'n loflied) en ook om berou te toon (in 'n lied met 'n skuldbelijdenis) (Strydom, 1994:288).

8. GEVOLGTREKKING

Ter wille van die verryking van die erediens, moet daar groter sensitiwiteit ontwikkel vir die

kommunikatiewe vermoë van musiek. Groter begrip vir die eienskappe van musiek (ritme, toonhoogte, melodie, harmonie, intensiteit en toonkleur) is nodig sodat dit oordeelkundig gebruik kan word in liturgiese musiek. Die karakter van musiek en die effekte wat dit bewerk, berus op hierdie verskillende elemente van klank, asook hulle verhouding tot mekaar. Daarmee moet verantwoordelik omgegaan word. In liturgiese musiek moet die eienskappe van musiek so aangewend word dat die liturgiese momente van lofprysing, dank, verootmoediging, skuldbelydenis en gebed uit die dieptes van die siel vertolk word.

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. 2001. Aristotle, in: S. Sadie (ed), *The new Grove dictionary of music and musicians*. Volume 1, 908-912. London : Macmillan Publishers Limited.
- 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.
- Barnard, A. C. 1981. *Die erediens*. Pretoria : NG-Kerk Boekhandel.
- 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).
- Bunt, L. 1999. *Music Therapy. An art beyond words*. London : Routledge.
- Erasmus, D.F. (red.) 1982. *Die Kerk, sy Lied en sy Musiek. 'n Handleiding vir Orreliste*. Pretoria : HAUM.
- Harold, S. 2001. Mode, in: S. Sadie (ed), *The new Grove dictionary of music and musicians*. Volume 16, 775-860. London : Macmillan Publishers Limited.
- Haynes, B. 2001. Pitch, in: S. Sadie (ed), *The new Grove dictionary of music and musicians*. Volume 19, 793-807. London : Macmillan Publishers Limited.
- Hoffman, L. A. 1989. Musical traditions and tensions in the American Synagogue, in: M. Collins; D. Power & M. Burnim (eds), *Music and the experience of God*, 25-39. Edinburgh : T & T Clark.
- Hyer, B. 2001. Key, in: S. Sadie (ed), *The new Grove dictionary of music and musicians*. Volume 13, 509-510. London : Macmillan Publishers Limited.
- Irwin, J. 1993. *Neither voice nor heart alone: German Lutheran Theology of music in the age of Baroque*. New York : Peter Lang.
- Jankowitz, D. 1999. Riglyne vir gereformeerde lofprysing. *Vir die musiekleier*, 26: 31-33.
- Jones, D. 1999. Music as Spirit. *Credenda agenda*, 11(5):4-5.
- 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.
- Kruger, D. 2004. *Die Nuwe Testament en die Kerklied. Ongepubliseerde voordrag tydens werkswinkel*. Potchefstroom : Noordwes-Universiteit (Potchefstroomkampus).
- Liedboek. 2001. *Liedboek van die Kerk*. Wellington : N.G. Kerk-Uitgewers.
- Lievegoed, B.C.J. 1992. *Maat, ritme, melodie. Enige beginsels van muziektherapie*. Zeist : Uitgeverij Vrij Geestesleven.
- Luther, M. 1968. *Kritische Gesamtausgabe. Briefwechsel (1529-1530), Band 5. Send schreiben an Ludwig Senfl mit Zusätzen*. Weimar : Hermann Böhlau Nachfolger.
- Maconie, R. 1990. *The concept of music*. New York : Oxford University Press.
- Mehrtens, F. 1961. *Kerk en muziek.* 'S Gravenhage : Boekencentrum N.V.
- Müller, J. 1988. *Die erediens as fees*. Pretoria : NG Kerkboekhandel.
- Olivier, G. 2001. Singbare melodieë. *Vir die musiekleier*, 28 (21): 42-45.
- Psalmboek. 2003. *Die berymde en omgedigte Psalms en ander Skrifberymings in gebruik by die Gereformeerde Kerke in Suid-Afrika*. Paarl : N.G. Kerk- Uitgewers.
- Roux, E. 1985. *Die grondbeginsels van die Gereformeerde Kerklied, met verwysing na die 1978- Psalm- en Gesangebundel*. Pretoria : Universiteit van Pretoria (D. Phil.- Verhandeling).

- Sanderman, D. 1996. Registratie, in: C. Ingelse, J.D. Van Laar, D. Sanderman & J. Smelik. (eds). *Nieuw Handboek voor de Kerkorganist*, 195-217. Zoetermeer : Uitgeverij Boekencentrum.
- Schuler, D. 1999. Goudimel. *Credenda Agenda*, 11(5):17.
- Strydom, W. M. L. 1994. *Sing nuwe sange nuut gebore. Liturgie en Lied*. Bloemfontein : NG Sendingspers.
- Thust, K. C. 1976. *Das Kirchen-Lied der Gegenwart. Kritische Bestandsaufnahme Würdigung und Situationsbestimmung*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht.
- 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: C. Ingelse, J.D. Van Laar, D. Sanderman & J. Smelik. (eds). *Nieuw Handboek voor de Kerkorganist*, 122-131. Zoetermeer : Uitgeverij Boekencentrum.
- Viljoen, A. M. 2006. Die waarde en funksie van liturgiese musiek. *Nederduits Gereformeerde Teologiese Tydskrif*, 47(3&4):760-772.
- Viljoen, F. P. 2002. Die betekenis en funksie van die himnes in Openbaring 12-20. *Verbum et Ecclesia*, 23(2):558-574.
- Vorster, J. M. 1996. *Is die Kerk funksioneel? Gedagtes oor Gereformeerde kerkvernuwing in 'n post-moderne konteks*. Potchefstroom : Potchefstroomse Teologiese Publikasies.
- Wilson-Dickson, A. 2003. *The story of Christian Music. From Gregorian Chant to Black Gospel*. Oxford : Lion Publishing plc.

TREFWOORDE

Kerkmusiek
 Kerklied
 Erediens
 Liturgiese musiek
 Liturgiese lied

KEY WORDS

Church music
 Congregational song
 Church service
 Liturgic music
 Liturgic song

Kontakbesonderhede:

Mev Anja M Viljoen

Fakulteit Teologie

Noordwes-universiteit

(Potchefstroom-kampus)

POTCHEFSTROOM 2520

E-pos: Viljoen.Francois@nwu.ac.za