



DEEL II

MUSIKALE PERSPEKTIEF

HOOFSTUK 6

AFRIKAANSE GEREFORMEERDE KERKMUSIEK

Kruger en Smit (2001:21) wys daarop dat daar 'n onderskeid gemaak moet word tussen die begrippe “kerkmusiek” en “kerk lied”: “Kerkmusiek is 'n omvattende begrip wat alle musiek (vokaal en instrumentaal) aandui wat deur die kerk gebruik word” terwyl “die kerk lied ... betrekking [het] op die liturgiese [modaliteit] en [dit geskied] binne die raamwerk van die erediens.” As uitgangspunt vir hierdie hoofstuk word die meer omvattende term “kerkmusiek” gebruik in 'n ondersoek na die stand van dié fenomeen in die Afrikaanse gereformeerde kerke vandag. In hierdie hoofstuk verwys “erediens” na die oggend- en aanddienste, aangesien beide aan die karaktereenskappe wat in hierdie hoofstuk bespreek word, behoort te voldoen.

1. Gereformeerde kerkmusiek

Die begrip “reformasie” verwys na 'n teruggryping na 'n bepaalde norm of kriterium en Calvyn is van mening dat die wese van “gereformeerde” 'n reformasie is volgens die Evangelie se voorskrifte (D'Assonville 2002:21). Die slagspreuk *ecclesia reformata semper reformanda* (die gereformeerde kerk moet altyd reformeer) het egter ook betrekking. Gereformeerde kerkmusiek moet voortdurend vernuwend bly indien die kerk aan die Reformatore se roeping getrou wil bly (Kruger & Smit 2001:23; Jankowitz 1999:31; Kruger 2007:23).

Van der Merwe (1995:5) huldig dieselfde opinie:

'n Gereformeerde kerk kan in hierdie lewe nooit klaar kry met reformeer nie. Ons moet steeds bereid wees om afstand te doen ook van ou vertroude aan-die-hart-gekoesterde oortuigings wanneer dit as strydig met die wil van God bevind word. Daarom moet ons almal met 'n werklik oop gemoed opnuut soek na die wil van God. Niemand word van hierdie moeilike oefening vrygestel nie.

Olivier (1997:4) pas dit meer spesifiek op kerkmusiek toe en wys daarop dat te min rolspelers in die kerk hulle hieroor uitspreek:

Dan is daar ook 'n ... groep, bestaande uit mense wat glo dat 'n gereformeerde kerk voortdurend moet reformeer, ook wat sy kerkmusiek betref. Hulle is terselfdertyd ernstige voorstanders van verantwoordelike, stylvolle verandering waarvan die produkte gemeet behoort te word aan sowel musikale as himnologiese kriteria. Sulke stemme word nie dikwels gehoor nie, miskien omdat dit juis 'n kenmerk van die gematigheid is om selde sy stem te verhef.

Die volgende kan as gereformeerde karaktereienskappe bestempel word (Strauss 1999:8-9):

- Die erediens is 'n ware ontmoeting tussen God en sy gemeente.
- Die inisiatief vir die ontmoeting kom van God.
- Die Heilige Gees is aktief aan die werk in die erediens.
- Die Woord, nie tradisie nie, bepaal wat in die erediens gebeur.
- Erediensgangers neem deel aan die erediens.
- Sang en musiek vervul 'n belangrike rol.
- Erediensgangers word vervul met eskatologiese verwagtings.
- Woord- en sakramentbediening is albei belangrik. Die een kan nie sonder die ander nie.

2. 'n Historiese perspektief

“The best way to project into the future is by looking at the past,” skryf Westermeyer (1995:11). Hy is van mening dat dit wel moontlik is om oor tendense in die toekoms te spekuleer, maar dit bly steeds 'n onbekende terrein wat deur 'n menigte faktore beïnvloed kan word. Ons beskik wel oor geskiedkundige bronne oor die verlede en kan dit met vrug gebruik in die besluitnemingsproses oor die toekoms. Westermeyer sê tereg ook: “Looking at what we human beings have done about congregational song in the past may give us more certain clues to the future than our unchecked imaginations might provide.”

2.1 Geloofsoortuiging

Die Afrikaner is hoofsaaklik Calvinisties in hulle geloofsoortuigings vanweë hulle Nederlandse en Franse afkoms. In sommige kringe is daar wel piëtisme te bespeur – 'n gevolg van Skotse predikante wat tydens die vroeë tydperk onder Engelse heerskappy “ingevoer” is (Kloppers 2002a:185).

2.2 Kerkliedbundels

Met die aankoms van Jan van Riebeeck in die Kaap, is die Geneefse Psalter van 1562 gebruik. Hierdie Franse Psalter is in Nederlands vertaal, maar met behoud van die melodie. Eredienste en huisgodsdienst het onder leiding van die sieketrooster plaasgevind en hy was beskou as die kantor of musiekleier (Van der Westhuizen 2005:57).

'n Nuwe vertaling van die psalmbundel is in 1775 in gebruik geneem en in 1814 is die *Evangelische Gezangen* (1807) saam met die Psalms in die eredienste gebruik (Van der Westhuizen 2005:57).

Die sang was hoofsaaklik onbegeleid totdat die Groote Kerk in Kaapstad in 1737 'n traporrel gekry het. Ten spyte van die gebruik van hierdie instrument om te help met die gemeentesang, was die kerksang nie altyd geïnspireerd en energiek nie en gekenmerk deur stadige en isoritmiese sang (Cillié 1982:35).

Kinders is op skool deeglik onderrig in die sing van kerkliedere en daar is dikwels in die erediens van kinderkore gebruik gemaak om te help met die gemeentesang. Stelselmatig het besware begin opklink oor die oudmodiese styl van die Geneefse melodieë. Hierdie melodieë was gebaseer op kerkmodi en nie in pas met die kultuur van die dag nie. In 1883 verskyn *Halleluja! Psalmen en Gezangen der Ned. Geref. Kerk in Zuid-Afrika ten dienste van School en Huisgezin*. Nogsteeds was die sang gekenmerk deur 'n baie stadige tempo en isoritmie (Cillié 1982:36).

Om singbare melodieë te vind vir die “onzingbare Psalmen en Gezangen in onze bundel” is 'n kommissie bestaande uit F.W. Jannasch, P.K. de Villiers en A.C. van Velden in die lewe geroep. Gevolglik verskyn proefbundels in 1919, 1922 en 1926 (Cillié 1982:36-37). Die *Nuwe Halleluja*-sangbundel van 1931 het onder andere 76 Psalms en 102 Gesange in Afrikaans bevat wat veral tydens kategese en skoolbyeenkomste gesing is (Van der Westhuizen 2005:51).

Die eerste amptelike Psalm- en Gesangbundel in Afrikaans vir kerkgebruik verskyn in 1944 en die Afrikaanse teks van die Psalms (wat al in 1937 in die Gereformeerde Kerk in gebruik geneem is) is deur Totius berym (Van der Westhuizen 2005:51).

In 1978 is 'n hersiene Afrikaanse Psalm- en Gesangbundel in gebruik geneem. Die Psalms se teks is onveranderd gelaat terwyl sommige melodieë ritmiese en melodiese aanpassings ondergaan het. Die Gesange se teks is ook hersien en die getal uitgebrei na 353 (Van der Westhuizen 2005:52).

In 2001, na intensiewe werk van twee Interkerklike Kommissies vir die Psalms en Gesange, verskyn die *Liedboek van die Kerk*. Nuwe Afrikaanse omdigtings van die Psalms (hoofsaaklik deur T.T. Cloete, maar ook Lina Spies, Antjie Krog, Andries Breytenbach en Elsabé Kloppers) sien die lig (Van der Westhuizen 2005:53).

Nuutste ontwikkeling op die vernuwing van die kerklied sluit twee werkgroepe van die NG Kerk in:

- VONKK: werkgroep van die NG Kerk wat verantwoordelik is vir die uitbrei en ontwikkeling van kerkmusiek in 'n klassieke musiekstyl.
- FLAM: werkgroep van die NG Kerk wat verantwoordelik is vir die uitbrei en ontwikkeling van kerkmusiek in 'n kontemporêre idioom.

Kloppers (2002a:183-198) doen 'n interessante studie oor die verwantskap tussen die kerklied en nasionale identiteit van die Afrikaner. Sy verwys na 'n parallel wat getrek kan word tussen die Voortrekkers en Israel. Soos Israel het die Voortrekkers hulleself beskou as die "uitverkore volk" wat weggetrek het na 'n beloofde land en oorwinning oor die vyand uit God se hand ontvang het met die slag van Bloedrivier. As gevolg daarvan het godsdienstige identiteit meer en meer versmelt met nasionale identiteit. Tydens herdenkings van hierdie dag is kerkliedere gesing (sy verwys spesifiek na die berymings van Totius as patriotiese volksdigter) wat die nasionale identiteit sou versterk en bevestig. Vir lank is hierdie liedere beskerm en gekoester ter wille van nasionale karakter en sy is van mening dat dit die ontwikkeling van 'n ware Afrikaanse kerkliedereskat verhinder het en dat so 'n unieke liedereskat nog moet ontwikkel.

Enkele opmerkings oor die geskiedenis wat kan dien as besprekingspunte vir besluite oor die toekoms van kerkmusiek is nodig:

- Uit die problematiek met die vertaalde Geneefse Psalms kan geleer word dat kerkmusiek die eietydse kultuur van die erediensganger moet aanspreek

sonder om bande met tradisie te verbreek. 'n Goeie balans tussen tradisie en vernuwing moet nagestreef word.

- Kerkmusiek kan nie verval in 'n morbiede en futlose liturgiese aksie nie - soos wat dit klaarblyklik was met die ongeleide sang in die vroeë Suid-Afrikaanse kerk. Dit is kommunikasie met God en moet dienooreenkomstig vertolk word.
- Die kerklied moet voortdurende skrifgefundeerde evaluering ondergaan. Spreek dit nog tot vandag se mense en situasie? Weerspieël dit hoe God Hom in sy Woord openbaar?
- Kinders moet deurgaans blootstelling aan kerkmusiek kry. Dit is tog kommerwekkend dat daar deesdae min of geen tyd in skole hieraan bestee word nie. Liturgiese musiek in sogenaamde “kinderkerke” of “gesinsdienste” noodsaak 'n studie op sy eie. Olivier (epos 2011) is ook van mening dat gesinsdienste en kategetiese dienste (wat meestal oor 'n aparte kerkmusiekrepertoire as die gemeente beskik) negatief inwerk op die vestiging van 'n kerkliedtradisie of blootstelling aan die orrel as kerkinstrument.

3. Kerkmusiek by 'n kruispad

Soos reeds in die inleiding genoem, is dit my indruk dat kerkmusiek in die Afrikaanse gereformeerde kerke by die spreekwoordelike kruispad aangekom het.

Vir 'n predikant sonder 'n sterk teologies-liturgiese onderbou, lyk die infasering van 'n poporkes, elektroniese instrumente en ander elektroniese media na 'n maklike oplossing van alle probleme (Kloppers 2003b:11). Predikante en erediensgangers dink dat die probleem by die soort musiek en lied lê, terwyl dit eerder by die swak en ongemotiveerde gebruik daarvan te vinde is. Ongelukkig word die kerklied of kerkmusiek dikwels uitgesonder as beslissende faktore vir koue en oninspirerende eredienste (Olivier 2011).

Reeds in 1995 wonder Van der Merwe (1995:4) hoe die NG Kerk se eredienste in die nuwe millennium gaan uitsien. Sal die sogenaamde *worship wars* steeds in die kerk se midde wees?

Of wag 'n ander scenario op ons, iets soos die volgende: Die dominee is, soos die res van die kerkgangers, geklee in sy jeans en kondig aan: “Nou okay, mense, ons eerste song is nommer 44 en hy is sommer 'n rerige lewendige ene, so ek wil hê julle moet laat waai. Is julle reg, boys?”, vra

die dominee oor sy skouer aan die “Holy Joe Combo”, die orkes met die groot dromme en kwaai kitare, lekker ingerig in die ruimte waar eens die groot ou pyporrel gestaan het. Die “band” is reg, die dominee sê: “Nou maar righto! A-one, a-two, a-one-two-three, go!” (Van der Merwe 1995:4).

Tog wys Grové (2006:23) daarop dat hierdie spanninge nie uniek is vir die Afrikaanse of Protestantse gemeenskap nie. Westermeyer (1995:11-12) wys ook op verskeie voorbeelde uit die verlede:

- Amos val gemeentesang aan: “Gee pad voor My met die rumoer van jou gesing; Ek wil nie jou harpmusiek hoor nie!” (Am 5:23).
- Die vroeë kerk was baie agterdogtig oor musiek, veral instrumentale musiek.
- Gedurende die Middeleeue ontwikkel kerkmusiek tot ’n elitistiese genre bo die gemiddelde erediensganger se vermoë om deel te neem.

Dit is inderdaad so dat die Christelike kerk geworstel het met aanbidding en die rol wat musiek daarin behoort te speel (Stapert 2007:5). Soos ook reeds in Hoofstuk 4 bespreek is, het selfs die kerkvaders van die Reformasie nie noodwendig saamgestem oor die rol wat musiek behoort te speel, al dan nie. Huldrych Zwingli was heeltemal gekant teen die gebruik van musiek (in enige vorm) in die erediens, terwyl Martin Luther hom skerp uitgespreek het oor die natuurlike band wat bestaan tussen musiek en teologie (Strydom 1994: 50-59). Alhoewel Johannes Calvyn die waarde van musiek in die erediens besef het, was hy besorg oor die sogenaamde negatiewe uitwerking wat musiek moontlik kon hê vanweë sekulêre konnotasies en die subjektiewe emosionele ervaring daarvan (Strydom 1994:77).

In 1640 kom die Puriteine in Engeland aan bewind en stroop die kerk van alle “oormatighede” soos orrels, kuns en beelde. Musiek word tot die minimum beperk en met agterdog bejeën (Wilson-Dickson 1992a:173). Slegs die sing van Psalms is toegelaat, sonder enige begeleiding van musiekinstrumente. Wilson-Dickson (1992a:174) skryf:

The result was a kind of semi-improvised chaos, undoubtedly very remote from what trained musicians could tolerate, but with the heady excitement of the musically ecstatic.

Skaars twintig jaar later verander die regime in Engeland weer met die troonbestyging van Charles II en die *Church of England* word weer as staatskerk

ingestel, soos wat dit was voor die oornam van die Puriteine. Teen 1660 het alle kerke en katedrale enorme skade gely ten opsigte van orrels en musiekbiblioteke wat vernietig is. Lidmate beleef dus binne twintig jaar ekstreme veranderings op die gebied van liturgie en kerkmusiek (Wilson-Dickson 1992a:174-175).

Die agtiende en negentiende eeu het nie oplossings gebring nie, intendeel:

for a long time now, Christian thinkers have recognized that much of the illness in Western civilization – and in the church as well – can be traced to the Enlightenment and its Romantic offspring. (Stapert 2007:23).

In die twintigste eeu beleef die kerk ook onrus op haar musikale grense. Aan die begin van die 1970's skryf Lionel Dakers as volg in sy *Church Music at the Crossroads* (1970:128) oor die stand van sake in die kerk:

We are living in an age of tremendous and far-reaching change which, in the Church, is altering the structure of worship. The very nature of the establishment is even in question.

Hierdie tydperk word ook gekenmerk deur kontrasterende uitsprake deur prominente kerkmusici. So, byvoorbeeld, voel R.G. McCutchan, gerespekteerde Amerikaanse himnoloog (soos aangehaal deur Mitchell 1978:130), dat:

Church music should be different from popular, social music. There should be a definite association of music used in our churches with spiritual things.

McKenna (1983:9) huldig 'n ander opinie as McCutchan en skryf:

Today there is a deepening awareness that all musical styles can be of service to the liturgy. One style should not be thought more significant than another.

Ten spyte van menigvuldige pogings om kerkmusiek te kelder en struikelblokke op die pad van die kerk se soeke na sinvolle musiekbediening, hou die kerk aan met sing. Westermeyer (1995:16) is van mening dat elke generasie 'n manier sal vind om aan te hou sing ten spyte van uitdagings.

Westermeyer (1995:13) gee 'n paar verklarings vir die hedendaagse musiekkrisis:

- Die samelewing is in wese nomadies. Mense beweeg weg van familie af en vestig hulleself regoor die wêreld. 'n Kultuureie en gesamentlike musiekgeheue bestaan nie meer vandag nie.

- Indien so 'n musiekgeheue sou bestaan, sou dit gesetel wees in advertensies. Musiek word gereduseer tot “jingles” wat mense manipuleer om produkte aan te skaf. Dit is al wat mense dag in en dag uit hoor en onthou.
- Musiekkultuur is deesdae solisties. Die individu word verhef tot die belangrikste entiteit.
- Die meeste musiek waaraan die mens blootgestel word, is elektronies of vooraf opgeneem. Lewendige musiekuitvoerings of uitvoerende kunstenaars in die mense se onmiddellike omgewing het 'n luuksheid geword.
- Die mikrofoon domineer die meeste musiekaktiwiteite. Die klank is enorm en die musikant agter die mikrofoon word verhef tot 'n ikoon.

Grové (2006:24) verwys ook na die postmoderne samelewing en die individu. Godsdienstbeleving het 'n privaat aangeleentheid geword in 'n samelewing waar die betekenis van God in wese bevraagteken word. Sinodale riglyne en kerkmusiekkommissies en diverse ouer strukture het geen plek meer in ons samelewing nie. In hierdie omstandighede is die individuele oplossing die enigste uitweg en dit word heelhartig deur die samelewing onderskryf.

Meer spesifiek, word orrelbegeleiding ernstig bedreig in die eietydse Afrikaanse gereformeerde erediens. Dit stel 'n groot uitdaging aan die orrelis. Gesonde balans moet gevind word ten gunste van goeie kerkmusiek en die uitvoering daarvan in 'n hedendaagse konteks (Kruger 2007:23).

Kerkmusiek is inderdaad by 'n kruispad en “daar sal besluit moet word of daar na die ou gereformeerde wortels teruggekeer word, en of die kerk meer in 'n charismatiese rigting sal beweeg” (Viljoen 1997:31).

4. Enkele gevaartekens

In die kerk se soms verwarde soeke na oplossings vir die musiekkrisis verskyn 'n paar “rooi ligte” oor sekere van haar besluite.

4.1 Alles ter wille van getalle

Nicol (soos aangehaal deur Heyns 1996:4) waarsku teen 'n benadering waar alle besluite rakende die erediens deur getalle geraak word:

Natuurlik is dit goed as ons baie mense met die boodskap wil bereik en hoop dat dit hulle offervaardig sal wees, maar ons moet ons oog inskerp vir die gevare van sulke populêre godsdiens. Toe Jesus tye van populariteit beleef en daar groot skares na Hom gekom het, het Hy nie gewilde dinge gesê om hulle agter Hom te hou nie. Hy maak dit eerder vir hulle moeilik om by Hom te bly deur herhaaldelik te sê hulle kan nie sy dissipels wees as hulle nie bereid is om 'n baie hoë prys te betaal nie. Hy soek na diepte van gehoorsaamheid eerder as na uitgestrektheid van skares. Hy waarsku hulle teen die gevare van 'n maklike aangename godsdiens.

Daar moet gewaak word dat hierdie mentaliteit uiteindelik neerslag vind in die kerklied. In die gereformeerde tradisie is die verkondigende funksie van musiek belangriker as die populariteit van 'n melodie of 'n teks of 'n styl. Die kerklied mag nooit gefokus wees op emosionele ervaring nie, maar eerder op God (Viljoen 1997:31).

Steyn (2009:51) beaam dit: “Die fokus op tevrede-hou ... is 'n kroniese siekte in gevestigde kerke wêreldwyd. Indien die musiek in 'n erediens aangepas word met die uitsluitlike doel om massas aan te trek en tevrede te stel, moet daardie kerk deeglik besin oor waarheen sy op pad is.”

Die smaak van die massas voortdurend wissel, selfs op godsdienstige gebied. Die opbou van die teologiese en estetiese kwaliteit van die erediens neem geslagte en daarom moet die waarde van tradisie nie onderskat word nie. Terselfdertyd moet daar gewaarsku word teen 'n “trou aan tradisie”- benadering wat dien as verskoning vir dooierigheid en swak kwaliteit. 'n Gesonde en verantwoordbare balans tussen vernuwing en tradisie moet gehandhaaf word (Heyns 1996:5)

4.2 Emosie as bepalende faktor

Die gereformeerde kerkdienste word dikwels as 'n erediens sonder emosionele diepte getipeer, asof emosie die enigste bepalende faktor is waaraan 'n funksionele erediens moet voldoen.

Die massas van die moderne grootstad soek na enigiets wat hulle emosioneel op 'n “high” kan bring, wat hulle sal laat goed voel. En so is die godsdiens in die eerste plek daar vir belewenis. Die verstand en die wil word afgeskeep ter wille van emosie: emosie volg nie maar lei. Gevoel word belangriker as inhoud en beleving as uitlewing. Gevolglik is die emosie sonder goeie basis en inhoud, en word dit vlak (Nicol soos aangehaal deur Heyns 1996:5).

Olivier (1997:7) probeer om hierdie soeke na emosie te verklaar:

- Emosie word onderdruk in die samelewing wat lei na 'n versugting na emosionele ervarings tydens die erediens.
- Strukture (soos familie, vriende en bure) wat emosionele ondersteuning kan bied, vervaag en verbreek.
- Alle emosionele leemtes wat gedurende die werksweek ervaar word, kan onmoontlik nie vervul word in 'n uurlange diens op 'n Sondag nie.
- Die kerk het dalk onnodiglik in die verlede alle emosie in die erediens met agterdog bejeën.

4.3 Vermaak

Die hedendaagse mens wil vermaak word. Hy is blootgestel aan vermaak oral waar hy beweeg: op die televisie, op die internet, op dvd's, op selfone, oor die radio, in grootskaalse teateropvoerings en in multimedia musiekkonserte. As hy dan oral elders vermaak word, verwag hy om in die erediens ook 'n vertoning te kry en vir 'n uur of wat te ontspan in 'n religieuse vertoning:

Een van die grootste gevare van musiek en aanbidding is dat dit blote geestelike vermaak word. Dit is dan soms ook die aanklag teen nuwe aanbiddingsvorme. Die begeleiding tot aanbidding word vermaak wanneer dit fokus op die effek van die musiek op die aanbidders ... Ons leef in 'n wêreld van massa-vermaak. Die mens het 'n toeskouer eerder as 'n deelnemer geword. Aanbidding word tot vermaak gedegradeer wanneer die aanbidder bloot toeskouer word (Steyn 2009:54).

Viljoen (1997:31) wys daarop dat indien bogenoemde mentaliteit onder die vaandel van "relevansie" op die kerklike lewe van toepassing gemaak word, is dit niks anders as 'n blote sekularisasie van die erediens nie. "Die lidmaat moet nie met die ingesteldheid kom om net te ontvang, of emosioneel opgewek of vermaak te word nie, maar om iets van hom/haarself vir God en die naaste te kom gee" (Jankowitz 1999:32).

5. **"Goeie" gereformeerde kerkmusiek**

Die bestudering van gesaghebbende literatuur oor Afrikaanse gereformeerde kerkmusiek wat sedert 1995 die lig gesien het, onthul die volgende kenmerke van goeie kerkmusiek:

5.1 Dit gaan oor God

Sang en musiek het 'n bepaalde funksie in die erediens en is dus nie bloot 'n vuller of atmosfeerskepper nie. Musiek in die erediens “verklank God se spreke tot sy volk”, is die gemeente se antwoord op God se spreke en bind gelowiges saam in pastoraat (Strydom 1994:285-289).

5.2 Inhoud van die kerklied

Die singende gemeente is in gesprek met God en daarom is die duidelikheid en die inhoud van die woorde van uiterste belang. Steinmann (1996:17) wys op 'n paar vereistes:

- Die lied se woorde moet aanpas en 'n geskikte antwoord wees op die voorafgaande liturgiese aksie.
- Dit moet Bybelse getuienis en waarhede uitdra.
- Die gemeente moet kan hoor en verstaan wat in die gesprek aangaan.

Hierdie vereistes moenie net tot afsonderlike kerkliedere beperk word nie, maar ook toegepas word op die totaalindruk van die kerk se liedereskat sodat daar aan die volgende kriteria voldoen kan word (Van der Merwe 1995:8):

- Die volle rykdom van die Skrif kom genoegsaam aan die orde.
- Klem word nie geplaas op een betrokke aspek (soos ons liefde vir God, ons toewyding in plaas van sy genade, reddingsdade en heerlikheid) nie.
- Die liedere bevorder 'n skrifgetroue vroomheid in die spiritualiteit wat dit uitstraal.

5.3 Inhoud en melodie

Die komponente van 'n kerklied, naamlik woord en melodie, kan nie onderling van mekaar geskei word nie. 'n Geslaagde kerklied beskik oor 'n verenigde woord-toonverhouding. Die teks kry tog voorrang: die melodie is diensbaar aan die woorde en dra dit só oor dat die verkondiging van God se boodskap effektief verklank word (Kruger & Smit 2001:18-19).

Melodieë en musiek mag nie die verstaanbaarheid en duidelike betekenis versluier nie. Die melodie en musiek onderstreep die teks en laat dit as 't ware makliker ingang vind in die verstand en hart van die erediensganger. Musiek beskik juis oor die vermoë om woordinhoud kragtig te laat inslag vind (Steinmann 1996:17).

5.4 Gees en verstand

Die gees en verstand van die gelowige moet betrokke wees wanneer daar gesing en gebid word in die erediens. Gees verwys na die gesindheid van die gelowige se hart en verstand na die gelowige se vermoë om te kan dink, verstaan, redeneer en besluite te neem:

Nie alleen die diepste hartgesindheid van die gelowige moet dus betrokke wees by die gebede en sang in die erediens nie, maar ook die intellek ... as die gees en verstand dus in balans moet wees wanneer die gemeente sing, moet dieselfde kwaliteite ook in die kerklied waargeneem word (Kruger & Smit 2001:17-18).

5.5 Spiritualiteit

Soos in Hoofstuk 7 bespreek sal word, word daar algemeen aanvaar dat die erediens bestaan uit erediensgangers met verskillende spiritualiteitstipes: kopspiritualiteit (rasionele), hartspiritualiteit (piëtisties), mistiekspiritualiteit (affektief) en handspiritualiteit (visionêr) (Ware 1995:7). Die kerk se gereformeerde liedereskat moet oordeelkundig aangewend word om sensitief te wees teenoor hierdie veelsydighede in die erediens (Kruger 2007:22). Kennis en insig oor hierdie spiritualiteitstipes is van belang vir musiekleiers in die kerk en Steyn (2009:56) is van mening dat die gebruik van verskillende instrumente effektief aangewend kan word met die beklemtoning van aspekte rondom spiritualiteit.

5.6 Gehalte

God is verhewe bo alle kategorieë van goed en swak, maar Skrifgegewens wys duidelik daarop dat die kerk bewustelik moet strewen om ook in die kerkmusiek die allerbeste vir God te gee. "Allerbeste" verwys hier na meer as die geesdriftige, luide sang van die gemeente. Dit verwys na alle aspekte rakende musiek in die erediens en het betrekking tot vorm en inhoud (Van der Merwe 1995:8).

Bingle (2005:20) onderstreep die bogenoemde. In die erediens word dikwels geredeneer dat iets wat tot die eer van die Here gedoen word, goed genoeg is. So 'n uitgangspunt impliseer dat die mens letterlik enigiets kan doen, solank hy in sy hart oortuig is dat dit tot eer van die Here is. Bingle vra: "Is enigiets tot eer van die Here?"

In die tempeldienste van die Ou Testament is nie sommer enigeen toegelaat om enigiets in die samekomste te doen nie. Musikante was vir erediensmusiek uitgesoek, afgesonder en opgelei (Heyns 1996:8).

Die neiging van vandag om enigeen tot die musiekbediening toe te laat omdat hulle dit tot eer van die Here wil doen, skep probleme: is hierdie musikante tegnies in staat daartoe? Is hulle bedrewe in die kuns van begeleiding? (Heyns 1996:8).

Volgens Olivier (1997:9) word die hedendaagse kerk deesdae oorrompel met middelmatige kuns en musiek. Hy wys op 'n paar gewilde stellings ten gunste van hierdie middelmatigheid en beantwoord dit met 'n teenvraag:

Stelling: Dit kan dalk siele red.

Teenvraag: Kan sogenaamde "konsentrasiekamp-bekerings" dan ook dien as regverdiging vir konsentrasiekampe?

Stelling: Dit doen iets goeds, dis beter as niks.

Teenvraag: Is kwantiteit dan beter as kwaliteit?

Stelling: Miljoene mense luister daarna.

Teenvraag: Beteken dat alles wat miljoene mense doen regverdig is? Beteken die gebruik van dwelms deur miljoene dat dwelms goed is?

Olivier (1997:10) glo dit is nou tyd vir die kerk om terug te beweeg na 'n keuse vir kwaliteit bo kwantiteit en hy verwys spesifiek na kerkmusiek. Hy pleit vir 'n terugbeweeg na integriteit en hoë standaard. Hy wys daarop dat die kerk deur die eeue heen 'n leier op die gebied van die kunste was, nie 'n navolger nie. Die kerk was ook 'n bewaarder van die kunste.

Van der Merwe (2007:11) voel dat lewende erediens oor musiek van uitnemende kwaliteit beskik. Hierdie uitnemendheid is tweeledig:

- Dit is funksioneel in die erediens deurdat dit die erediensganger se gedagtes en gevoelens toepaslik tot uitdrukking bring.

- Inherent of tegnies voldoen dit aan 'n sekere minimum van aanvaarde musikale beginsels.

Die begeleidingstandaard van *gospelbands* en orreliste is soms op 'n baie lae standaard (Kloppers 2003b:16). Volgens haar is “net die beste ... goed genoeg om ons geloof te bely en om God se Woord uit te dra.”

5.7 Musiekstyl

'n Geneigdheid bestaan om 'n sekere musiekstyl as die ideale kerkmusiekstyl te tipeer, maar “daar behoort in eredienste voorsiening gemaak te word vir 'n verskeidenheid van inhoud, style en vorme, sodat ligter musiek ook náás die meer tradisionele kerkmusiek 'n plek kry, en andersom” (Kloppers 2003b:15.)

Olivier (1997:10) is ook nie gekant teen die gebruik van uiteenlopende musiekstyle in die erediens nie, solank dit goeie kwaliteit is en nie lidmate in die proses van die kerk vervreem nie.

Van der Merwe (2007:11) stel voor dat gemeentes in die erediens 'n denkbeeldige horisontale lyn trek wat goeie kerkmusiek van minder goeie kerkmusiek onderskei en nie 'n vertikale lyn wat musiekstyle as meer aanvaarbaar as ander style tipeer nie.

5.8 Eenheid

Van der Merwe (1995:5) bepleit 'n gesindheid wat eenheid in die kerk as liggaam van God bewerk. Erediensgangers van uiteenlopende opinies moet mekaar se voorkeure in liefde aanvaar en biddend soek na 'n moontlike oplossing. Almal het in wese een doel voor oë: om God se Naam groot te maak in sang en musiek en om mekaar lief te hê.

5.9 Assosiasie

Sekere assosiasies word by luisteraars aangewakker met die aanhoor van musiek. Hierdie assosiasie kan 'n sterk verkondigingskarakter hê. Die kerkmusikant moet daarna streef om musiek te gebruik wat die regte assosiasie op die regte liturgiese oomblik sal aanvuur. Net so moet gewaak word om sekulêre assosiasies in die erediens te laat insypel (Kloppers 2003b:13).

5.10 Kultuur

Die kerk staan nie onafhanklik van die gemeenskap en kultuur waarin dit gevestig is nie. Die keuse oor kerkmusiek moet beïnvloed word deur dit wat as goed en uitnemend in die betrokke kultuur geag word en is reeds deur Calvyn bepleit. Daar moet egter onthou word dat die kerk *in* die kultuur van die betrokke gemeenskap staan, maar nie *van* die betrokke kultuur is nie, met ander woorde, daar moet ten alle tye gewaak word teen kulturele oorgawe (Kruger 2007:20).

5.11 Aktiewe samewerking

Dit is uiters noodsaaklik dat die predikante, musiekleiers en werksgroepe wat verantwoordelik is vir kerkmusiek, gereeld saam vergader om die pad vorentoe te bespreek. Elke erediens moet deeglik beplan en aan die verskillende leiersfigure gekommunikeer word. Op so 'n manier vorm die erediensgebeure 'n hegte eenheid sodat die gesprek met God asof uit een mond kom (Steinmann 1996:19).

Ludik (2008b:16-17) meen dat só 'n samewerking nie moet uitloop op kompromieë nie, maar eerder lei tot 'n benadering "wat met oordeel kan onderskei tussen goed en swak, tussen bruikbaar en onbruikbaar met die oog op die aanbidding van die hele gemeente." Hy voel dis duidelik dat vernuwing in die eredienste met moeite gaan plaasvind sonder gesonde samewerking tussen al die betrokke deelnemers aan die erediens.

6. 'n Paar voorstelle

Dis verblydend om te sien dat sommige skrywers nie net die situasie ontleed en kritiseer nie, maar wel poog om enkele oplossings te bied. Westermeyer (1995:14-15) is van mening dat die kerk op een van vier maniere kan reageer op hierdie uitdaging wat haar in die gesig staar:

- Die kerk kan aanpas by die giere van die dag en ontaard in 'n advertensie met eietydse modes en idiome wat die illusie van diepsinnige eredienste skep.
- Die kerk kan ten alle koste vasklou aan tradisie en spesifieke dele van die kerkgeskiedenis en in irrelevante handeling die illusie van diepsinnige eredienste skep.

- Die kerk kan niks omtrent die situasie doen nie en net probeer oorleef. Ons weet die kerk sal triomfeer, vanweë God se beloftes, maar so 'n apatiese kerk het nie deel aan die dinamiese groei wat God bedoel het nie.
- Die kerk kan weier om gyselaar gehou te word deur karikature en kragspeletjies en saam staan om sake uit te werk en oplossings te bedink.

Westermeyer voel die laaste geval is die beste oplossing. Lede van hierdie kerk leer, maak foute en probeer weer. Hulle ontleed die kultuurkonteks waarin die kerk haar bevind en spreek dit aan sonder om daardeur verteer te word. Hulle doen wat die kerk deur die eeue gedoen het: hulle sing, probeer uitwerk wat die beste oplossing is en laat 'n ryke nalatenskap aan die volgende geslag.

Van der Colf (1997:22) beaam dit:

Ons tyd vra vir 'n nuwe openheid. Nuwe vrymoedigheid. Ons belydenis – 'n eis wat ons te lank nagelaat het – vra dat ons steeds reformerend woord en klank sal gee aan die rumoerige maar wonderlike tye waardeur ons beweeg.

Kloppers (2003b:19) bepleit beter opleiding van liturge, orreliste en musiekleiers:

Die deeglike opleiding van dosente, predikante, kerkmusici en alle ander betrokkenes – liturgies en himnologies – is onontbeerlik om kreatiewe geloofskommunikasie as omvattende saak, in die praktyk ten volle te laat realiseer, met verkondiging deur musiek daarby inbegrepe. Kundigheid moet erken word. Net só kan voorkom word dat die wesentliche van ons erediens én geloof nie verder geskaad word deur onkunde, rigiditeit en argeloosheid nie – of mense wat op musiekbediening aanspraak maak, terwyl hulle geen besef het van die verantwoordelikheid, kennis en teologiese diepgang wat deur alle vorme van bediening of verkondiging vereis word nie.

Strauss (2005:15) voel die oplossing lê daarin dat kerkmusici hulle roeping verstaan, voortdurende opleiding ontvang, spiritualiteit verstaan en die beste maak van beperkte hulpbronne.

7. Die toekoms

Daar is geen kitsoplossings vir die uitdagings wat kerkmusiek in die oë staar nie. In hierdie tye is dit belangrik om te onthou dat God sy kerk laat oorleef ten spyte van mense en hulle intensies.

Die gelowige kerkmusikuskus moet ontdek dat hierdie uitdagende tyd gevul is met wonderlike uitdagings om nuwe dinge te leer, om ouer tradisie te laat herleef en met nuwes te begin en om ouer beginsels te sien verander in nuwe standpunte (Westermeyer 1995:16).

Navorsers sowel as kerkmusici word uitgedaag om deeglik te besin oor verantwoordbare oplossings vir uitdagings en struikelblokke. Hierdie oplossing, in die gereformeerde tradisie, moet gebaseer word op Bybelse beginsels.

HOOFSTUK 7

SPIRITUALITEIT EN 'N ESTETIESE MUSIEKBEDIENING

Vandag se erediensganger het 'n behoefte aan 'n musiekbediening wat sy spiritualiteit aanspreek. Dit plaas 'n groot verantwoordelikheid op die musiekleier om oordeelkundig te werk te gaan in die daarstelling en uitvoering van 'n geslaagde musiekbediening (Jankowitz 2006:38).

Dit is my mening dat die orrel nie meer eksklusief (soos dit wel in die verlede was) hierdie diverse taak kan verrig nie. Ek glo wel, saam met Kloppers (2003b:15) en Jankowitz (2006:33), dat hierdie veelsydige instrument met vrug saam met ander gepaste instrumente aangewend kan word om 'n klankkleur en begeleiding in 'n moderne idioom te verskaf.

In hierdie hoofstuk word inligtingsteorie as hulpmiddel gebruik om lig te werp op die estetiese musiekbediening van verskillende spiritualiteitstipes.

1. Teoretiese konsepte

Die volgende verskaf 'n raamwerk waarin sleutelkonsepte bespreek word.

1.1 Spiritualiteit

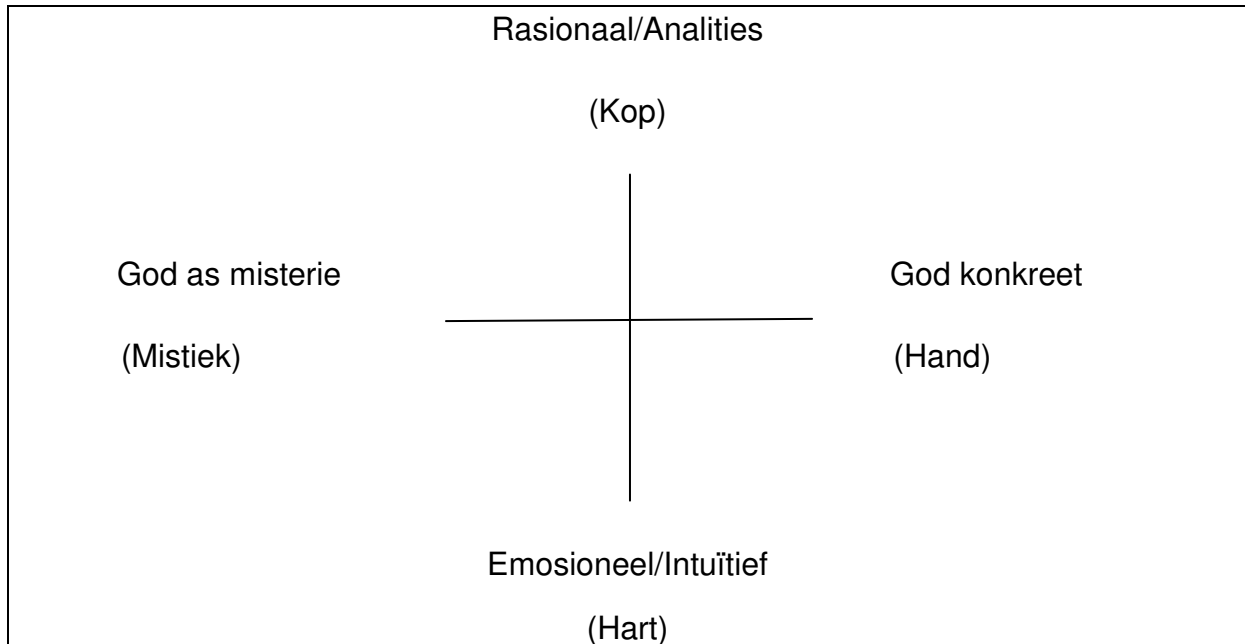
Spiritualiteit is 'n term wat die afgelope twee dekades baie gewild geword het onder die geloofsgemeenskap. Benewens die feit dat hierdie begrip dikwels in hedendaagse teologieboeke en -artikels voorkom, het etlike publikasies oor die onderwerp al die lig gesien (Dreyer 1998:290).

Die eietydse erediensganger is allermens 'n "skoon lei" waarop na willekeur in die erediens geskryf kan word (Steyn 2008:269). Vos (1996:9) is van mening dat "die hoorder se religieuse ervaring, sy godsdienstige tradisie en sy spiritualiteit ... ook 'n invloed op die hoorproses [het]".

Ware (1995:37-43) deel die verskillende spiritualiteite in vier tipes: 'n spekulatief-katafatiese "kop"-spiritualiteit, 'n affektief-katafatiese "hart"-spiritualiteit, 'n affektief-apofatiese "mistiese"-spiritualiteit en 'n spekulatief-apofatiese "koninkryk"-spiritualiteit.

Barnard (2005:48-54) verwys na bogenoemde kortweg as 'n kopspiritualiteit, 'n hartspiritualiteit, 'n mistiekspiritualiteit en 'n handspiritualiteit.

Die spiritualiteite kan grafies soos volg voorgestel word (Jankowitz 2006:31):



Figuur 7.1: Vier spiritualiteite

Die kruislyne simboliseer integrasie van die vier tipes spiritualiteite aangesien dit selde gebeur dat 'n individu oor eienskappe van slegs een soort spiritualiteit beskik. Die groeiende gelowige streef na 'n vermenging van die spiritualiteite soos wat hy poog om meer soos Jesus Christus te word, die volmaakte Persoonlikheid, wat alle spiritualiteite in perfekte balans en ewewig besit (Ware 1995:9-11). In die proses ontwikkel die gelowige 'n unieke spiritualiteit (Ware 1995:33).

Om eenheid in die gemeente te bewerkstellig is dit nodig dat daar begrip sal wees vir die diverse samestelling van spiritualiteit (Jankowitz 2006:31). Dreyer (2006:1291-1307) pleit vir die akkommodering en bestuur van hierdie diversiteit in gemeenteverband. Tog is dit 'n interessante fenomeen dat daar te midde van hierdie diversiteit een oorheersende, geïntegreerde spiritualiteitsidentiteit in 'n gemeente tot stand kom. Dit vorm deel van die unieke gemeentekarakter (Jankowitz 2006:31).

1.1.1 *Kopspiritualiteit*

This style produces theological reflection and crafts position papers on ethical issues. It supports education and publication and causes us to examine the text of our hymns to see if we are singing what we actually believe. Content is primary with this group, as is systematic congruence of thought and belief (Ware 1995:38).

Hierdie is 'n intellektuele tipe spiritualiteit. Dit wat gesien, geraak en veronderstel word, word geanaliseer en beredeneer. Hierdie spiritualiteitstipe fokus op Bybelstudie en gehaltepreke in 'n geordende en deeglike gestruktureerde erediens. Die klem val dus hier op teks en woorde (Barnard 2005:49). Die liedteks met diepgaande of selfs poëtiese woorde sal waarskynlik byval vind, mits dit deur 'n logiese melodie ondersteun word (Jankowitz: 2006:34). Musiek moet verkieslik nie emosioneel gelaai wees nie en moet in 'n duidelike en geordende raamwerk geplaas word (Ludik s.a.). 'n Kognitiewe of logiesdenkende persoonlikheidstipe sal hier gemaklik inpas (Jankowitz 2006:30).

1.1.2 *Hartspiritualiteit*

This is not a head trip spirituality; it is all heart-combined with the concrete, real life stuff. Here theology still emphasizes the anthropomorphic representation of God and the centrality of scripture, but this is now combined with a more affective, charismatic spirituality whose aim is to achieve holiness of life. The transformational goal is that of personal renewal (Ware 1995:39).

Woorde speel wel 'n belangrike rol by hierdie spiritualiteit, maar is minder formeel as by die kopspiritualiteit. Hierdie spiritualiteitstipe verkies minder struktuur en meer spontane uitdrukking. Voorkeure sluit in evangelisasie, gedeelde en eersterangse ervarings, transformasie en getuienis en musiek speel 'n belangrike rol hier (Barnard 2005:50). Gelowiges met hierdie spiritualiteit wil meegevoer word deur die erediensmusiek en is hoogs vatbaar vir emosie. Hulle verkies 'n melodie met ruimte vir persoonlike interpretasie met gesinkopeerde of beklemtoonde ritme. Oor die algemeen verkies hierdie groep alternatiewe begeleiding bo dié van die orrel (Jankowitz 2006:35).

Die emosionele aspek van musiek is baie belangrik – hierdie spiritualiteitstipe wil hulle inleef in 'n lied, meegevoer raak en hulleself liggaamlik uitdruk. Musiek moet in 'n minder formele en beplande wyse aangewend word (Ludik s.a.) en 'n

charismatiese of warmhartige persoonlikheidstipe sal hier tuis voel (Jankowitz 2006:30-31).

1.1.3 *Mistiekspiritualiteit*

Die klem val hier ook op ervaring en beleving, maar daar is nou sprake van 'n mistieke bewustheid. Gelowiges word aangetrek deur 'n meditatiewe, introspektiewe en intuïtiewe styl. Die mistieke hoorder verkies stilte en afsondering en vind daarom maklik aanklank by Oosterse gelowe wat in wese meer op meditasie fokus as die Westerse Protestantse tradisie. By hierdie tipe spiritualiteit is “hoor by God” verreweg belangriker as “praat met God” (Barnard 2005:51-52). Hulle verkies stilte, gebed, atmosfeer en simboliek (Steyn 2008:272). Musiek moet bydra tot 'n stil en statige atmosfeer en vergesel word deur ondersoekende woorde. Rustiger musiek word verkies wat mediterende gebede kan aanhelp. Hier is veral die Taizé-liedere uiters gewild (Jankowitz 2006:36).

Die atmosfeer wat musiek skep, is dus van kritiese belang – instrumentale musiek kry voorkeur. Hierdie spiritualiteitstipe is wel puntenerig oor die inhoud van liedere, maar verkies musiek wat nie oorlaai is met emosie of feite nie. Herhaling van melodie en teks kom dikwels voor en musiek word gebruik om te bid (Ludik s.a.). Die rustige, stil en nadenkende persoonlikheidstipe vind hierby aanklank (Jankowitz 2006:31).

1.1.4 *Handspiritualiteit*

Hierdie is die kleinste van die verskillende spiritualiteitstipes. Die klem verskuif van groepe of denominasies na die individu. Hierdie spiritualiteitstipe steur hulle nie aan groepe nie en sien hulleself slegs gehoorsaam aan God en beskou dit as hulle roeping om oor God se komende Koninkryk te getuig. Daar is soms 'n aggressiewe neiging om standpunte van God se Koninkryk op aarde aan mense oor te dra (Barnard 2005:53). Jankowitz (2006:30-39) identifiseer glad nie die musiekbehoefte van individue van hierdie spiritualiteit nie, moontlik omdat hierdie individue nie aangetrokke voel tot groepe of spesifieke gemeentelike samekomste nie. Hulle sal moontlik evangelieliedere tydens huisgodsdienst sing. Hulle beskik dikwels oor “gelyktydige lidmaatskap van verskillende denominasies, kerkgroepe en ander instansies” (Steyn 2008:272). Ludik (s.a.) is van mening dat gelowiges met hierdie tipe spiritualiteit musiek verkies wat mense mobiliseer; sendingsliedere wat met

oorgawe verwoord is. 'n Dienende, opofferende of aktief projekgerigte persoonlikheidstipe voel by hierdie spiritualiteit welkom (Jankowitz 2006:31).

1.2 Eredienstipes

Na gelang van die verskillende spiritualiteite kan verskillende eredienstipes of aanbiddingstyle in die gereformeerde tradisie gedefinieer word.

1.2.1 *Klassieke erediens*

Die klassieke gereformeerde erediens word in sy eenvoudigste vorm as 'n "Woorddiens" beskryf en word dikwels as die sogenaamde "klassieke erediens" beskryf. Die Bybel as die Woord van God neem die sentrale plek in die erediens in. In hierdie Woorddiens word die ontmoeting tussen God en sy volk (die gemeente) uitgedruk as 'n gesprek: God praat met sy volk en hulle antwoord Hom. God praat onder andere deur die votum, wetsvoorlesing, skriflesing en prediking. Sy volk antwoord deur sang, gebede, geloofsbelydensisse en 'n verskeidenheid van simboliese handeling (Bartlett 2008).

Die musiek sluit oor die algemeen aan by die eeue-oue tradisie van die Christelike kerk: gewoonlik word dit deur klassieke instrumente (veral die pyporrel) begelei. Omdat die sang die gemeente se antwoord op God se openbaring aan hulle is, word daar groot klem gelê op die samesang van die gemeente en minder klem op voorsangers wat soos soliste optree.

Die gebeure in die erediens word ondersteun deur die visuele omgewing: die sentrale plasing van die kansel, die nagmaaltafel, die doopvont en Christelike simbole soos die kruis en alfa en omega. Die fokus bly op die gesprek tussen God en sy gemeente en die visuele dien slegs as ondersteunende hulpmiddel (Bartlett 2008).

1.2.2 *Kontemporêre erediens*

Hierdie tipe erediens verskil van die klassieke en meditatiewe eredienste veral wat die gebruik van musiek betref. Die voorsanger en musiekgroep of *band* speel 'n meer leidende rol in die verkondiging van die boodskap sowel as die atmosfeer wat tydens die diens geskep word. Die voorsanger of musiekleier speel net so 'n belangrike rol as die prediker (Engelbrecht 2008).

Kontemporêre musiek word gebruik omdat erediensgangers die pyporrel as ouderwets ervaar. Die gang van die liturgie is vinnig, daar word minder van stiltes gebruik gemaak en die erediensganger se sintuiglike waarneming word gestimuleer deur afwisseling van verskillende klanke en beelde. Hier is die gebruik van tegnologie soos byvoorbeeld klankversterking, dataprojektors en gepaste rekenaar-sagteware veral belangrik.

Die liturgie bestaan hoofsaaklik uit twee dele, naamlik sang en woordverkondiging, en 'n hoë premie word op emosie en beleving geplaas. In hierdie erediens wil die erediensganger God ervaar en nie net bedink nie en daar word gepoog om kop (idees), hart (emosies en gevoelens) en hande (dade) te betrek. Hierdie eredienste wil die kultuur, met ander woorde die leefstyl, musiek en tyd van die omgewing reflekteer (Engelbrecht 2008).

1.2.3 *Meditatiewe erediens*

Hierdie eredienstipe staan ook bekend as “adoramus”- of stildienste en daar is verskillende formate vir hierdie tipe erediens; dit word by uitstek gekenmerk deur 'n soeke om tot stilstand te kom by die misterie van God. Die dienste word gekenmerk deur 'n atmosfeer van stilte, rustigheid en eenvoud. Spesifieke kenmerke sluit die volgende in (Ludik 2008a):

- Atmosfeer: Dit is belangriker as by enige ander tipe erediens en word geskep deur die gebruik van sagte beligting, kerse, simbole en mooi versierings, mits dit nie te “besig” of oordadig oorkom nie. Musiek moet bydra tot hierdie atmosfeer van eenvoud.
- Sang: Liedere in die styl van Taizé spreek hierdie atmosfeer by uitnemendheid aan. Verskeie verse met 'n vol inhoud word vermy omdat dit 'n “besige” atmosfeer tot gevolg kan hê.
- Stilte: Meditatiewe eredienste is vol stiltes; erediensgangers word stil om sekere waarhede te bedink en in te neem. Die stiltes is 'n doelbewuste wegbeweeg van 'n “ek-is-in-beheer”-mentaliteit.
- Die Woord: In die meditatiewe erediens word die Woord op ander maniere aangewend. Dit word dikwels nie bloot voorgelees nie. Erediensgangers staan self stil by die teks en bedink dit op verskeie maniere. Dikwels word daar nie gepreek nie, maar 'n skrifmeditasie word gelewer.

- Gebed: Dit vorm 'n belangrike deel van die erediens. Dit word ook gekenmerk deur eenvoud deurdat minder woorde met meer diepte gebruik word.
- Simboliese handeling: Nagmaal word gereeld op 'n eenvoudige manier sonder lang verduidelikings gebruik. Klem word op ryke betekenis gelê. Die aansteek van lydens- en adventkerse is ook deel van hierdie handeling.
- Simboliek: Die aard van die eredienste maak ryke inkleding daarvan met simbole moontlik. 'n Verskeidenheid van kunsvorme word betrek, soos visuele kunste, musiek en Christelike simbole.
- Godsbeeld: Die klem val op die misterieuse, geheimenisvolle en die grootsheid en heiligheid van God. Ontslag voer die botoon wat lei tot 'n stille vreugde in God.

1.2.4 “Blended” erediens

Weens 'n verskeidenheid van redes kan nie alle gemeentes voorsiening maak vir alle belangegroepes in die erediens soos wat 'n makro-gemeente sou kon doen nie. Om hierdie rede word daar dikwels van 'n sogenaamde *blended* of “konvergensie”-styl erediens gebruik gemaak. Dit kan beskryf word as die konvergensie of saamvloei van liturgiese bronne uit die Christelike tradisie met dié van die meer kontemporêre. In dieselfde erediens word voorsiening gemaak vir verskillende geloofsbelewensisse (Van der Merwe 2008).

In wese kan die *blended* erediens as volg opgesom word (Van der Merwe 2008):

- Die liturgie is 'n viervoudige beweging, wat bestaan uit die toetrede, diens van die Woord, diens van die tafel en die wegsending.
- 'n Wye spektrum van musikale style word gebruik wat uitdrukking gee aan die tradisie en die kontemporêre.
- Die rol van kuns word herontdek om so die volle menswees van die erediensganger te betrek.

Daar moet gewaak word om *blended* eredienste te sien as 'n “mengelslaai”-erediens waar daar lukraak liturgiese elemente geskommel word om almal tevrede te hou. 'n Ware konvergensie-erediens is geskoei op die teologiese standpunt dat gelowiges met verskillende geloofsuitinge saam met mekaar geloofsgemeenskap moet hê.

1.3 Die gebruik van inligtingsteorie as evalueringsmiddel

Inligtingsteorie word gedefinieer as 'n teorie wat die eienskappe en werking van berging-, verwerking- en oordragstelsels deur middel van wiskundige vergelykings beskryf. Inligting word verstaan as boodskappe wat deur media (byvoorbeeld radio, televisie, telefoon en rekenaarnetwerke) en seins (auditief, visueel en ander sintuiglike stimuli) oorgedra word wanneer 'n individu dit waarneem of met ander kommunikeer (Overill s.a.). Dit is in wese gemoeid met navorsing wat poog om te verklaar hoe inligting gemeet kan word en hoe kommunikasiemiddele aangepas kan word om inligting meer doeltreffend oor te dra (Koppers 1995:2-1).

1.3.1 *Musiek as inligting*

Musiek kan beskryf word as 'n kommunikasiemedium waardeur 'n komponis musiekinligting oordra aan die luisteraar(s) deur middel van 'n musiekuitvoering. Hierdie proses voldoen aan die vereistes van die klassieke model van 'n eenrigting kommunikasieproses wat 'n sender (komponis), kanaal (uitvoerder) en ontvanger (gehoor) insluit (Koppers 1995:2-2).

1.3.2 *Entropie*

Die meetbare hoeveelheid inligting in 'n boodskap word entropie genoem. Soos wat die hoeveelheid inligting in 'n boodskap toeneem, so neem die entropie ook toe. In 'n perfekte kommunikasiesisteem is die entropie van die ontvangde boodskap presies dieselfde as die boodskap voordat dit gestuur is, maar in die praktyk gebeur dit egter selde. Inmenging vind dikwels plaas en die effek van hierdie steurnisse verhoog die entropie van die boodskap. In 'n musiekuitvoering kan die invloed wat notasie, interpretasie en akoestiek op die effek van die uitvoering het, soos volg beskryf word:

- **Notasie:** Inherentte tekortkominge in die sisteem asook druk- en redigeerfoute verminder die doeltreffendheid van die komponis se oorspronklike bedoeling.
- **Interpretasie:** Die uitvoerder se kennis van musiekstyl, sy ervaring, musikaliteit, interpretasie en tegniese vaardighede beïnvloed die uitvoering.
- **Akoestiek:** Klank kan betekenisvol verander teen die tyd wat dit die gehoor bereik (Koppers 1995:2-2).

1.3.3 Oorbodigheid (“Redundancy”)

Oorbodigheid (“redundancy”) verwys na die voorspelbaarheid in ’n boodskap en is indirek eweredig aan die entropie. Dit beteken dat hoe meer inligting ’n boodskap bevat, hoe kleiner is die oorbodigheidswaarde. In populêre musiek (met duidelike herhaalde ritmes teen ’n vaste tempo, beperkte harmoniese progressies, ’n paar melodiese patrone wat gereeld herhaal word) is die entropie relatief klein en die oorbodigheid (of voorspelbaarheid) dus relatief groot (Koppers 1995:2-14). Fiske (1990:12) skryf verder dat:

Redundancy also helps solve the problems associated with the audience. If we wish to reach a large, heterogenous audience we will need to design a message with a high degree of redundancy. A small, specialist homogenous audience, on the other hand, can be reached with a more entropic message. Thus popular art is more redundant than highbrow art.

1.3.4 Kerkmusiek en oorbodigheid

Hierdie is ’n insiggewende waarneming in terme van kerkmusiek. As voorbeeld word twee uiteenlopende kerkliedere geneem: Lied 53 uit *Liedboek van die Kerk* en Flam-lied 21 (F021: In die hemel is die Heer.)

T.T. Cloete

Lied 53

I.J. Grove



Voorbeeld 7.1: *Lied 53*, m 1-8.

Lied 53 beskik oor ’n redelike vinnige harmoniese ritme wat onvoorspelbaar is asook ’n deurgekomponeerde melodie wat geen herhaalde frases bevat nie. F021 beskik oor ’n drie-akkoord harmoniese patroon wat deurgaans herhaal word en die melodie bestaan uit sekwense en herhaalde ritmiese patrone.



In die hemel is die Heer (F021)

T Hiemstra

Em C D Em Em C

In die he-mel is die Heer en sy glans is soos kris-tal Hy's die Hei-li-ge_ van God en Hy

D Em Em C D Em Em C

heers oor die heel-al daar is mag in sy Woord soos die wa-ters druis sy stem soos die son op die see se blou so die

D Bsus⁴ B Em C D Em

ryk-dom van sy trou en aan U is die mag en die heer - lik- heid en krag en aan

Em C D Bsus⁴ B Em

U is die eer_ en die lof want U re- geer,___ U re - geer.

Voorbeeld 7.2: F021, m 1-16.

Op die oog af wil dit voorkom asof F021 oor 'n groter oorbodigheidswaarde (en gevolglik kleiner entropie) beskik as Lied 53. Gevolglik (na analogie van Fiske 1990:12) behoort F021 by 'n groter "gehoor" aanklank te vind. Daarteenoor sal Lied 53 meer geskik wees vir 'n kleiner, gespesialiseerde "gehoor".

Koppers (1995) het rekenaarsagteware ontwikkel wat musiek volgens verskeie parameters ontleed. Die program kan ook akkuraat die oorbodigheidswaarde uitwerk.

1.4 Inligtingsteorie, estetika en spiritualiteit

Lied 53 sou aanklank kon vind by erediensgangers met 'n kopspiritualiteit (Jankowitz 2006:35) terwyl "In die hemel is die Heer" 'n gewilde lied by erediensgangers met 'n hartspiritualiteit is. Indien hartspiritualiteit-erediensgangers Lied 53 moes sing (wat volgens Fiske bedoel is vir 'n kleiner gespesialiseerde "gehoor"), sou dit nie 'n estetiese ervaring vir hulle wees nie. Die omgekeerde situasie is ook waar: vanweë die intellektuele aard van 'n persoon met 'n kopspiritualiteit is dit logies om te aanvaar dat die boodskappe wat hy in die erediens ontvang (wat musiek insluit) oor 'n lae

oorbodigheidswaarde en gevolglik hoë entropie moet beskik. Die persoon met 'n hartspiritualiteit wil aangeraak word deur emosie en die intellektuele inhoud is nie noodwendig 'n hoë prioriteit nie.

Inligtingsteorie kan dus handig aangewend word by die evaluasie van estetiese erediensmusiek. Kopspiritualiteit vereis musiek met 'n lae oorbodigheidswaarde, hartspiritualiteit 'n hoër oorbodigheidswaarde en mistiekspiritualiteit 'n waarde tussen die twee. Om die geldigheid van hierdie stelling te bewys is die oorbodigheidswaardes in terme van toonhoogte, toonhoogte-ritme-verhouding en harmonie van F021 (hartspiritualiteit), Lied 53 (kopspiritualiteit) en Lied 526 (mistiekspiritualiteit – sien voorbeeld 7.3) met behulp van Koppers se rekenaarsagteware bepaal.

Lied 526

Elsabe Kloppers Jacques Berthier



Voorbeeld 7.3: *Lied 526*, m 1-8.

	F021	Lied 53	Lied 526
Toonhoogte	13.05%	10.02%	6.26%
Toonhoogte-Ritme	9.24%	8.91%	6.87%
Harmonie	9.96%	5.93%	6.65%

Tabel 7.1: Oorbodigheidswaardes van drie elemente van drie uiteenlopende kerkliedere

Uit bogenoemde tabel kan die volgende afgelei word:

- F021 beskik oor die grootste oorbodigheidswaardes van al drie liedere en dra dus van al drie liedere die minste inligting oor in terme van toonhoogte, toonhoogte-ritme-verhouding en harmonie.
- Lied 526 dra die meeste inligting oor in terme van toonhoogte en toonhoogte-ritme-verhouding.
- Lied 53 dra die meeste inligting in terme van harmonie oor.
- F021 sal meer aanklank vind by 'n "groter gehoor" en by gelowiges met 'n hartspiritualiteit.
- Lied 53 sal meer aanklank vind by gelowiges met 'n kopspiritualiteit vanweë die poëtiese teks en vinnige harmoniese ritme.
- Lied 526 sal meer aanklank vind by gelowiges met 'n mistiekspiritualiteit vanweë die herhalende teks en eenvoudige struktuur.

1.4.1 *Die werk van Jürgen Schmidhuber*

Alternatiewe steun vir bogenoemde argumente kom vanuit die werk van Jürgen Schmidhuber wat in die 1990's belangrike navorsing oor lae-kompleksiteit-kunswerke gedoen het. Hy beskryf die probleem rakende die estetiese as volg (Schmidhuber 1997:100):

What is beautiful? What is not? There clearly are no objective answers to these questions. What is considered beautiful by one observer may be regarded as ugly by another observer. Ideals of beauty are different in different cultures and subcultures, they have changed over the centuries, and they are not even stable with respect to a single individual. Therefore, any theory of beauty has to take the observer into account.

Schmidhuber (1997:100-102) gaan voort om 'n algoritmiese skoonheidsteorie te ontwikkel wat die subjektiwiteit van 'n waarnemer van 'n kunswerk in ag neem. Vanuit verskeie waarnemings wat met mekaar vergelyk kan word, is die mees estetiese waarneming dié een met die bondigste beskrywingslengte volgens die waarnemer se ervaring en unieke metode om die visuele data te internaliseer. Hy pas dieselfde beginsel ook op 'n ander studieveld toe. Vanuit 'n aantal wiskundige probleemoplossings is die mees estetiese oplossing dié een met die kortste beskrywing.

Die bostaande kan op erediensmusiek toegepas word. In plaas van die subjektiwiteit van 'n kunsliefhebber, kom die spiritualiteit van 'n erediensganger nou ter sprake. Vanuit verskeie waarnemings (in hierdie geval musiekgebeurtenisse) is die mees estetiese waarneming dié een met die bondigste beskrywingslengte volgens die erediensganger se spiritualiteitstipe en unieke metode om dit wat hy hoor as data te internaliseer.

1.4.2 *Bondige beskrywingslengte*

Wat kan beskou word as die kortste beskrywingslengte in visuele of ouditiewe data? In hierdie verband verwys Schmidhuber (1997:101) na mense se waarneming van aantreklike gesigte. Hy meen dat die subjektiewe besluit oor 'n aantreklike gesig afhang van die waarnemer se vorige ervaring met verskillende gesigte. Die waarnemer berg as 't ware 'n prototipegesig wat dien as verwysing in die evaluering van ander gesigte. 'n Optimale gesig minimaliseer die somtotaal van die beskrywingslengte van alle waargeneemde gesigte relatief tot die prototipegesig. Indien 'n willekeurige gesig baie soos die prototipe gesig lyk, is daar baie min inligting om te bereken. Dit beteken dat die prototipegesig as die mees estetiese gesig beskou kan word.

Ten opsigte van kerkmusiek beteken dit dat elke erediensganger oor 'n prototipe-musiekaffiniteit beskik waarmee hy alle musiekgebeurtenisse vergelyk volgens sy spiritualiteitstipe. Hoe nader hierdie willekeurige musiekgebeurtenis aan sy prototipe is, hoe meer esteties is die belewenis van die erediensganger. Teoreties gesproke sal 'n erediensganger met 'n suiwer kopspiritualiteit se prototipe beskik oor 'n lae oorbodigheidswaarde en hoë entropie. Die teenoorgestelde geld vir erediensgangers met 'n hartspiritualiteit. Die erediensganger met 'n mistiekspiritualiteit se prototipe is ook 'n lied met 'n relatiewe lae oorbodigheidswaarde en hoë entropie, solank die teks eenvoudig bly en herhalend van aard is. Die keuse van musiek by die handspiritualiteit-erediensganger word beïnvloed deur die vermoë van die musiek om aksie aan te moedig. Dit het dus in wese met die karakter van die teks en musiek te doen en nie noodwendig met die oorbodigheidswaardes nie.

2. Praktiese toepassing

In hierdie afdeling word bogenoemde teoretiese konsepte op erediensstipes toegepas.

2.1 Klassieke erediens

Erediensgangers met 'n oorwegende kopspiritualiteit sal in hierdie erediens tuis voel. Alle inligting (soos vervat in die musiek, prediking, liturgie of visuele) behoort oor 'n hoë entropie en lae oorbodigheidswaarde te beskik. Die erediens behoort sorgvuldig beplan te word sodat alle fasette van hierdie erediens sinvol geïntegreer word om sodoende 'n betekenisvolle geheel te vorm.

Klassieke musiek kan met vrug hier gebruik word vanweë hierdie musiekstyl se hoë entropie. Die toevoeging van instrumente tot die tradisionele orrelbegeleiding verhoog dus die entropie.

'n Voorbeeld van 'n geskikte lied in hierdie erediens is Lied 203 in die *Liedboek van die kerk* (sien Voorbeeld 7.4 aan die einde van die hoofstuk). Hierdie lied beskik oor vyf poëtiese strofes wat met verskillende harmonisasies vergesel word. Die harmoniese ritme is snel en dra by tot 'n hoër entropie-waarde. Die melodie bly egter maklik singbaar met redelike voorspelbare ritmiese patrone wat dit uiters geskik maak vir massa samesang.

2.2 Kontemporêre erediens

Die klem verskuif hier na beleving op emosionele vlak en is by uitstek 'n geestelike tuiste vir gelowiges met 'n hartspiritualiteit. Die inligting wat oorgedra word hoef nie soseer die intellektuele aan te spreek nie, maar eerder die gemoedstoestand, gevoelens of emosies. Gevolglik verwag mens hier musiek met 'n laer entropie-waarde. Teks van die liedere in hierdie erediens neig ook om minder simbolies en eenvoudig te wees en dikwels tot teologiese motto's soos "Jesus het my lief" of "ons aanbid U" gestroop te wees.

Die populêre musiekstyl is uiters geskik vir hierdie eredienstipe aangesien dit 'n laer entropie-waarde het en dikwels die erediensgangers tot liggaamlike deelname inspireer.

Dit beteken nie dat 'n lied soos Lied 203 onbruikbaar is in hierdie erediens nie. Die lied sal egter net aangepas moet word: stadiger harmoniese ritme, tempo verandering met 'n dienooreenkomstige metrumverandering na enkelvoudige vierslagmaat om perkussie te akkommodeer, asook aanpassing vir uitvoering deur

die tipiese *worship band* wat niks anders as 'n standaard *pop band* is nie. 'n Geskikter lied is moontlik Lied 175 (sien Voorbeeld 7.5 aan die einde van die Hoofstuk) wat aan meeste van laasgenoemde vereistes voldoen. Die teks is ook eenvoudiger en spreek onmiddellik tot die emosies.

2.3 Meditatiewe erediens

Eenvoud is die oorwegende kenmerk van hierdie erediens en vind byval by gelowiges met 'n mistiekspiritualiteit. Alhoewel die teks van liedere in hierdie erediens baie eenvoudig is en herhalend gesing word, neig die musiek (harmonie, melodie en ritme) om oor 'n relatief hoë entropie-waarde te beskik. 'n Moontlike verklaring hiervoor is dat ten spyte van eenvoudige teks, stilte en meditasie, verkies hierdie spiritualiteitstipe nie hoë emosionele vlakke van beleving in die erediens nie. Die klem skuif effens meer na die intellektuele en staan in wese dus loodreg teenoor die sogenaamde popkultuur.

Soos reeds genoem, is die Taizé-liedere (soos o.a. Voorbeeld 7.3) uiters geskik vir gebruik in hierdie erediens. Klassieke musiek met 'n rustige atmosfeer wat meditasie kan aanhelp, kan ook met vrug hier gebruik word.

2.4 "Blended" erediens

Vanuit 'n spiritualiteits- en inligtingsestetiese oogpunt verskaf hierdie tipe erediens op die oog af 'n konflik van belange. Gelowiges word bedien met inligting van gevarieerde entropie-waarde en dit kan lei tot gevarieerde estetiese ervarings by erediensgangers. Die erediens word in terme van styl ontnem van 'n *Gesamtkunstwerk*.

In terme van *koinonia* ervaar erediensgangers egter 'n ander geheel. Erediensgangers leer om mekaar se unieke spiritualiteite en smake te respekteer ter wille van eenheid in die erediens en gemeente.

3. **Afsluiting**

Hierdie hoofstuk toon aan dat spiritualiteitstipes as norm aangewend kan word wanneer die musiek vir 'n estetiese erediens beplan word. Hierdie norm dien as geldige maatstaf vir die verantwoordbare vernuwing van musiekgebruik in die erediens.

Verdere navorsing kan gedoen word om te bepaal hoe die geheel-estetika (*Gesamtkunstwerk*) in die erediens deur spiritualiteitstipes beïnvloed word. Volgens die argumente wat in hierdie hoofstuk aangevoer is, is dit logies dat alle kunsvorme in die erediens noodwendig geraak sal word deur die geïntegreerde spiritualiteitsidentiteit van die gemeente.

Gemeentes wat ernstig is oor sinvolle erediensvernuwing kan spiritualiteit, estetika (met betrekking tot al die betrokke kunsvorme) en inligtingsteorie met vrug gebruik op weg daarheen

Lied 203

I.L. de Villiers

J. Goss



Loof die He - re, al wat le - we, wil Hom dank en hul - de bring

Hy het al ons skuld ver - ge - we; ons 'n nu - we lied laat sing. Loof Hom,

prys Hom! Loof en prys Hom! Loof die Va - der, God en Heer!

Voorbeeld 7.4: *Lied 203*, m. 1-25.



Lied 175

E. Badenhorst

J. Hayford

G D/A G/B G⁷ C C/B Am C/D G G/F# Em Em/D

Ma - je steit, — glans-ry-ke heer - lik heid! — Ons wil Je - sus, die Ko - ning, hul - de be

Am⁷/C D(sus⁴) D G D/A G/B G⁷ C C/B Am Am/C

wys! — Ma - je steit, — he - mel - se heer - lik heid! — Van waar ons

G/D D(sus⁴) D C/G G D D

woon, tot by sy troon, wil ons Homprys. Kom ons loof, kom ons be - song die Naam van

G D D G D(sus⁴) D G D/A

Je - sus! — Kom ons loof, kom ons aan - bid die He - re ons God! — Ma - je steit, —

G/B G⁷ C C/B Am Am/C

— hei - li - ge heer - lik - heid! — Hy het ge -

G/D D C/G G

sterf, ons heil ver - werf, Hy het oor - win! —

Voorbeeld 7.5: Lied 175. m. 1-32.

HOOFSTUK 8

DIE ORREL IN DIE EREDIENS

Na verskeie hoofstukke wat die teoretiese beginsels rondom kerkmusiek gedefinieer het, word hierdie hoofstuk gewy aan die orrel in die erediens. Tesame met estetika en spiritualiteit, is die orrel die derde belangrike kernaspek waaraan aandag geskenk word in hierdie studie. In Hoofstuk 9 en 10 gaan al drie kernaspekte saamgesnoer word om aan te toon hoe die orrel vernuwend esteties aangewend kan word in die bediening van verskillende spiritualiteite in die Afrikaanse gereformeerde erediens.

Die orrel het deur die loop van tyd sinoniem geword met die kerk en daarom word daar dikwels na hierdie instrument verwys as die “kerkorrel”. Dit is moeilik om ’n katedraal in Europa voor te stel sonder die indrukwekkende pype van hierdie instrument êrens op ’n galery. Tog was die orrel nie altyd deel van die Christelike kerk se aanbidding nie. Hierdie instrument het stelselmatig deel geword van die kerk se liturgiese musiek en soms ook in onbruik verval. Om aan te sluit by die metodologie van hierdie studie, is dit nodig om die geskiedenis van die orrel te ondersoek; om te bespiegel wat die toekoms vir hierdie instrument inhou, moet bepaal word waar hy vandaan kom en hoe hy deur die eeue in die kerk aangewend is.

In hierdie hoofstuk gaan dus gekyk word na die liturgiese ontwikkeling en gebruik van die orrel in die Afrikaanse gereformeerde kerke vandag. Hoewel dit nie die doel van hierdie hoofstuk is om op orrelbou as sodanig te konsentreer nie, is dit noodsaaklik om tog kortliks daarna te verwys.

1. Die orrel as liturgiese instrument

Die orrel word beskou as die oudste tipe klawerbordinstrument en dit word vandag algemeen aanvaar dat die eerste orrel ontwikkel is deur ’n Griekse ingenieur, Kitsebios, in die derde eeu voor Christus (Bennet 1985:5). Dit bly egter steeds ’n

misterie presies hoe die orrel homself as 'n kerkinstrument gevestig het in Wes-Europa, omstreeks 900 nC (Williams 1980:34).

Williams (1966, 1980, 1993a en 1993b) onderskei homself as 'n ywerige navorser op hierdie gebied. In *The organ in Western Culture* (1993:1-16 & 361-379) bied hy verskeie hipoteses aan in 'n poging om te verklaar wie of wat verantwoordelik was vir die aanvaarding van die orrel as kerkinstrument. Meeste ander skrywers (soos bv. Ingelse, Van Laar, Sanderman & Smelik 1995) verkies om hierdie onderwerp te ignoreer; in 'n afdeling oor *Het orgel als kerkelijk instrument* (1995:55-56) word 'n vae prentjie van die orrel in die Middeleeue geskets voordat daar summier na die sestiende eeu aanbeweeg word.

Williams (1993b:361) is van mening dat die bewyse uit daardie tydperk eenvoudig te min inligting bevat oor die onderwerp en dat dit die navorser noodsaak om sekere afleidings op grond van gesonde hipoteses te maak. Higginbottom (1998:130) skryf dat die orrel die enigste historiese instrument was wat in staat was om genoegsame en gevarieerde klank te produseer in groot en uiters lewendige akoestiese ruimtes. Hy gaan selfs verder om Bybelse regverdiging vir die gebruik van die orrel in Psalm 150:4 in die Vulgaat te vind: "laudate eum in tympano et choro laudate eum in cordis et **organo**".

1.1 Die kerkorrel in die Middeleeue

Long (1971:60) wys daarop dat daar reeds verskeie orrels met metaalpype in die tiende eeu na Christus in gebruik was in Engeland, waarskynlik gebou onder toesig van St. Dunstan (ca. 909-988 nC). Bennet (1985:5) verwys na geskifte wat die enorme orrel van Winchester aan die einde van die tiende eeu beskryf. Hierdie orrel het oor 400 pype beskik en twee klawerborde met ses en twintig blaasbalke wat deur sewentig mans aangedryf is. Dit kon blykbaar myle ver gehoor word. Williams (1993a:73-74) is van mening dat sulke instrumente heelwaarskynlik gebruik is om mense na die dienste te lok en in die katedraal verbystering uit te lok en te beïndruk. Sodra hierdie raserige instrument ophou speel het, sou dit waarskynlik 'n effektiewe en "heilige" stilte tot gevolg gehad het, wat die teken was vir die erediens om te begin.

Twee ander tipes orrels wat in 'n mindere of meerdere mate in die kerk gebruik was in hierdie tydperk in Wes-Europa was die *portatief* en *positief*. Die *portatief* was 'n klein draagbare orreltjie wat met 'n band om die speler se skouers gehang het. Die blaasbalk is met die linkerhand gepomp en die note met die regterhand gespeel. Die gebruik van hierdie instrument was hoofsaaklik beperk tot buiteligfunksies, maar is ook binnemuurs gebruik vir danse. Die *positief* is 'n groter weergawe wat op 'n geskikte plek staan gemaak is, maar wat tog rondgedra kon word. Een persoon het die blaasbalk(e) hanteer terwyl die ander persoon gespeel het. Dit wil voorkom asof hierdie tipe orrels in die kerk gebruik is om koorsang te begelei of af te wissel (Bennet 1985:6).

Die orrel beskik breedweg oor 'n tweeledige funksie in die Middeleeue: deels liturgies en deels profaan (Ingelse *et al.* 1995:55). As sekulêre instrument het die orrel dikwels deel uitgemaak van skouspele of prosesies om 'n majestueuse karakter aan die aangeleentheid te verleen (Williams 1993b:363). In die liturgie was dit nie gebruik om gemeentesang te begelei nie, maar eerder as respons op 'n vers wat gesing is deur die koor of priesters as afwisseling (McKinnon 1998:3-20).

Dit blyk dat die Rooms-Katolieke kerk van omstreeks die tiende eeu na Christus ryklik van die orrel gebruik gemaak het in die eredienste. Die gebruik om die orrel met sang in die Mis te af te wissel het reeds vroeg in die Middeleeue posgevat en aangehou tot in die vroeë jare van die twintigste eeu (Higginbottom 1998:132). Die doel om instrumentale musiek so met vokale musiek te alterneer was klaarblyklik om die liturgie te versier. Die gemeente hoef dus nie volledige liturgiese tekste te resiteer nie, maar slegs 'n gedeelte daarvan terwyl die orrel die res "voordra" (Higginbottom 1998:133).

1.2 Die orrel vanaf die Reformasie tot die agtiende eeu

Die gebruik van die orrel in die eredienste van hierdie tydperk verskil van gebied tot gebied en daar word in hierdie afdeling kortliks gekyk na verskillende dele van Europa.

1.2.1 *Engeland*

In terme van orrelbou word 'n twee-manueel-instrument eers in 1606 in King's College, Cambridge, gebou en instrumente met pedale eers so laat as 1720.

Pedaalspel was lank negeer in Engeland: 'n sekere Sir George Smart het, as voorbeeld, steeds in 1851 geweier om dit te gebruik. Die swelkas is in 1712 deur 'n Engelsman, Abraham Jordan, bekendgestel. Die ontwikkeling van orrelboukuns het die orrelis in staat gestel om deur middel van speelhulpe en 'n verskeidenheid van klankkleure, groter uitdrukkingsmoontlikhede te ondersoek (Long 1971:62, 230-231).

Die Engelse orrel gaan onstuimige tye tegemoet in die tweede helfte van die sestiende eeu en begin van die sewentiende eeu (meer aandag hieraan later), maar teen 1660 beleef orrelbou en orrelmusiek 'n oplewing (Long 1971:230).

Orrelkomposisies in die Barok val in twee kategorieë: vrye fantasieë en werke wat gebaseer is op Gregoriaanse kantusse. Die sogenaamde "voluntary" ontstaan ook in hierdie tyd en is gebruik om 'n wye verskeidenheid van komposisies te beskryf. Die "Full-organ Voluntaries" is geskryf vir volle orrel en gespeel as 'n naspel aan die einde van die diens. Die "Solo-stop Voluntaries" (dikwels uitgevoer op die kenmerkende Engelse prestantregisters) is tydens Vroegmette (*Matins*) uitgevoer (Ritchie & Stauffer 1992:287-288).

1.2.2 *Nederland*

Na die Reformasie verkry die gereformeerdes toegang tot kerke met orrels en die gebruik van hierdie instrument word op die sinode van Dordrecht in 1574 bespreek. Daar word besluit om orrelspel af te skaf en daar is hoofsaaklik drie redes hiervoor:

- Orrelspel word vergelyk met die spreek van ongewone tale vanweë die musiek se onverstaanbaarheid en kompleksiteit vir die normale gemeentelid se oor. Vervolgens sou 1 Korinthiërs 14:19 moontlik geïnterpreteer kon word as 'n verbod op die gebruik van die orrel.
- Orrelnaspele na die afloop van die diens veroorsaak dat die preek vergeet word.
- Hierdie orrelnaspele veroorsaak ook dat kollekte gedurende die diens opgeneem moet word wat dan 'n hindernis in die liturgie veroorsaak (Ingelse *et al.* 1995:55).

Die sinode het nog verder gegaan en het bepaal dat orrels uit die kerk verwyder moet word. Gelukkig was die kerk op daardie stadium nog afhanklik van die owerheid en die eiendomme (en orrels) is bewaar. Ten spyte van die sinode se bepalings het

orrelspel voor en na die erediens gebruiklik gebly. As oorblyfsel uit die Middeleeue word die gemeentesang nie begelei nie, maar afgewissel met orrelspel.

Orrelbegeleiding vir gemeentesang word goedgekeur met 'n sinodebesluit in 1632. Dit wil voorkom asof dit 'n maatreël was om die swak en gebrekkige onbegeleide sang nuwe lewe in te blaas. Tog bly beskrywings van gemeentesang in die agtiende (en selfs negentiende) eeu steeds negatief (Ingelse *et al.* 1995:56-58).

Om gemeentesang verder in te kleur, voeg die orrelis van die laat agtiende eeu sogenaamde interludes of tussenspele tussen versreëls in om die gemeente op die volgende frase voor te berei. Hierdie interludes is manualitêr uitgevoer en sodra die pedaalparty gespeel was, was dit 'n teken vir die gemeente om in te val met die volgende versreël (Ingelse *et al.* 1995:58-60). In sommige gemeentes is daar steeds nie saam met die orrel gesing nie, omdat die kerk nie oor 'n orrel beskik het nie of bloot omdat die orrel nie gebruik was nie. Van die orrelis word verwag om besyferde bas te kan realiseer as begeleiding van die melodie (Ingelse *et al.* 1995:62).

Orrelspel in die erediens word in Nederland meestal gesien as 'n musikale raamwerk vir liturgiese gebeurtenisse. Orreliste word voorgeskryf om stigtelike en gepaste musiek in plaas van ligsinnige motette te speel (Blume 1974:570).

Die populariteit van die orrel buite die erediens word weerspieël in die feit dat orreluitvoerings volop was en daar word berig dat Sweelinck daaglik twee-uurlange orreluitvoerings gehou het tot vermaak van die mense (Ritchie en Stauffer 1992:268).

1.2.3 *Frankryk*

Die orrelmusiek in die Rooms-Katolieke erediens in hierdie tydperk staan ook bekend as Franse klassieke orrelmusiek. Werke is gekomponeer vir eksklusiewe gebruik in die Roomse liturgie, terwyl registrasie en klankkleur gestandaardiseerd was. Die orrel was ten volle geïntegreer in die liturgie, ook afwisselend met koorsang in die Mis. Komposisies is dikwels georganiseer volgens modus (*ton d'église*) omdat die orrelis in dieselfde modus as die betrokke kantus van die Mis moes speel. Franse orreliste was veral bedrewe in die kuns van improvisasie juis omdat die liturgie so ryklik gebruik gemaak het van instrumentale orrelspel. Dit wil voorkom asof daar nie 'n hoë premie op gemeentesang in hierdie liturgie geplaas is nie (Higginbottom 1998:140-141).

In Protestantse Frankryk is Calvyn sekerlik die belangrikste figuur en die ontstaan van die sogenaamde Geneefse Psalms die belangrikste musikale gebeurtenis. Die gebruik van die orrel was egter minder belangrik, intendeel, Calvyn het homself skerp uitgespreek teen die gebruik van musiek in die erediens. Slegs musiek wat direk aan 'n teologiese teks verbonde was en wat verstaanbaar was vir die gemeente, was toegelaat. Eenstemmig en ongeleide sang was dus die norm in die Protestantse erediens (Blume 1974:517).

1.2.4 *Duitsland*

Musiek is hoofsaaklik gekomponeer vir die Lutherse erediens (Noord-Duitsland) of die Katolieke erediens (Suid-Duitsland). Weens gevorderde orrelbou-tegnieke en orrelbouers het Duitsland na die Reformasie oor uitstekende instrumente beskik (Higginbottom 1998:142).

Higginbottom (1998:142-143) merk die volgende op oor orrelspel in die Lutherse kerk:

- Die Middeleeuse gewoonte om orrelspel met vokale sang af te wissel, was steeds in gebruik.
- Koraalpreludes word gebruik as inleidings tot die gemeente se korale wat gesing word. Hierdie preludes was substansiële komposisies en moontlik ook gebruik in sekulêre musiekkonserte.
- Sekere momente in die erediens (byvoorbeeld tussen 'n gesang en die prediking) is gevul met orrelmusiek.
- Die rol van die orrelis as begeleier van gemeentesang word al hoe meer belangrik.
- Die gebruik van preludes, fugas en toccatas was bes moontlik bedoel vir die kerk sowel as sekulêre konserte.

Volgens dokumentasie van J.S. Bach in 1720 moes 'n orrelis in Leipzig die volgende musiek tydens die erediens verskaf (Ritchie & Stauffer 1992:266-267):

1. Voorspel voor die openingsmotet.
2. Voorspel gebaseer op die Kyrie.
3. Voorspel op die koraal wat gesing word voor die Evangelie.
4. Voorspel op die weeklikse kantata.

5. Voorspel op die Credo (*Wir glauben all' an einen Gott*).
6. Voorspel op die koraal wat na die preek gesing word.
7. Voorspel tydens die nagmaal (dikwels gebaseer op tweede helfte van die kantate of selfs 'n tweede kantate).
8. Voorspele op korale wat reeds gesing is, ook gedurende die nagmaal, indien daar tyd oor is na nr. 7.
9. Van tydgenote se weergawes word afgelei dat in baie kerke naspele ook vereis was.

Twee tipes musiekstukke word vereis:

- Koraalvoorspele, gebaseer op 'n koraalmelodie (nr. 2,3,5,6).
- Vrye werke (nr. 1,4,7,9).

In baie kerke was dit steeds nie die gebruik om die gemeentesang te begelei nie. Ons weet wel dat Bach gemeentesang begelei het omdat hy aangespreek is oor sy vreemde harmonisasies wat die gemeente ontstig het (Williams 2003:454). Komponiste soos Böhm skryf stelle variasies op koraalmelodieë wat dien as tussenspele tussen verse van die koraal (Ritchie & Stauffer 1992:266-267).

Bach se orrelwerke en ander Protestantse kerkmusiek (soos die kantates en passies) staan uit tydens hierdie tydperk: dit was in terme van vaardigheid en omvang nog nooit geëwenaar nie. Bach se musiek is vir etlike dekades gehuldig as die fondament van Protestantse kerkmusiek (Blume 1974:267).

In die Katolieke Suid, net soos in die geval van Frankryk, Engeland en Italië, moes die orrelis musiek verskaf as deel van die Mis. In die Suid was daar van minder selfstandige orrelmusiek gebruik gemaak as in die Protestantse Noorde. Dit is ook belangrik om te weet dat die Noord-Duitse orrelis (net soos Sweelinck in Nederland) dikwels orreluitvoerings gegee het en dit is gebruik as vermaak buite die erediens (Ritchie & Stauffer 1992:268).

1.2.5 *Italië*

Ook hier word die meeste van die sewentiende en agtiende-eeuse repertoire gekomponeer vir gebruik in die Roomse Mis. Frescobaldi beskryf die pligte van 'n orrelis in die Sondag Mis as volg:

Voor die Mis: Speel 'n *toccata*.

Gedurende die Kyrie:	Speel versette.
Na die epistool:	Speel 'n <i>canzona</i> .
Tydens Offertorium:	Speel 'n <i>ricercar</i> wat soms deur 'n <i>toccata</i> voorafgegaan word.
Tydens die Elevasie:	Speel 'n stadige en uitdrukkingsvolle <i>toccata</i> .
Na die nagmaal:	Speel 'n <i>canzona</i> .

Daar is bewys dat die orrel ook elders in die Mis gebruik is, maar nie om gemeentesang te begelei nie. Versette was gewoonlik gebaseer op Gregoriaanse kantusse en kerkmodusse (Ritchie & Stauffer 1992:281-282).

1.3 Die orrel in die negentiende en twintigste eeu

Die negentiende-eeuse orrel in Engeland was 'n baie populêre instrument in die kerk sowel as in die konsertsaal. Baie transkripsies van orkeswerke en opera-arias vir orrel sien die lig. Kerkmusiek vervlak in die sin dat dit gekomponeer word met die doel om die massas te vermaak eerder as om te inspireer. Tog is dit ook in hierdie tydperk wat S.S. Wesley groot bydrae maak in die daarstelling van bekende kerkmelodieë (Long 1971:337).

Teen die twintigste eeu was die liturgiese gebruik van die orrel meestal gereduseer tot begeleiding van gemeentesang en uitvoering van musikale "vullers" voor en na die diens (Long 1971:406).

Die gebruik van interludes tussen verse in Nederland neem af in hierdie tydperk vanweë ongepaste tussenspele en versierings van die melodie wat uiteindelik net die gemeente verwar het. Die orrel word egter aangewend as begeleidingsinstrument van gemeentesang (Ingelse *et al.* 1995:60-62).

In Duitsland sien 'n groot aantal orrelkomposisies, wat bedoel was vir kerklike gebruik, die lig. Feder (1974:371) sien hierdie komposisies egter as 'n vervlakking in kerkmusiek en voer die volgende redes aan:

- Sosialisties: Die prestige van die orrelis as professionele musikant neem af.
- Ideologies: Klem in kuns word eerder op emosie as vakmanskap geplaas.
- Komposisiestyl: Homofonie met maklik singbare melodieë geniet voorkeur.

- Orrelbou: Die invloed van die klassieke orkes het 'n negatiewe impak op die konstruksie van nuwe instrumente.

Feder (1974:371) sien dit as 'n stelselmatige wegbeweeg van die fondament wat Bach se kerkmusiek gelê het. Hierdie sogenaamde vervlakking het uiteindelik ook Bach se eie studente beïnvloed.

In Frankryk beleef die orrelbou en orrelrepertoire 'n bloeitydperk in die negentiende eeu. In die erediens word die orrel steeds afwisselend met vokale musiek in die Mis gebruik, maar nou word onder andere sonate-bewegings hiervoor gebruik. Die erediens beskik egter nou oor die karakter van 'n orreluitvoering (Ochse 1994:127-128).

2. Onbruik

Daar is verskeie tydperke in die kerkgeskiedenis waar die orrel in onbruik verval het. 'n Paar van die gebeurlikhede word vervolgens bespreek.

2.1 Die Reformasie

In Switserland was Zwingli gekant teen enige musiek in die erediens en gevolglik die gebruik van die orrel. Dit was vir Zwingli en Calvyn van uiterste belang om tradisie te verbreek. Sommige bronne is van mening dat die verbanning van musiek en musiekinstrumente net 'n tydelike maatreël was wat permanensie verkry het met Zwingli se ontydige dood (Blume 1974:510).

Die gevolge van Zwingli se Reformasie het gou versprei na Duitssprekende Switserland en Bern. Sy verbod op musiek in die erediens het gelei tot die vernietiging en verkoop van kerkorrels. Eers stelselmatig aan die einde van die sestiende eeu het die gemeente weer begin sing. Die orrel was tydens die Reformasie in Switserland vir bykans twintig jaar stilgemaak (Blume 1974:513).

2.2 Engeland 1640

Soos reeds bespreek, het die Puriteine min deernis vir die orrel gehad. Hulle oorreaksie teen die ryk "versierde" erediens van die Rooms-Katolieke kerk het daartoe gelei dat hulle alle "onnodige" versierings uit die kerk verwyder het. Dit het alle kruise, orrels, kore en omvangryke musiekpraktyke ingesluit. Hulle rede was dat

die hele erediens uitsluitlik rondom God se Woord moes sentreer en dat enige iets anders as die Woord die gemeente se aandag daarvan sal aflei (Long 1971:204).

Die Puriteine het nie gestop by die vernietiging van instrumente nie, maar het ook verdere skade aangerig deur musiekbiblioteke en –boeke aan die brand te steek (Long 1971:206). Orreliste, koorleiers en professionele sangers het hulleself skielik sonder werk bevind (Long 1971:207). Die gevolg was dat Engeland se beste musici (wat tot op daardie tydstip in diens van die kerk was) ter wille van oorlewing hulleself nou gewend het tot sekulêre musiek. Hierdeur het Engelse kerkmusiek onberekenbare skade gely (Long 1971:207).

Hierdie destruktiewe tydperk kom in 1660 tot 'n einde met die troonbestyging van Charles II. Die orrel en koor het stelselmatig weer hulle regmatige plek in die erediens ingeneem (Long 1971:211).

2.3 Frankryk ca. 1789

Die Franse revolusie veroorsaak 'n algehele laagtepunt in die orrelkultuur van Frankryk. Die orrelbou was in sy fleur op daardie stadium met die unieke klankkleur wat die Barokmusiek by uitstek gekomplimenteer het. Met die revolusie word die stadslewe onderbreek, kerke bestorm, orrelpype gesmelt om patrone mee te vervaardig en gevolglik ontwikkel daar 'n vakuum van ongeveer 'n halfeeue in die ontwikkeling van die Franse orrel en orrelrepertoire (Williams & Owen 1980:109-110).

'n Groot aantal van hierdie unieke Klassieke Franse orrels word in die revolusie vernietig en later met Romantiese orrels vervang in die negentiende eeu (Ritchie & Stauffer 1992:275).

3. **Samevatting**

Die orrel het homself deur die eeue heen bevestig as bruikbare kerkinstrument. Die orrel was met vrag in die Rooms-Katolieke erediens gebruik en is aanvanklik met agterdog bejeën in die vroeë gereformeerde kerk.

Tye wanneer die orrel in onbruik verval het, was hoofsaaklik as gevolg van 'n ongegronde oorreaksie teen bestaande praktyke. Die kerk besef egter stelselmatig die belangrikheid van musiek in die erediens en die orrel word weer in die erediens verwelkom.

Wat opmerklik is, is hoe die orrelmusiek sowel as kerkmusiek aangepas het by die kultuur en musiekstyl van die dag, vanaf musiek gebaseer op kerkmodi tot en met die Romantiese sonates in die Franse erediens.

Die vraag is egter in watter mate die orrel (spesifiek in die erediens) aangepas het by die kultuur en musiekstyl van die een en twintigste eeu en dit behoort 'n interessante studie op sigself te wees. Voorstelle vir die vernuwende gebruik in verskillende musiekstyle volg in Hoofstuk 9 en 10.

4. Die situasie in Suid-Afrika vandag

Die volgende afdeling is 'n samevatting en kommentaar op 'n ongestruktureerde onderhoud wat met prof. Daleen Kruger – orrelis, kerkmusikus en musikoloog verbonde aan die Noord-Wes Universiteit – gevoer is op 2 Julie 2010 te Potchefstroom. 'n Soortgelyke onderhoud is ook per e-pos met prof. Gerrit Olivier – orrelis, komponis, kerkmusikus en musikoloog gevoer op 12 Desember 2012.

Teen die tweede helfte van die vorige eeu het die pyporrel homself gevestig as unieke en meestal eksklusiewe kerkinstrument in meeste gereformeerde kerke in Suid-Afrika, veral in die sogenaamde Drie Susterskerke: die NG kerk, die Hervormde kerk en die Gereformeerde kerk. Die kerk en erediens is as 't ware met orrelbegeleiding vereenselwig. Liedere is uit bestaande bundels gesing en die orrelis was alleen verantwoordelik vir die musikale inkleding van 'n erediens terwyl die liturg meestal die beheer oor die keuse van liederen uitgeoefen het. In 1980 is SAKOV (Die Suider-Afrikaanse Kerkorrelistevereniging) deur prof. Albert Troskie gestig wat omgesien het na die belange van die kerkorrelis.

Aan die einde van daardie dekade begin die prentjie anders lyk in die Afrikaanse gereformeerde kerke. Strominge ontstaan binne die kerkmusiekkringe en die orrel word nie sonder meer as eksklusiewe kerkinstrument beskou nie. Die ontstaan van die sogenaamde *kerkband* of kerkorkes vind plaas en word meestal verkies tydens die meer informele aanderedienste. Nuwe sangbundels verskyn en stelselmatig word meer *gospel*-liederen, meestal in Engels, binne-in die erediens gebruik.

Dit lei tot die sogenaamde *worship wars* van die 1990's. Tweespalt ontstaan tussen belangegroepes binne die kerk in 'n soektog na die mees geskikte musiekstyl vir die erediens en sommige musiekstyle word meer geskik geag as ander. Saam met die

radikale verandering van die politieke regime en sosiale organisasie lei dit tot verliese in lidmaatgetalle. Die kerk is in konflik met haarself, nie alleen oor kwessies soos sakramente, homoseksualiteit en apartheid nie, maar ook in terme van musiekbediening.

Dit wil voorkom asof die kwessies tydens die eerste dekade van die 21e eeu grootliks bedaar tot op die punt waar musici en teoloë met verskillende standpunte en uit veelvoudige agtergronde vandag saam kan besin oor die toekoms van musiek in die erediens.

Volgens Kruger (2010) is die kerkorrel vandag nie vanselfsprekend die voor die hand liggende instrument om in die erediens te gebruik nie en die kerkorrelis staan voor 'n enorme uitdaging om die orrel en orrelspel relevant te hou vir die hedendaagse lidmaat. Die orrelis kan eenvoudig nie meer die *status quo* van die 1980's handhaaf nie. 'n Verstokte en argaïese benadering gaan lei 'n afname in die populariteit van hierdie veelsydige kerkinstrument.

4.1 'n Afname in populariteit

Alhoewel sulke bewegings meestal siklies van aard is, is dit opvallend dat die orrel afgeneem het in populariteit by musiekstudente, konsertgehoë en kerkklidmate en daar bestaan verskeie redes hiervoor.

4.1.1 *Afname in klavierstudente*

Dit blyk 'n hedendaagse tendens te wees dat die jong musikant eerder kies om 'n orkesinstrument te bespeel. Daar is 'n duidelike afname in die aantal klavierstudente by die tersiëre instellings wat 'n direk eweredige gevolg op die aantal orrelstudente het. Die huidige tendens onder jong musiekstudente is ook 'n groter belangstelling in jazz en/of kontemporêre musiek wat die belangstelling in instrumente soos saksofoon, baskitaar en perkussie aanvuur (Kruger 2010).

4.1.2 *'n Koste-implikasie*

Universiteitstudie in musiek is baie duur en kerke lewer minimale (indien enige) finansiële bydrae tot die uitgawes van toekomstige kerkorreliste. Die koste van orrelopleiding weeg eenvoudig nie op teen die salarisse wat orreliste in 'n gemeente kan verdien nie (Olivier 2012).

4.1.3 *Onwilligheid van orreliste*

Sommige orreliste weier of beskik nie oor die vermoë om 'n aanpassing in hulle spel of repertoirekeuse te maak om sodoende die veelsydigheid van die instrument ten volle te benut nie. Hierdie orreliste is nie vertrouwd of gemaklik daarmee om in 'n verskeidenheid van musiekstyle te funksioneer nie. Dit het 'n negatiewe uitwerking op die aanvraag van hierdie instrument (Kruger 2010). Olivier (2012) is van mening dat die leerinhoud van die opleidingskursusse van kerkmusiekstudie hierdie probleem meer effektief moet aanspreek.

4.1.4 *'n Tekort aan gekwalifiseerde orreliste*

Daar is 'n tekort aan goed gekwalifiseerde orreliste in die Afrikaanse gereformeerde kerke, deels omdat die kerk nie omsien na haar musici nie. Daar is dikwels nie geld vir voortdurende opleiding van die orrelis nie, bladmusiek of voltydse gespesialiseerde kerkmusici nie. Min tersiêre instellings maak voorsiening vir die doeltreffende opleiding van kerkmusici (Kruger 2010). Dieselfde geld vir die opleiding van toekomstige teoloë: op die oomblik word Himnologie slegs as 'n enkele keusemodule by die Universiteit van Pretoria aangebied en predikante studeer dus af sonder deeglike kennis van kerkmusiek of die *Liedboek van die kerk* (Olivier 2012).

4.1.5 *Swak instrumente in swak akoestiese ruimtes*

Daar is 'n oormaat van swak orrels in ons kerke. Boonop staan die meeste orrels dikwels in minder gewenste akoestiese omstandighede. 'n Twee-manuaal eenheidsorreltjie sonder enige tonge of miksture sal nooit effektief gebruik kan word in geïnspireerde samesang-begeleiding van 'n groot gemeente nie (Kruger 2010). Oor die algemeen ontbreek orrels in die Afrikaanse gereformeerde kerke doelmatige grondregisters en 'n stewige pedaalklank wat onontbeerlik is vir die begeleiding van gemeentesang (Olivier 2012).

4.1.6 *Geestesvervlakking in die samelewing*

Olivier (2012) is van mening dat die gees van algemene geestesvervlakking oorgespoel het na die kerk en haar musiek. Die erediensganger wil vermaak word en dit word gereflekteer in die keuse van liedere wat in die erediens gesing word. Daar is 'n merkbare voorkeur vir die "luisterliedjie"-liedtypes wat meer geskik is vir klein

groepe as vir 'n gemeente. Die ware, diepsinnige kerklied met sy groot repertoire koraalgebonde orrelmusiek vorm nie langer deel van die gewone kerkganger se geestesbesit nie.

4.1.7 *'n Bose kringloop*

Al bogenoemde verklarings lei daartoe dat minder mense blootgestel word aan goeie orrelspel en sodoende 'n liefde daarvoor aankweek (Kruger 2010; Olivier 2012).

4.2 Pro-aktiewe optrede

Die situasie is egter nie hopeloos nie. Dit is wel nodig dat pro-aktiewe aksie geneem word. Daarom is die instelling van finansiële steun soos die beurse van SAKOV so verblydend. Die volgende kwelpunte kort verdere aandag:

4.2.1 *Opleiding van kerkmusikante*

Die opleiding van predikante en kerkmusici op tersiêre vlak is meestal afgewater na 'n paar keusevakke soos himnologie en liturgie. Dit het tyd geword vir die daarstelling van 'n omvattende program vir kerkmusici asook in-diepte opleiding rakende himnologiese sake vir die predikante (Kruger 2010).

4.2.2 *Die aanstelling van voltydse kerkmusici deur kerkinstitusies.*

Daar is reeds hierna verwys in Hoofstuk 3. Voltydse kerkmusiekposte sal die aanvraag na kerkmusici laat toeneem en vanselfsprekend die kwaliteit van musiek in die kerk verbeter (Kruger 2010). Die status van kerkmusici in die samelewing en in die professionele musiekwêreld sal aansienlik verhoog word (Olivier 2012).

4.2.3 *Navorsing in kerkmusiek.*

Voortdurende navorsing oor relevante onderwerpe op die kerkmusiekterrein is van kritiese belang. Tendense vanoor die hele wêreld moet gereeld bespreek en geanaliseer word (Kruger 2010).

4.2.4 *Opleiding en bemagtiging van die kerkmusikant.*

Om stagnasie te voorkom, moet die kerkmusikant gereeld op kursusse/simposia gestuur word (Kruger 2010). Vir musici wat nog uit die "ou bedeling" kom, sal

gestandaardiseerde indiensopleiding verskaf moet word om hulle met die vereistes van vernuwende erediensmusiek te help (Olivier 2012).

4.2.5 *Hernude belangstelling.*

Hernude belangstelling in die instrument moet gekweek word deur dinamiese en geïnspireerde onderwysers, uitvoerders en musikoloë. Die instrument moet relevant bly vir die gehoor. Ou praktyke en oudmodiese idees gaan nie die saak bevorder nie (Kruger 2010).

4.2.6 *Onderhoud en opgradering van instrumente.*

Enige instrument moet deeglik onderhou word om die kwaliteit daarvan te verseker. Ideaal gesproke moet swak instrumente opgegradeer word (Kruger 2010).

4.2.7 *'n Gesindheidsverandering.*

Die geïnspireerde en toegewyde kerkmusikant onderneem 'n gereelde ondersoek na sy gesindheid as bereidwillige werker in die diens van God (Kruger 2010).

5. Afsluiting

Die orrel is sekerlik een van die oudste instrumente op aarde: dit het 'n ryke geskiedenis van ontwikkeling en aanpassing. Uit die geskiedenis leer ons dat siklusse van populariteit afgewissel word met siklusse van minder gebruik of selfs onbruik.

Om hierdie ou instrument vernuwend aan te wend in 'n vrugtevolle musiekbediening in die erediens, verg inspanning en navorsing. Dit verg geïnspireerde gelowiges wat bereid is om verantwoordbaar met verskillende musiekstyle te eksperimenteer, om na alle waarskynlikheid buite hulle normale gemaksones te funksioneer en om uit hulle foute sowel as by mekaar te leer.

HOOFSTUK 9

DIE ORREL EN GEMEENTESANG

Dit is belangrik om kortliks die teoretiese konsepte van hierdie studie saam te vat voordat die praktiese toepassing daarvan in hierdie en die daaropvolgende hoofstuk bespreek sal word. Hoofstuk 9 en 10 berus op die volgende uitgangspunte:

- Uit 'n deeglike studie van die Bybel, word aanvaar dat God 'n estetiese God is en Skepper van alle skoonheid. Die erediens, wat 'n ontmoeting met hierdie estetiese God is, is dus ook 'n estetiese ervaring (Hoofstuk 2).
- Die mens is geskep na God se beeld (*imago Dei*). Omdat God Hom as Kunstenaar aan die mens openbaar, besit die mens ook hierdie kreatiewe vonk wat hy in die erediens tot opbou van die gemeente moet aanwend (Hoofstuk 3). Die kerkmusikus wat apaties en onkreatief omgaan met musiek in die erediens doen afbreuk aan die estetiese karakter van die erediens. Daar moet 'n voortdurende strewe na uitnemendheid (binne die raamwerk van die gawes wat God aan sy diensknegte toegedeel het) in die erediens wees.
- Uit 'n historiese ondersoek na musiekeestetika en kerkgeskiedenis is die oorwegende indruk dat kerkmusiek gedy het waar dit in teologiese verantwoordbare verhouding met die musiekestetiese denke van dieselfde periode gestaan het. Dit is 'n verdere bewys van die nut van estetika in die erediens en gevolglik is die ontwakende rol van estetika in die Afrikaanse gereformeerde erediens ondersoek (Hoofstuk 4 en 5).
- Omdat hierdie studie gemoed is met die orrel as 'n kerkinstrument, is die geskiedenis van die orrel in die kerk ondersoek en daar is bevind dat die orrel homself as kerkinstrument bevestig het (Hoofstuk 6). Die orrel het soms deur die loop van die eeue in onbruik verval, maar hoofsaaklik dan as gevolg van 'n skerp oorreaksie teen misbruike wat dit vooraf gegaan het. Om hierdie rede word die vernuwende gebruik van die orrel in die gereformeerde erediens

prakties belig in hierdie en die daaropvolgende hoofstuk. Kerkmusiek in die gereformeerde erediens is ook ondersoek en kenmerke van goeie gereformeerde kerkmusiek bespreek (Hoofstuk 7).

- Die spiritualiteit van die erediensganger beïnvloed sy estetiese ervaring van die erediens. Die eienskappe van vier verskillende spiritualiteite sowel as elk se unieke musiekbehoefte is in Hoofstuk 8 bespreek. Die fenomeen van 'n kollektiewe spiritualiteit wat in die erediens tot stand kom, regverdig die verskillende erediensstipes wat tot op hede meestal nog net in die NG Kerk met vrug toegepas word. Die orrel moet esteties tot verskillende spiritualiteite kan spreek, om die gebruik daarvan te regverdig. Die uitkomst van hierdie studie, soos reeds vermeld in Hoofstuk 1, sal gevolglik van waarde wees vir alle ander Afrikaanse gereformeerde kerke wat erns maak oor die behoud en effektiewe gebruik van die orrel in die erediens.

Hierdie hoofstukke is dus nie 'n blote handleiding vir die orrelis nie, maar 'n praktiese illustrasie van die vooraf bespreekte teoretiese beginsels waarsonder die bedoelinge van hierdie studie nie effektief verwoord sou wees nie. Die veelsydigheid van die orrel in 'n wye verskeidenheid van musiekstyle word nie alleen bespreek nie, maar ook bepleit – iets wat na my mening nog nooit deeglik vantevore in die Afrikaanse gereformeerde kerk bespreek en ondersoek is nie.

Verder is dit van uiterste belang dat genoem word dat alle verwerkings en keuse van musiek en lieder wat in Hoofstuk 9 en 10 gebruik word, na my mening voldoen aan die kenmerke en vereistes vir die vernuwende estetiese gebruik van die orrel in die Afrikaanse gereformeerde erediens.

Hierdie hoofstuk poog om riglyne vir die begeleiding van die gemeentesang in 'n estetiese musiekbediening van verskillende spiritualiteite in die Afrikaanse gereformeerde kerke te verskaf. Waar dit hier net handel oor die gemeentelike lied, word die hele erediens en musikale inkleding daarvan in Hoofstuk 10 ondersoek.

Die bespreking van die gebruik van die orrel as 'n (let wel: nie enigste nie) kerkinstrument word gedoen aan die hand van die verskillende spiritualiteite soos bespreek in Hoofstuk 7.

1. Kopspiritualiteit

Soos reeds bespreek word 'n groot premie op die intellek geplaas by erediensgangers met 'n kopspiritualiteit. Die erediensganger het 'n voorliefde vir klassieke kerkmusiek en het geen beswaar teen die gebruik van die orrel nie. 'n Groot aantal gereformeerde kerke bied só 'n "tradisionele" erediens as een van die oggenddienste aan. Die orrel maak tipies 'n integrale deel uit van die musiekbediening tydens hierdie "tradisionele" dienste.

1.1 Die standaard

In meeste gereformeerde kerke word die *Liedboek van die Kerk* tans (gedeeltelik of ten volle) as standaardbegeleidingsbron vir hierdie dienste gebruik. Die orrelis word dus tipies van 'n vierstemmige koorharmonisasie van die liedere voorsien. Voorbeeld 9.1 is 'n uittreksel van só 'n tipiese harmonisasie.

Lied 286

Greta Delport-Benade



He-re God van lief-de, waar ons ook mag gaan, wil ons in u ska-du by U staan.

Hoor ons dank-ge-be-de, hoor ons lof-lied styg as ons aan U ons dank be-tuig

He-re, U ge-na-de het ons hier be-hou, in u hand van lief-de vas-ge-hou.

Voorbeeld 9.1: *Lied 286*, m 1-12.

(Die werk wat VONKK verrig in die daarstelling en uitbreiding van die klassieke kerklied is prysenswaardig en behoort deeglik ondersoek en benut te word.)

1.2 Die probleem

Die orrelis word slegs voorsien van een strofe se begeleiding. Die volgende praktiese probleme kom hier ter sprake:

- Die orrelis moet self 'n geskikte inleiding improviseer.
- Die orrelis moet self 'n geskikte afsluiting improviseer.
- Die gebruik van een standaardharmonisasie vir 'n aantal strofes kan lei tot eentonigheid.
- Geen voorsiening word gemaak vir die aanvulling van die begeleiding met addisionele instrumente nie.

1.2.1 *Inleidings*

Die gemiddelde orrelis snoer meestal die eerste en laaste frase van die koraal aaneen om as inleiding te dien (Viljoen 2002:32). Dit is 'n beproefde resep en veral geskik as die orrelis skielik 'n inleiding in die erediens moet prakseer.

Die orrelis wat ernstig is oor sy roeping as kerkmusikus (verwys na die *imago Dei* beginsel) sal egter vooraf met die liedere werk en probeer om kunstige dog funksionele inleidings te bekom. Vir die mindere ervare improviseerder is daar 'n wye verskeidenheid van literatuur beskikbaar wat kan help, hetsy as reeds gekomponeerde inleidings of as wenke en werksboeke wat die skep van inleidings vergemaklik. Die inleiding mag nooit gesien word as 'n niksseggende stukkie musiek wat slegs gesied sodat die gemeente die beginnoot kan kry nie. Die inleiding is in wese verkondigend en kommunikatief:

- Verkondigend: Die inleiding moet reeds die liedteks wat gaan volg uitbeeld. Dit geskied met die gebruik van die mees geskikte registrasie, tempo en musikale interpretasie. Die inleiding is as 't ware teologie wat die erediensganger instel op sy persoonlike deelname aan die Godsontmoeting.
- Kommunikatief: Musikale inligting word aan die erediensganger oorgedra. Die melodie, toonsterkte, tempo en karakter van die lied word gekommunikeer (Viljoen 2002:38).

Lied 168

Verw. O Vermeulen (2011)

Inleiding



Violin I

Violin II

Oboe

5

9

12

Voorbeeld 9.2: Lied 168, inleiding vir orrel en twee viole.

1.2.2 *Naspele*

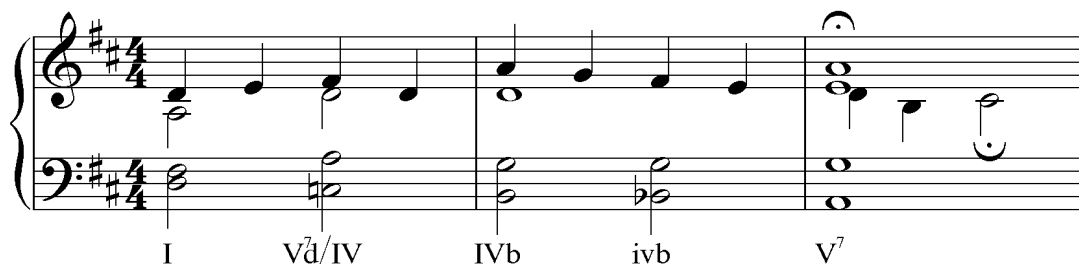
Naspele beskik ook oor 'n spesifieke liturgiese gebruik: Dit help om vloeiende oorgang van die een liturgiese handeling na die volgende te bewerkstellig. Dit is in der waarheid 'n brug van een liturgiese moment na die volgende. Indien die openingslofsang byvoorbeeld deur 'n gebed gevolg word, moet die dienooreenkomstige verskil in atmosfeer uitgebeeld word. Met die naspel van die lofsang kan die orrelis geleidelik 'n *decrescendo* maak en 'n biddende karakter begin uitbeeld. Dit is voor die hand liggend dat só 'n naspel nie in die bestek van vier of vyf mate tot sy reg sal kom nie. Om die erediensganger vanuit 'n uitbundige lofverklaring te begelei na 'n intiemer gebedsaksie vereis musikale integriteit wat nie in 'n paar akkoorde afgeransel kan word nie.

1.2.3 *'n Verskeidenheid strofes*

Indien 'n aantal strofes van dieselfde lied gesing word bestaan die gevaar dat dit begeleiding musikaal vervelig kan word. Die orrelis moet altyd die teks van elke betrokke strofe so goed moontlik probeer uitbeeld in die begeleiding. So word die erediensganger gelei in interpretasie.

Eentonigheid kan oorbrug word deur:

- Gepaste registrasie-aanpassings na gelang van die teks van die strofe.
- Die byvoeging van vokale of instrumentale deskante.
- Die gebruik van kort tussenspele tussen geskikte strofes. Hierdie tussenspele kan modulerend of nie-modulerend van aard wees (sien voorbeeld 9.3).
- Die gebruik van alternatiewe harmonisasies. Hier is die sogenaamde *last verse harmonisations* (Viljoen 2002:32) veral geskik. Daar bestaan verskeie gepubliseerde boeke (o.a. dié van SAKOV) wat gebruik kan word in hierdie geval.



Voorbeeld 9.3: 'n Nie-modulerende tussenspel vanuit enige D majeur-koraal.

1.2.4 *Instrumente*

Die orrel word steeds deur kundiges beskou as die mees geskikte akoestiese instrument om ongeoefende massa-sang te begelei (Strydom 1994:375 en Kruger 2010). Die orrel beskik by uitstek oor die vermoë om die melodie, ritme en harmonie van die gesonge lied te ondersteun en te verklank (Kruger 2010).

Die gebruik van ander instrumente kan egter uiters geslaagd wees in die musiekbediening van erediensgangers met 'n kopspiritualiteit. Strydom (1994:376) wys daarop dat estetiese en funksionele riglyne steeds toegepas moet word in die gebruik van ander instrumente:

Instrumentale musiek moet steeds liturgies-funksioneel aangewend word: dit moet die sanghandeling, sowel as die erediens as eenheidsgebeure, sinvol dien en verryk. Instrumentale musiek moet bedrewe, kunssinnig, smaakvol, stilisties korrek uitgevoer word. Lompheid, amateuragtigheid, onvoorbereidheid pas in geen opsig in liturgiese verband nie.

Alhoewel bedrewe instrumentale kunstenaars saam met die begeleiding van 'n lied kan improviseer, word die orrelis dikwels genoodsaak om instrumentale verwerkings te maak. Dit kan gebeur wanneer meer as een instrument saamspeel dat veelvoudige improvisasies maklik kan ontspoor en ongeorganiseerd oorkom en sommige instrumentaliste verkies eerder uitgeskrewe musiek. Die kuns van verwerking noodsaak voortdurende opleiding en oefening.

In Voorbeeld 9.4 is Lied 286 (Voorbeeld 9.1) verwerk vir orrel, klavier, hobo, viool, tjello, trompet, Franse horing en perkussie (timpani en simbaal). Die orrel word hier as hoofbegeleidingsinstrument beskou en verskaf die nodige melodiese, ritmiese en harmoniese ondersteuning om die erediensgangers te lei. Die ritmiese aspek van die lied word op enkele gepaste momente deur die timpani en simbaal versterk. Die trompet en Franse horing beeld die dank- en lofkarakter van die teks uit. Die hobo, viool en tjello kan gesien word as harmoniese ekstensies wat poog om die atmosfeer van die teks musikaal uit te beeld. Die klavier kan nie slegs as sekondêre begeleidingsinstrument (wat die orrelparty bloot verdubbel) gebruik word nie. Die orrel beskik oor 'n akoestiese voordeel wat die gebruik van die klavierparty meer problematies maak. Die klavierparty moet sorgvuldig bedink word sodat dit nie 'n blote verdubbeling van begeleiding is nie en steeds hoorbaar bo die orrel is. In hierdie verwerking verskaf die klavier 'n deskant:



Lied 286

Greta Delpont-Benadé
Verw. Oekie Vermeulen (2009)

Inleiding

Hobo *f*

Franse Horing

Trompet in B \flat

Timpani
C,D,G

Simbaal

Klavier *mf*

Orrel

Ped.

Viool *mf*

Tjello *mf*



9

The musical score for page 139, starting at measure 9, consists of several staves. The top staff is a vocal line in G major, beginning with a whole note G4. The second staff is a vocal line in G major, starting with a whole note G4 and followed by a melodic phrase in the next measure. The third staff is a piano accompaniment in G major, starting with a whole note G4 and followed by a rhythmic pattern. The fourth staff is a bass line in G major, starting with a whole note G2 and followed by a rhythmic pattern. The fifth staff is a drum part, starting with a whole note G2 and followed by a rhythmic pattern. The sixth staff is a piano accompaniment in G major, starting with a whole note G4 and followed by a rhythmic pattern. The seventh staff is a piano accompaniment in G major, starting with a whole note G4 and followed by a rhythmic pattern. The eighth staff is a piano accompaniment in G major, starting with a whole note G4 and followed by a rhythmic pattern. The ninth staff is a piano accompaniment in G major, starting with a whole note G4 and followed by a rhythmic pattern. Dynamics include *mf*, *f*, and *trm*.



14

The musical score consists of several systems of staves. The first system includes a vocal line starting at measure 14 with a dynamic marking of *f*. The second system contains piano accompaniment for the first two systems, including a bass line with a trill in measure 17. The third system shows a grand staff with piano accompaniment. The fourth system continues the piano accompaniment. The fifth system shows a grand staff with piano accompaniment. The sixth system shows a grand staff with piano accompaniment. The seventh system shows a grand staff with piano accompaniment. The eighth system shows a grand staff with piano accompaniment, ending with a dynamic marking of *mf*.



19

tr

This musical score consists of seven systems of staves. The first system features a vocal line in treble clef with a trill (tr) over a note in the third measure, and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The second system shows the piano accompaniment in treble and bass clefs. The third system shows the piano accompaniment in bass clef. The fourth system shows a single staff with a double bar line and a few notes. The fifth system shows the piano accompaniment in treble and bass clefs. The sixth system shows the piano accompaniment in bass clef. The seventh system shows the piano accompaniment in treble and bass clefs.



23

The musical score on page 142, starting at measure 23, consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line in G major with a melodic line and rests, and a piano accompaniment with a rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the piano accompaniment. The third system shows a vocal line with a fermata and a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The fourth system continues the piano accompaniment. The fifth system shows a vocal line with a melodic line and rests, and a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The sixth system continues the piano accompaniment. The seventh system shows a vocal line with a melodic line and rests, and a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The eighth system continues the piano accompaniment.



28

Musical score for page 28, measures 1-3. The score is written for a piano and includes a vocal line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score consists of seven systems of staves. The first system shows a vocal line with a fermata and a piano line with a fermata. The second system features a vocal line with a fermata and a piano line with a fermata. The third system shows a vocal line with a fermata and a piano line with a fermata. The fourth system features a vocal line with a fermata and a piano line with a fermata. The fifth system shows a vocal line with a fermata and a piano line with a fermata. The sixth system features a vocal line with a fermata and a piano line with a fermata. The seventh system shows a vocal line with a fermata and a piano line with a fermata. Dynamics include *mf* and *ff*.



31

rit

rit

rit

ff

rit

tr

rit

f

ff

rit

rit

rit

rit

Voorbeeld 9.4: *Lied 286*, m 1-33.

Omdat die orrelis nie altyd dieselfde instrumente tot sy toegang het nie, is Voorbeeld 9.4 so verwerk dat dit uitgevoer kan word met enige aantal instrumente wat beskikbaar is. Indien daar slegs 'n Franse horing beskikbaar is, kan die verwerking met slegs orrel en horing uitgevoer word. Hierdie voorbeeld illustreer hoe die orrel saam met 'n verskeidenheid van instrumente gebruik kan word.

1.3 Oorbodigheid

Soos reeds in die vorige hoofstuk bespreek, verkies die erediensganger met 'n kopspiritualiteit musiek met 'n lae oorbodigheidswaarde. Met die byvoeging van instrumente word die musikale inligting wat so 'n erediensganger ontvang aansienlik vermeerder en behoort 'n kundige uitvoering daarvan by te dra tot die estetiese ervaring van die erediensganger.

2. **Hartspiritualiteit**

Die erediensganger met 'n hartspiritualiteit verkies musiek met 'n hoë emosionele inhoud en wil meegevoer word deur die musiek. Dit is by hierdie spiritualiteitstipe waar die orrel meestal negeer word as begeleidingsinstrument. Kruger (2010) wys daarop dat die tradisionele kerkorrelis groot skuld hieraan het. Die klassiek-opgeleide orrelis weier dikwels om sogenaamde populêre musiek met sinkope saam met *band*-instrumente (soos kitare en tromme) te speel. 'n Groot deel van hierdie koppigheid kan heel waarskynlik toegeskryf word aan die orrelis se onvermoë om begeleiding aan te pas sodat hierdie musiekstyl meer effektief op die orrel verklank kan word. Gewoonlik is die jonger orrelis makliker daartoe in staat om in verskillende musiekstyle te musiseer.

2.1 Die standaard

Die oorgrote meerderheid van kontemporêre kerkliedere se bladmusiek bestaan slegs uit die melodielyn en akkoordsimbole (sien Voorbeeld 9.5). Sommige liedere beskik slegs oor die lirieke en akkoordsimbole, terwyl ander liedere wel 'n begeleiding voorsien wat dikwels eerder pianisties bedink is.

(Dit is belangrik om hier te noem dat FLAM 'n onberekenbaar belangrike bydra lewer tot die Afrikaanse kontemporêre kerklied. Baie van die FLAM-liedere kan ook met gemak in die klassieke erediens met orrelbegeleiding aangepas en gebruik word.)

In die hemel is die Heer (F021)

T Hiemstra



Em C D Em Em C
 In die he-mel is die Heer en sy glans is soos kris-tal Hy's die Hei-li-ge_ van God en Hy

D Em Em C D Em Em C
 heers oor die heel-al daar is mag in sy Woord soos die wa-ters druis sy stem soos die son op die see se blou so die

D Bsus⁺ B Em C D Em
 ryk-dom van sy trou en aan U is die mag en die heer - lik-heid en krag en aan

Em C D Bsus⁺ B Em
 U is die eer_ en die lof want U re-geer,___ U re - geer.

Voorbeeld 9.5: *In die hemel is die Heer (F021)*, m 1-16.

2.2 Die probleem

Die oorgrote meerderheid bladmusiek wat vir die meer kontemporêre kerklied bestaan, val heeltemal buite die verwysingsraamwerk van die klassiek-opgeleide orrelis. Van hom word verwag om akkoordsimbole te realiseer en dit dikwels met sinkopasie – wat tipies van hierdie musiekstyl is – uit te voer. Volgens Kruger (2010) voldoen kontemporêre liedbegeleiding wel aan die ritmiese aspek (tromme) en harmoniese aspek (kitare of klavier of klawerbord), maar ontbreek heel dikwels aan 'n melodiese aspek, aangesien die melodie deur geen instrument gespeel word nie, maar eerder streng gekontroleerd oor 'n mikrofoon deur 'n sanger gedikteer word.

2.2.1 *Akkoorde*

Die orrelis behoort homself te vergewis van verskillende akkoordsimbole. Die mees algemene is die volgende:

Akkoordsimbool	Akkoordtipe	Akkoordnote
C	Majeur	C,E,G
Cm	Mineur	C, E-mol, G
Caug	Vergroot	C, E, G-kruis
Cdim	Verminderd	C, E-mol, G-mol
C ⁶	voeg majeure 6e by	C, E, G, A
C ⁷	voeg mineur 7e by	C, E, G, B-mol
Cmaj ⁷	voeg majeure 7e by	C, E, G, B
C ^{add9}	voeg majeure 9e by	C, D, E, G
Csus ⁴	vierde verplaas terts	C, F, G
C/E	majeur, eerste omkering	C, E, G met E in die bas
Cm/G	mineur, tweede omkering	C, E-mol, G met G in die bas

Tabel 9.1: Verskillende akkoordsimbole

Die akkoordsimbole dien slegs as 'n plaasvervanger vir genoteerde harmonie. Met 'n bietjie oefening en eksperimentasie behoort enige orrelis die sisteem te bemeester.

2.2.2 *Melodie*

Dit is baie effektief wanneer die orrel die melodie met 'n uitkomende stem versterk en so nodige leiding aan die erediensgangers verskaf. Dit is belangrik dat die orrelis en voorsanger of kantor vooraf saamgeoefen het sodat daar geen teenstrydighede ontstaan met die uitvoering van 'n betrokke lied nie.

2.2.3 *Instrumente*

Die mees algemene instrumente in die *popband* is die kitaar (elektries en/of akoesties), baskitaar, tromme en klawerbord. Hierdie basiese ensemble kan met enige ander instrumente aangevul word, byvoorbeeld fluit, viool, saksofoon na gelang van die beskikbaarheid van instrumentaliste. Die volgende riglyne kan gevolg word:

- Kitare speel akkoorde. Talentvolle spelers kan kontramelodieë improviseer. Sulke kontramelodieë werk gewoonlik goed op die elektriese kitaar.
- Die klavier speel meestal akkoorde om die harmonie te versterk, maar vaardige spelers improviseer op die gegewe harmoniese raamwerk.



In die hemel is die Heer

T Hienstra

Verw. O Vermeulen (2010)

Molto moderato

Stem

Kitaar

Klawerbord

Orrel

Baskitaar

Tromme

1. In die he-mel is die Heer en sy glans is soos kris-tal Hy's die Hei-li ge... van God en Hy

I. Uitkomend

Detailed description of the musical score: The score is for a hymn titled 'In die hemel is die Heer'. It is in 4/4 time and the key signature has one sharp (F#). The tempo is 'Molto moderato'. The score includes parts for Voice (Stem), Guitar (Kitaar), Piano (Klawerbord), Organ (Orrel), Bass Guitar (Baskitaar), and Drums (Tromme). The guitar part provides chords: Em, C, D, Em, Em, C. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The organ part plays a simple harmonic accompaniment. The bass guitar part provides a steady bass line. The drum part includes a snare and bass drum pattern. The vocal line has two verses: '1. In die he-mel is die Heer en sy glans is soos kris-tal Hy's die Hei-li ge... van God en Hy' and 'I. Uitkomend'. The score is divided into two systems, with a double bar line and repeat sign at the beginning of the second system.



8

heers oor die heel-al daar is mag in sy Woordsoos die wa-ters druis sy stem soos die son op die see seblou so die

ryk-dom van sy trou en aan U is die mag en die heer-likheid en krag en aan

Fill snare



16

U is die eer_ en die lof want U re geer, U re - geer.

Em C D Bsus⁴ B Em C

II *mp*

mp

dim

2. Mil -joe -ne in ge-reed -heid staan die

D Em Em C D Em Em C

I. Uitkomend

Detailed description of the musical score: The score is for a song in G major. It begins at measure 16. The vocal line has lyrics 'U is die eer_ en die lof want U re geer, U re - geer.' The guitar part provides chords: Em, C, D, Bsus⁴, B, Em, C. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The drum part consists of a steady eighth-note pattern. The score includes dynamic markings such as *mp* and *dim*. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.



24

eng-le om. sy troon Ver-bys-te rend sy sie-raad en die weel-de van sy kroon daar is mag in sy Woord soos die

wa-ters druis sy stem soos die son op die see se blou so die ryk-dom van sy trou en aan

D Em Em C D Em Em C

D Em Em C 2/4 D 4/4 Bsus⁴ B

Fill



32

U is die mag en die heer - lik heid en krag en aan U is die eer_ en die lof want U re geer,

Em C D Em Em C D

U re - geer.

Bsus⁺ B Em C

II *mp*

Detailed description of the musical score: The score is for a song, page 32. It features a vocal line in G major with lyrics in Afrikaans. The guitar part includes chords Em, C, D, and Em. The piano part has a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The drum part includes a snare line. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1-8, and the second system covers measures 9-16. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

38



The musical score consists of several staves. The top staff is a vocal line. The second staff shows guitar chords: D, Em, Em, C, D, Em. The third staff is a piano accompaniment with a 'rit...' marking. The fourth staff is a piano accompaniment with a 'rit...' marking. The fifth staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The sixth staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The seventh staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The eighth staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The ninth staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The tenth staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The eleventh staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The twelfth staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The thirteenth staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The fourteenth staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The fifteenth staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The sixteenth staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The seventeenth staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The eighteenth staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The nineteenth staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The twentieth staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The twenty-first staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The twenty-second staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The twenty-third staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The twenty-fourth staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The twenty-fifth staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The twenty-sixth staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The twenty-seventh staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The twenty-eighth staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The twenty-ninth staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The thirtieth staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The thirty-first staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The thirty-second staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The thirty-third staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The thirty-fourth staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The thirty-fifth staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The thirty-sixth staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The thirty-seventh staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The thirty-eighth staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The thirty-ninth staff is a guitar rhythm line with 'x' marks. The fortieth staff is a guitar rhythm line with 'x' marks.

Voorbeeld 9.6: *In die hemel is die Heer*, m 1-40.

- Die orrelpedale, klavierbaslyn en baskitaar moet ooreenstem. Indien die akkoord in grondposisie aangedui word, moet almal grondposisie speel. 'n Omkering in een van die instrumente (terwyl die ander grondposisie speel) het 'n baslyn wat onstabiel klink tot gevolg. Die basdrom kan gebruik word om die ritme van die baslyne te dupliseer.
- Die orrel kan die melodie versterk met 'n uitkomende stem.

Bogenoemde riglyne is in Voorbeeld 9.6 toegepas. Die inleidingsmateriaal van die klavier kan met vrug deur 'n ervare (elektriese) kitaarspeler gespeel word in welke geval die klavier dit met akkoorde sal begelei. Die baslyne van die relevante instrumente is feitlik dieselfde, alhoewel dit dikwels ritmies onafhanklik van mekaar is.

Die rol van die klanktegnikus word baie belangrik in hierdie opset aangesien die balans tussen die instrumente uiters sensitief getoets en beheer moet word. Dit is feitlik onmoontlik om die orrel se klank te versterk en daarom moet daar met 'n fyn oor geluister word na die balans van die ensemble.

2.3 Oorbodigheid

Die erediensganger met 'n harspiritualiteit verkies musiek met 'n hoër emosionele inhoud en oorbodigheidswaarde en liedere met herhaalde (of beperkte) harmoniese progressies in tipiese vers-koor vorm is ideaal.

3. Mistiekspiritualiteit

Die atmosfeer wat musiek skep is van uiterste belang vir die erediensganger met 'n mistiekspiritualiteit (Barnard 2005:51). Musiek word gebruik as gebed en word herhalend gesing (Ludik:s.a.). Die Taizé-liedere is veral geskik vir gebruik in die meditatiewe erediens (Jankowitz 2006:36; Van der Merwe 2003:20).

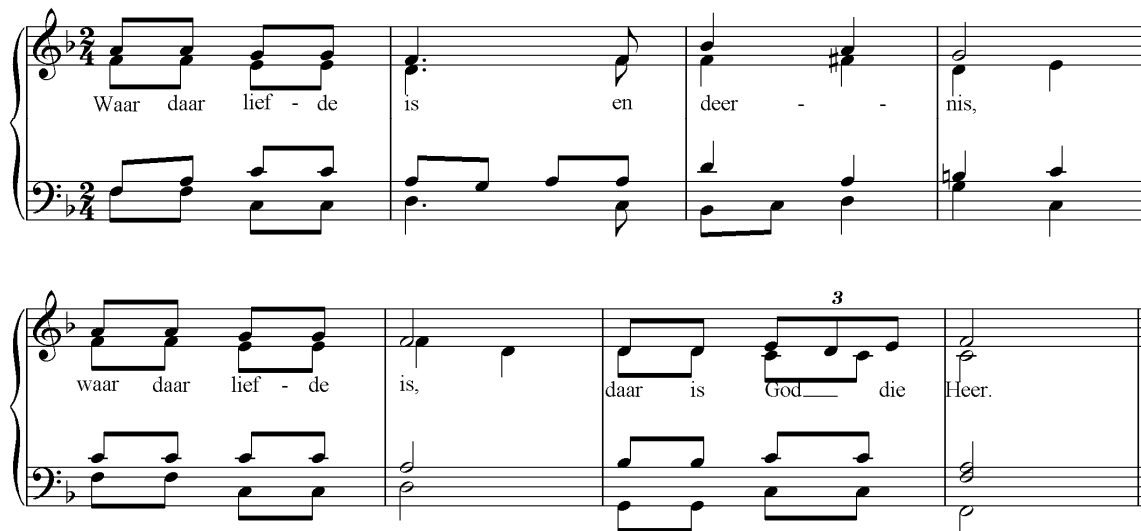
3.1 Die standaard

Die Taizé-lied is 'n koraal wat deur 'n koor gesing of orrel begelei kan word. Dit is 'n kenmerk dat hierdie koraal oor en oor herhaal word terwyl verskillende instrumente om die beurt inval. Die harmonie bly dus dieselfde sodat die instrumentale partye kan inpas. In begeleidingsboeke vir die Taizé-liedere word die harmonisasie en instrumentale partye voorsien wat die taak van die orrelis aansienlik vergemaklik (Jordaan 1998:16). 'n Tipiese Taizé-lied is dié van Voorbeeld 9.7.

Elsabe Kloppers

Lied 526

Jacques Berthier



Waar daar lief - de is en deer - - nis,
 waar daar lief - de is, daar is God die Heer.

Voorbeeld 9.7: *Lied 526*, m 1-8.

3.2 Die probleem

Die atmosfeer wat die lied oordra, is van kritiese belang en die orrelis moet deeglik kennis neem van die bedoeling van die lied en teks in die liturgie om sodoende dit effektief te verklank.

Herhaling kan maklik tot eentonigheid lei, maar die gebruik van die instrumentale partye sowel as effektiewe registrasie-wisselings behoort hierdie probleem uit te skakel. Hierdie instrumentale partye is gelukkig in die Liedboek gedruk en kan met vrug aangewend word. VONKK voorsien ook gereeld Afrikaanse vertalings (saam met die instrumentale verrykingspartye) van Taizé-liedere wat nie in die Liedboek is nie.

Die orrelis mag moontlik gekonfronteer word met 'n tekort aan hulpbronne soos 'n tekort aan vaardige sangers en instrumentaliste.

3.3 Oorbodigheid

Lidmate met mistiekspiritualiteit verkies eenvoudige melodieë en kern woordgrepe wat oor en oor herhaal word. Dit beskik oor 'n hoër oorbodigheidswaarde.

4. **Handspiritualiteit**

Lidmate met handspiritualiteit staan meestal onverskillig teenoor musiekstyl, solank die lied hulle aanspoor tot daadwerklike aksie. Lidmate met hierdie spiritualiteit wat 'n voorliefde het vir klassieke musiek, sal byvoorbeeld aanklank vind by orrel-begeleiding wat gebruik word vir kopspiritualiteit-lidmate. Handspiritualiteit-lidmate met 'n voorliefde vir die charismatiese styl, sal weer meer aanklank vind by die musiekbediening van hartspiritualiteit-lidmate.

HOOFSTUK 10

MUSIKALE INKLEDING VAN DRIE EREDIENSTIPES

In hierdie hoofstuk word die musikale inkleding van drie eredienstipes bespreek en beplan: 'n klassieke erediens, 'n kontemporêre erediens en 'n meditatiewe erediens. Hoewel die orrel sentraal staan in die beplanning van die musiek, word addisionele instrumente bygevoeg. 'n *Blended* erediens kan maklik saamgestel word uit die musikale materiaal wat in die ander drie eredienste uiteengesit word. Die liturgieë wat in hierdie hoofstuk as voorbeelde gebruik word, is afkomstig vanuit die NG Kerk - onder die Afrikaanse gereformeerde kerke neem hierdie instelling by verre die voortou in die aanbied en integrasie van hierdie verskillende tipes eredienste.

Die standpunte wat verskeie teoloë (Loader 2004, Strydom 2005 & Evdokimov 1990) huldig oor sekulêre musiek wat met vrug in die erediens gebruik kan word (soos bespreek in Hoofstuk 5), word as uitgangspunt in hierdie hoofstuk gebruik. Daar is doelbewus na instrumentale musiek gekies wat oor geen onnodige sekulêre konnotasie beskik nie. Dit word juis gebruik vanweë die eietydse klank en atmosfeer wat hierdie komposisies aan die erediens op geskikte momente van die liturgie kan verskaf en om die vernuwende gebruik van die orrel te illustreer.

1. **Klassieke erediens**

Soos reeds bespreek, behoort die inligting wat tydens hierdie erediens oorgedra word oor 'n klein oorbodigheidswaarde te beskik. Erediensgangers verwag 'n duidelik gestruktureerde liturgie en musiek wat hierby aanpas en ook in 'n duidelike gestruktureerde raamwerk funksioneer.

1.1 Die liturgie

As basis vir hierdie erediens word 'n liturgie aangewend wat deur Dr. Niekie Lamprecht op Sondag 15 Mei 2011 in die NG Kerk Pretoria-Oos gebruik is.

VOORSANG: Lied 207: 1,3; Lied 219: 1-2; Lied 284: 1-3



AFKONDIGINGS

TOETREDE: Lied 163

SEËNGROET

LOF: Lied 525

DANKOFFER

GEBED (As deel van die gebed: Lied 266)

SKULDBELYDENIS

GELOOFSBELYDENIS (Gemeente sing spontaan)

WOORDDIENS: Johannes 21:1-15

UITSENDING: Lied 286

SEËN

1.2 Instrumente

'n Wye verskeidenheid van instrumente kan gebruik word en sal afhang van die beskikbaarheid van instrumentaliste, die atmosfeer van die erediens, sowel as die gemeente se begroting indien die gemeente van professionele musici gebruik maak.

Dit is belangrik om die tegniese vermoëns van die instrumentaliste in ag te neem wanneer musiek vir die erediens beplan word. Die erediens is allermins 'n plek om "blootstelling te kry" of "ervaring op te doen". Slegs instrumentaliste wat reeds tegniese vaardighede op sy/haar instrument toon, behoort in die erediens gebruik te word.

Dit beteken nie dat instrumentaliste met min of geen ervaring, nie gebruik moet word nie. Solank die musikant goeie beheer en ervaring op sy/haar eie instrument het, kan so 'n musikant met vrug opgelei en gebruik word in die erediens.

1.3 Voorspel tot die erediens

Musiek kan effektief gebruik word om atmosfeer te skep voor die aanvang van die erediens. Die tipe musiek wat gebruik word, sal afhang van die algemene atmosfeer van die erediens in geheel. So sal die voorspelmusiek in die erediens op Goeie Vrydag aansienlik verskil van dié van Opstandingsondag.

As voorspel is die baroksonates (soos byvoorbeeld dié van Handel) altyd baie effektief. Die *continuo*-party is uiters geskik vir orrelbegeleiding en daar kan selfs oorweeg word om 'n basinstrument (soos 'n tjello , fagot of kontrabas) by te voeg. Dit is belangrik om met smaak dié sonates of selfs net bewegings te kies wat die effektiefste sal bydra tot die atmosfeer wat beplan word vir die erediens.

Nog 'n opsie om te ondersoek, is Mozart se Kerksonates (*Kirchensonaten* K. 41h, K. K. 68, K. 69, K. 144, K. 145, K. 212, K. 241a, K. 241b, K. 241, K. 244, K. 245, K. 263, K. 274, K. 278, K. 328, K. 329 en K. 336) wat oor twee vioolpartye en continuo beskik. Hierdie komposisies is eintlik *sonatines* in die ware sin van die woord en beskik oor baie aantreklike melodieë. In Mozart se tyd is hierdie sonates juis tydens die erediens uitgevoer.

Sommige gemeentes speel CD opnames voor die erediens. Daar is sekerlik 'n plek hiervoor, maar in die klassieke erediens, is die lewendige uitvoering van musiek meer wenslik.

1.4 Voorsang

Voorsang vervul 'n belangrike funksie as inleiding tot die erediens vervul. Nie alleen kan die liedere so gekies word dat dit as geheel, verkondigend, by die erediens aanpas nie, maar dit kan ook nuttig aangewend word om nuwe liedere aan te leer. Verder verskaf dit inligting aan die erediensgangers oor die bepaalde klank van die musiek vir die erediens, dit wil sê, die instrumentkombinasie. Die erediensgangers word as 't ware ingelei in die klankpalet van die erediensmusiek.

1.5 Toetrede

Na die afkondigings word 'n toetrede-lied gesing. Die funksie hiervan is om die erediensgangers in te stel en ontvanklik te maak vir die erediens wat volg. Die atmosfeer van die toetrede-lied is meestal ingekeerd en rustig. Die erediensganger kom tot rus en berei hom- of haarself voor vir 'n ontmoeting met God. Dit is dus van kritiese belang dat die musiek hierdie liturgiese handeling effektief kommunikeer. Dit is moeilik om hierdie bedoeling in 'n paar musiekmate oor te dra en 'n langer, eenvoudige inleiding sou wenslik wees.



Hieronder volg 'n verwerking van Lied 163 vir Franse horing in F, trompet in C, perkussie (simbaal) en orrel. Dit is redelik uitgebrei en beskik ook oor 'n naspel na die sing van die enkele strofe. Die dinamiek is oor die algemeen gedemp om gestalte te gee aan die aanbidende atmosfeer.

Lied 163

 Martin Nystrom (melodie)
 Jan de Wet (Teks)
 Verw. O Vermeulen (2011)

Inleiding

mf

Inleiding

Inleiding

Ped.

6

mf

mp

13

pp

poco rit...

poco rit...

poco rit...



19 Verse 1

a tempo
Verse 1

a tempo
Verse 1

a tempo
Verse 1

mf

Detailed description: This system contains measures 19 to 24. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'a tempo'. The vocal line begins with a whole rest, followed by a half note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. The piano accompaniment starts with a whole note chord of F#4, C#5, and G#5, followed by a series of chords and moving lines in both hands.

25

mf

f

Detailed description: This system contains measures 25 to 30. The vocal line continues with a half note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. The piano accompaniment features a series of chords and moving lines in both hands. The dynamic markings 'mf' and 'f' are present.

31 Naspel

mp

mf

poco rit...

mp
Naspel

mp
Naspel

mp
Naspel

Detailed description: This system contains measures 31 to 36. The key signature changes to two sharps (F#, C#) and the time signature changes to 2/4. The tempo is marked 'a tempo'. The vocal line begins with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment starts with a whole note chord of F#3, C#4, and G#4, followed by a series of chords and moving lines in both hands. The dynamic markings 'mp', 'mf', and 'poco rit...' are present. The system concludes with a double bar line and the word 'Naspel' repeated three times.

38



Voorbeeld 10.1: Lied 163, m 1-43.

1.6 Lof

Die erediensganger word nou uitgenooi om God se lof te besing. Die inleiding van die lied moet 'n sterk lofkarakter aanneem om die erediensganger voor te berei op die betekenis van die lied. Die inleiding moet die erediensganger inspireer deur middel van die werking van die Heilige Gees om in gesprek met God te tree.

Lied 525 (sien Voorbeeld 10.2) is hier verwerk vir koperblasers (2 trompette en 2 trombone), orrel en perkussie (timpani). In hierdie betrokke verwerking is daar 'n kort en kragtige inleiding en een strofe wat opnuut geharmoniseer is.

'n Modulasie is 'n uiters effektiewe middel om eentonigheid te onderbreek sowel as om 'n betrokke strofe se teks te onderstreep of uit te lig. Modulasies na 'n half- of heeltone hoër, is gewoonlik die mees algemene praktyk. In die geval van Lied 525 sou 'n modulasie net voor die laaste strofe uiters gepas wees, aangesien hierdie strofe handel oor verlossing uit die dood en 'n toegewyde lewe aan God – die kern van die Christelike geloof en hoogste rede tot lof.

Perkussie word dikwels in die klassieke erediens afgeskeep – moontlik omdat min orreliste genoeg kennis het oor sogenaamde “klassieke” of orkestrale perkussie. Dit sluit byvoorbeeld die volgende in: timpani (uiters effektief om ritme en harmoniese wendinge te onderstreep), simbale ('n swel op die simbale lig 'n klimaks besonder goed uit) en 'n xilofoon of glockenspiel (vir melodiese lyne). Die gebruik van perkussie word ook beperk gesien in die lig van die feit dat hierdie instrumente en instrumentaliste nie noodwendig beskikbaar of bekombaar nie.



Lied 525

Verw. Oekie Vermeulen (2010)

INLEIDING

Trompet I en II

Tromboon I en II

Timpani
D, G, A.

Orrel

f

f

f

f

ped

5

poco rit...

poco rit...

poco rit...

poco rit...

10

VERS



Voorbeeld 10.2: *Lied 525*, inleiding en vers.

1.7 Dankoffer

Die dankoffer word in hierdie erediens direk na die loflied geplaas. Die keuse van musiek vir hierdie liturgiese handeling behoort dus nie te veel te verskil van die loflied in terme van karakter nie. Dis sou dus 'n moontlikheid wees om 'n verwerking van Lied 525 te speel, soos die uiters treffende verwerking van Chris Lamprecht in *Liturgiese Orrelmusiek Band 4* (1980:46-49). Sodoende word die pyporrel ook sy eie plek as volwaardige solis gegun.

Indien daar egter van ander instrumentale musiek gebruik gemaak word, moet daar bo en behalwe die karakter van die musiek verder gemaak word teen onnodige konnotasies wat met die betrokke musiek geassosieer kan word.



Palladio

Karl Jenkins
Verw O Vermeulen

Allegretto

Klavier

mf con fuoco

Allegretto

Orrel

mf

6

f

9

mp dolce

12

ff (molto marcato)

ff



15

mf scherzando *poco a poco crescendo*

Musical score for measures 15-17. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The grand staff has a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The first staff of the grand staff contains a melody with slurs and accents. The second staff contains a complex accompaniment with triplets and slurs. The third staff contains a simple bass line. Performance markings include *mf scherzando* and *poco a poco crescendo*.

18

f *mp con fuoco*

Musical score for measures 18-21. The system consists of three staves: a grand staff and a separate bass clef staff. The grand staff has a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The first staff of the grand staff contains a melody with slurs and accents. The second staff contains a complex accompaniment with slurs and accents. The third staff contains a simple bass line. Performance markings include *f* and *mp con fuoco*.

22

mf

Musical score for measures 22-24. The system consists of three staves: a grand staff and a separate bass clef staff. The grand staff has a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The first staff of the grand staff contains a melody with slurs and accents. The second staff contains a complex accompaniment with slurs and accents. The third staff contains a simple bass line. Performance marking includes *mf*.

25

mp dolce

Musical score for measures 25-27. The system consists of three staves: a grand staff and a separate bass clef staff. The grand staff has a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The first staff of the grand staff contains a melody with slurs and accents. The second staff contains a complex accompaniment with slurs and accents. The third staff contains a simple bass line. Performance marking includes *mp dolce*.



28

sim.

Musical score for measures 28-31. The system consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat. Measure 28 features a sixteenth-note pattern in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Measure 29 continues the right-hand pattern with a fermata on the final note. Measure 30 shows a change in the right-hand pattern. Measure 31 concludes the system with a final note in the right hand and a half-note in the left hand.

32

dolce
mf dolce
ff
sim.

Musical score for measures 32-36. The system consists of four staves. Measures 32-33 show a change in the right-hand accompaniment with a *dolce* marking. Measure 34 features a *mf dolce* marking. Measure 35 has a *ff* marking in the left hand. Measure 36 has a *sim.* marking in the left hand. The right hand continues with sixteenth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment.

37

6

Musical score for measures 37-39. The system consists of four staves. Measures 37-39 feature a sixteenth-note pattern in the right hand with a *6* (sixteenth-note) marking. The left hand continues with a steady accompaniment. The right-hand pattern is repeated in each measure with a fermata on the final note.

40

6
dolce
ff

Musical score for measures 40-43. The system consists of four staves. Measure 40 features a sixteenth-note pattern in the right hand with a *6* (sixteenth-note) marking. Measure 41 has a *dolce* marking. Measure 42 has a *ff* marking. Measure 43 concludes the system with a final note in the right hand and a half-note in the left hand.



44

Musical score for measures 44-47. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features a grand staff with piano and violin parts. The piano part has a steady eighth-note bass line. The violin part has a melodic line with slurs and accents. A dynamic marking of *mf* is present in measure 46.

48

Musical score for measures 48-51. The score continues in 3/4 time with a key signature of one flat. The piano part maintains its eighth-note bass line. The violin part has a more active melodic line with slurs and accents.

52

Musical score for measures 52-55. The score continues in 3/4 time with a key signature of one flat. The piano part has a steady eighth-note bass line. The violin part has a melodic line with slurs and accents. A dynamic marking of *mf con fuoco* is present in measure 52.

56

Musical score for measures 56-59. The score continues in 3/4 time with a key signature of one flat. The piano part has a steady eighth-note bass line. The violin part has a melodic line with slurs and accents. A dynamic marking of *f* is present in measure 56.



59

mp dolce

62

ff (molto marcato)

ff

65

mf scherzando

poco a poco crescendo

f

68

mp con fuoco

mp

72



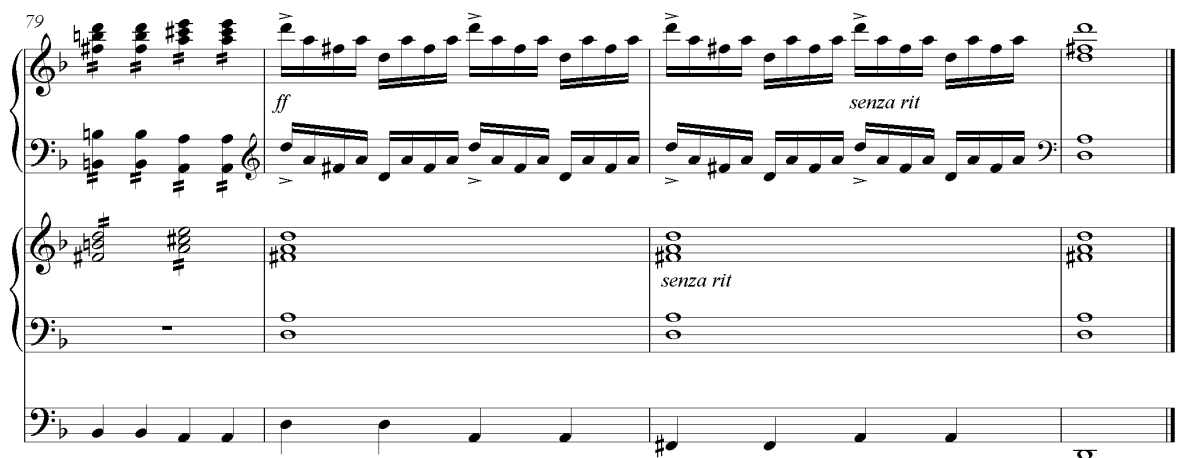
mf

75



poco a poco crescendo

79



ff

senza rit

senza rit

 Voorbeeld 10.3: *Palladio*, m 1-82.

Soos 'n veelvoud van Jenkins se werke, beskik *Palladio* oor 'n kwasi-gewyde atmosfeer wat met vrug op die regte liturgiese oomblik in die erediens aangewend kan word. Verder blyk dit duidelik uit sy oeuvre dat Jenkins, as komponis, 'n voorliefde vir gewyde musiek het wat die gebruik van sy musiek in die erediens verder regverdig. Hier word weer eens verwys na die standpunte van Loader (2004), Strydom (2005) en Evdokimov (1990) oor die effektiewe en geregverdigde gebruik van gekwalifiseerde sekulêre musiek binne die erediens.

Hoewel *Palladio* oorspronklik gebruik is as agtergrondmusiek in 'n diamant-advertensie in 1996 (Vermeulen 2010:3), bestaan daar nie 'n gevaar van ongewenste sekulêre konnotasies wat by die erediensganger aangewakker kan word nie. Die oorspronklike advertensiemusiek was 30 sekondes lank en is intussen uitgebrei na 'n selfstandige *concerto grosso* vir strykkorke, viool en tjello. Dit is verder te betwyfel dat die hedendaagse erediensganger *Palladio* sal assosieer met die oorspronklike 30 sekonde-lange “diamantmusiek” van sestien jaar gelede.

Hierdie eerste beweging uit die *concerto grosso* is opgeruimde musiek en uiteraars geskik vir gebruik in die erediens, veral op hierdie betrokke liturgiese oomblik. In hierdie verwerking vir orrel en klavier, vervang die orrel as 't ware die strykers van die oorspronklike weergawe terwyl die klavier nuut bygeskryf is. Oor die algemeen dien die orrel as goeie plaasvervanger vir strykers en dit is handig om in gedagte te hou wanneer transkripsies of verwerkings vir dié instrument gemaak word.

1.8 Gebed

Lied 266 vloei spontaan vanuit die liturg se gebed. Om 'n effektiewe oorgang van gesproke woord na lied te bewerkstellig, moet die orrelis effektiewe registrasie gebruik. Die eerste paar note van die inleiding behoort baie sag te wees en stelselmatig 'n diskrete *crescendo* te maak tot op die vlak van dinamiek waarop die gemeente gereed is om in te val. 'n Verdigting van tekstuur sou hier ook baie effektief wees (sien Voorbeeld 10.4).

Weer eens is die *imago Dei* beginsel ter sprake. Die kerkmusikus moet van sy Godgegewe kreatiewe gawes gebruik maak om die gemeente te lei in 'n gesprek met God – hetsy as lofuiting, smeking of skuldverklaring.

Lied 266

Verw. O Vermeulen (2011)

Inleiding



Voorbeeld 10.4: Lied 266, inleiding.

1.9 Geloofsbelydenis

In 2008 het die komponis, Niel van der Watt, spesiaal 'n Geloofsbelydenis getoonset vir die NG Kerk Pretoria-Oos. Dit is oorspronklik net geskryf as 'n lied vir gemeente met orrelbegeleiding. Dit is later vir 'n spesiale kerssangdiens verwerk vir orrel, klavier, viool, hobo, Franse horing, trompet, tjello en perkussie.

Die verwerking is van só 'n aard dat die lied steeds net selfstandig met orrel begelei kan word, maar sou die behoefte ontstaan, kan enige van die bogenoemde instrumente tydens die begeleiding ingebring word. Elke instrumentparty is dus 'n selfstandige entiteit op sy eie. So, byvoorbeeld, kan die lied met orrel en klavier of orrel en hobo en Franse horing of met die hele ensemble saam uitgevoer word. Die geloofsbelydenis wat gesing word, is dus 'n welkome afwisseling vir die gesproke belydenis en skep so welkome variasie.

Apostoliese Geloofsbelydenis

 Niel van der Watt
 Feb 2008

♩ = 72

mf

Ek glo in God die Va-der, die Al-mag - ti-ge, die Skep-per, van

mf

7

he - mel en aar-de. Ek glo in Je-sus Chris-tus, sy e-nig-ge-bo-re Seun, ons

f *mf*

f *mf*



Voorbeeld 10.5: Die Apostoliese Geloofsbelydenis, m 1-13.

Die orrelis kan dit oorweeg om die musiek van die dankoffer te verbind met dié van die geloofsbelydenis om so 'n vloeiende oorgang van een liturgiese oomblik na die volgende te bewerkstellig. Dit vereis egter deeglike beplanning om musikale sin daarvan te maak.

1.10 Slotlied

Afhangende van die boodskap en goeie keuse van die slotlied, behoort hierdie liturgiese handeling die erediens as geheel op te som. Dit is nie sommer 'n lied wat gesing word ter wille van funksie of tradisie nie. Die erediensganger verlaat die kerk (en ontmoeting tussen God en sy volk) met hierdie laaste geloofsuiting.

Vir hierdie erediens is Lied 286 gekies – wat reeds in die vorige hoofstuk as voorbeeld gebruik en verwerk is (sien Voorbeeld 9.4).

1.11 Uitspraak van die seën

By baie gemeentes is dit die gebruik om direk na die uitspraak van die seën te reageer met die sing van 'n lied wat gewoonlik 'n getoonsette "Amen" is. God se gemeente reageer dus op sy seën.

Dit sou ideaal wees dat die gemeente in hulle repertoire oor 'n paar "Amens" beskik wat gesing kan word en wat verskil in tempo en atmosfeer (Die *Liedboek van die Kerk* beskik oor 'n paar getoonsette "Amens".) Afhangende van die boodskap, kan die gemeente in eenvoudige eerbied reageer op God se seën, met ander woorde 'n meer ingetoë en sagte toonsetting. Op ander boodskappe kan die gemeente reageer in 'n loflike uitbundige weergawe van die "Amen", dit wil sê 'n majestueuse en lofwaardige toonsetting daarvan.

1.12 Naspel

Die naspel kan effektief aangewend word om 'n erediens as geheelwerk (*Gesamtkunstwerk*) af te sluit en sal bepaal word deur die atmosfeer en aard van die Woordverkondiging.

'n Meer kontemporêre klank is vir hierdie betrokke erediens gesoek en daar is besluit op 'n instrumentale werk van Josef Weinberger, *Spirit of Ecstasy*, wat verwerk is vir klavier en orrel. Albei partye wissel mekaar as solis af.

Die titel van hierdie werk is slegs 'n beskrywing van die inherente karakter van die komposisie en aangesien hierdie werk nie oor enige teks of lirieke beskik nie, bestaan daar ook, weer eens, nie die gevaar van onwenslike sekulêre konnotasie nie.

Dit is wel waar dat hierdie werk oor 'n onmiddellike populêre kwaliteit beskik en alhoewel Adorno waarsku teen sulke werke (sien Hoofstuk 4) is sy beswaar hoofsaaklik gemik teen werke (of kuns) van swakker inherente kwaliteit wat bloot geskep word vir die onmiddellike genot daarvan. 'n Fynere ontleding van die vormstruktuur, harmoniese progressies en toonsoortverhoudinge van *Spirit of Ecstasy* bewys dat hierdie komposisie beslis nie van swak gehalte is nie.



Spirit of Ecstasy

J Weinberger

Verw. O Vermeulen (2011)

Allegro

f

Klavier

Orrel

Pedaal

E^b B^b/E^b B^b E^b A^b E^b/B^b B^b

5

E^b B^b/E^b B^b Cm A^b E^b/B^b B^b

9

f

C^b/E Fm B^b/D E^b



13 A^b/C B^b/D E^b A^b F/A E^b/B^b B^b

18

22 Cm A^b E^b/B^b B^b C/E

arp etc

f



26 Fm B^b/D E^b A^b/C

Musical score for measures 26-29. The score is in 3/4 time and B-flat major. Measure 26 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a whole rest. Measure 27 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a half note. Measure 28 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a half note. Measure 29 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a whole rest.

30 D^b D^b/E^b E^b A^b A^b

Musical score for measures 30-33. The score is in 3/4 time and B-flat major. Measure 30 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a whole rest. Measure 31 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a half note. Measure 32 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a half note. Measure 33 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a whole rest. A fortissimo (ff) dynamic marking is present in measures 32 and 33.

34 D^b/A^b E^b/A^b A^bsus⁴ A^b Fm⁷ D^b

Musical score for measures 34-37. The score is in 3/4 time and B-flat major. Measure 34 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a whole rest. Measure 35 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a half note. Measure 36 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a half note. Measure 37 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a whole rest.



39 E^b7 A^bsus⁴ A^b Fm D^b E^b

Musical score for measures 39-43. The score is in 4/4 time and features a key signature of three flats (B-flat major/C minor). The top staff is the treble clef, and the bottom two staves are the bass clef. Chords are indicated above the treble staff: E^b7, A^bsus⁴, A^b, Fm, D^b, and E^b. A dynamic marking of *ff* is present under the Fm chord. The bass line includes a triplet of eighth notes in the final measure.

44 D^b/A^b A^b E^b/G Fm B^b/D D^b/E^b E^b

Musical score for measures 44-47. The score is in 4/4 time and features a key signature of three flats (B-flat major/C minor). The top staff is the treble clef, and the bottom two staves are the bass clef. Chords are indicated above the treble staff: D^b/A^b, A^b, E^b/G, Fm, B^b/D, D^b/E^b, and E^b. The bass line features a melodic line with a fermata over the final measure.

48 D^b/E^b E^b B E/B F[#]/B

Musical score for measures 48-51. The score is in 4/4 time and features a key signature of three flats (B-flat major/C minor). The top staff is the treble clef, and the bottom two staves are the bass clef. Chords are indicated above the treble staff: D^b/E^b, E^b, B, E/B, and F[#]/B. The B, E/B, and F[#]/B chords are marked with diagonal lines, indicating a whole rest for the treble staff. The bass line continues with a melodic line.



52 E/B B E^b A^b

55 F/A E^b/B^b B^b7 E^b B^b/E^b

59 E^b A^b E^b/B^b B^b E^b B^b/D



63 Cm A^b E^b/B^b B^b C/E Fm

Musical score for measures 63-66. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). Measure 63 has a Cm chord. Measure 64 has A^b and E^b/B^b chords. Measure 65 has B^b and C/E chords. Measure 66 has an Fm chord. The grand staff features a melodic line with eighth-note runs and a bass line with sustained notes. A fortissimo (ff) dynamic marking is present in measure 65.

67 B^b/D E^b A^b/C

Musical score for measures 67-69. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The key signature is three flats. Measure 67 has a B^b/D chord. Measure 68 has an E^b chord. Measure 69 has an A^b/C chord. The grand staff features a melodic line with eighth-note runs and a bass line with sustained notes.

70 B^b/D E^b A^b F/A E^b/B^b B^b E^b

Musical score for measures 70-73. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The key signature is three flats. Measure 70 has a B^b/D chord. Measure 71 has an E^b chord. Measure 72 has an A^b chord. Measure 73 has F/A, E^b/B^b, B^b, and E^b chords. A fortissimo (f) dynamic marking is present in measure 73. The grand staff features a melodic line with eighth-note runs and a bass line with sustained notes.



74 A^b/E^b B^b/E^b $E^b_{sus^4}$ E^b Cm^7 A^b

79 B^b7 $E^b_{sus^4}$ E^b Cm^7 Fm^7

83 B^b7 $E^b_{sus^4}$ E^b Cm^7 A^b E^b/B^b



88 B^b E^b D^b/E^b C^b D^b

93 E^b E^b E^b scale

3

Voorbeeld 10.6: *Spirit of Ecstasy*, m 1-98.

2. Kontemporêre erediens

Daar is bestaande opvatting dat kontemporêre musiek nie op die orrel gespeel kan speel nie. Hierdie opvatting word versterk deur orreliste se streng klassieke opleiding sowel as hulle onwilligheid om kontemporêre musiek te speel. Dit doen die “saak van die orrel” allermens goed. Die orrel was juis een van die instrumente wat deur die eeue effektief aangepas het by die musiekstyl van die dag: van monofoniese teksture tot hoog-Romantiek tot die atonale werke en kleure van Messiaen se musiek. Daar is geen rede waarom die pyporrel ook nie effektief in *jazz*, *pop* en *rock* gebruik kan word nie.

By verdere ondersoek, blyk dit dat daar verskeie voorbeelde is waar die orrel in 'n meer moderne idioom gebruik word:

- Die Britse Rock groep, *Yes*, maak gebruik van 'n pyporrel op verskeie van hulle albums soos *Close to the edge* (1972) en *Going for the one* (1977).
- Die Amerikaanse Rock groep, *Styx*, gebruik ook 'n pyporrel op hulle album *Pieces of eight* in 1978.
- Meer onlangs gebruik *Muse*, 'n Engelse alternatiewe Rock groep, ook 'n pyporrel op hulle album, *Origin of Symmetry* (2001).
- Die Duitse orrelis, Barbara Dennerlein, is baie suksesvol as 'n jazz-orrelis.
- My eie CD uitreikings *Highland Cathedral* (2007) en *Arena* (2010) maak ook doeltreffend gebruik van *jazz, rock* en *pop*.

Ter wille van behoud van die pyporrel moet orreliste bereid wees om te eksperimenteer en aan te pas. Dit is my opinie dat die pyporrel een van die mees veelsydige instrumente is en dat dit met vrug in bykans enige musiekstyl gebruik kan word. Dit beteken dat die orrel nie oorbodig in 'n kontemporêre erediens verklaar moet word nie. Die orrelis moet nou die rol van poporkeslid (of *band member*) inneem. Dit beteken dat musiek des te meer verwerk en beplan behoort te word.

2.1 Die voorspel

Dit is by meeste gemeentes gebruikelik om 'n CD-opname voor die diens te speel. Dit kan gekombineer word met afkondigings op die dataprojektor. Dit sou onwenslik wees om die orrel hier as solo-instrument te gebruik, aangesien die meeste erediensgangers juis die kontemporêre erediens bywoon omdat hulle die klank van die orrel as outyds beskou. Hierdie erediensgangers is egter nie bewus van die moontlikhede van die orrel nie, maar nietemin behoort die orrel in hierdie tipe erediens nie as solis nie, maar eerder as ensemble-instrument op te tree.

2.2 Die liedere

In Hoofstuk 9 is die gebruik van die orrel in kontemporêre styl verduidelik. Die gebruik van uitkomende melodie sal hier uiters geskik wees, of die orrel kan die nodige harmoniese basis verskaf en die harmoniese progressies uitlig. Hier is dit dus van uiterste belang dat die orrelis kennis dra van akkoordsimbole en die realisering daarvan.

Die volgende is van kritiese belang:

Pyporrels neig om op 'n laer toonhoogte gestem te word (dikwels laer as $A = 440\text{Hz}$). Dit kan 'n probleem word wanneer dit saam met ander instrumente gebruik word. Die Pretoriase orrelbouer, Jan Zielman (telefoongesprek 2011), meen egter dat hierdie probleem aangespreek kan word, maar dit is redelik arbeid-intensief en behels dikwels dat die lengte van die pype verkort moet word. In die kouer wintermaande is die meeste pyporrels in elk geval laer in toonhoogte as in die warmer maande. Digitale orrels kan egter op enige toonhoogte verstel word en is dus in daardie opsig makliker om mee te werk.

Die rol van die klanktegnikus word ook toenemend belangriker. Omdat die ander instrumente heel waarskynlik versterk gaan word met mikrofone, kan die balans tussen die orrel en ander instrumente versteur word. Die orrelis moet oordeelkundige registrasies gebruik om 'n goeie balans te verkry. Die klanktegnikus moet ook sorg dat die ander instrumente en stemme nie buite verband hard versterk word nie. Dikwels is pyporrels agter in die kerk geplaas – of die speeltafel is agter en die pype voor. Die gebruik van 'n monitor naby die speeltafel kan hierdie afstandprobleem tussen orkes en orrelis effektief oorbrug. In beide gevalle vergemaklik die gebruik van 'n digitale orrel wel die situasie omdat dit skuifbaar is en ook met klank versterk kan word.

Soos in enige ander musiek, vorm die baslyn die basis – oftewel, die fondament. Dit is dus van uiterste belang dat die basinstrumente (baskitaar, kontrabas, tjello) en die pedaal van die orrel presies dieselfde baslyn speel – nie noodwendig in ritme nie (die orrel kan 'n lang noot speel en die baskitaar kan dit in gesinkopeerde ritme speel), maar definitief in terme van toonhoogte. 'n Onstabiele baslyn kom tot stand wanneer die baskitaar byvoorbeeld in grondposisie realiseer en die pedaal van die orrel, byvoorbeeld, in eerste omkering. Daarom is vooraf-verwerkings en repetisie baie belangrik.

Kerkmusiek, ongeag die styl, moet altyd van uitnemende standaard wees. Dit beteken nie noodwendig dat net die beste professionele musici in die erediens gebruik moet word nie, maar die erediens is allermens 'n plek vir blootstelling of “speel omdat dit lekker is”. Alle kerkmusici behoort oor 'n goeie musikale opvoeding en agtergrond te beskik voordat hulle in die erediens kan optree.


 2.3 Kollekte

Met die byvoeging van 'n elektriese basinstrument (baskitaar of elektriese kontrabas of *stick bass*) en djembe tromme, kan *Palladio* met vrug tydens kollekte gebruik word.

Palladio

Karl Jenkins
Verw O Vermeulen (2011)

Allegretto

Klawerbord

Alt saksofoon

Viool

Baskitaar

Perkussie

scrape on cymbal

5

stick on cymbal *mf*

8



11

mp dolce *ff (molto marcato)*
mp dolce e legato
mp cresc. *mf sempre cresc.*

Detailed description: This system contains measures 11, 12, and 13. The top staff (treble clef) starts with a piano introduction of chords marked *mp dolce*. In measure 13, it becomes a dense, rhythmic texture marked *ff (molto marcato)*. The middle staff (treble clef) has a melodic line marked *mp dolce e legato*. The bottom staff (bass clef) features a steady eighth-note accompaniment marked *mp cresc.* in measure 11 and *mf sempre cresc.* in measure 13. A dynamic hairpin is shown between measures 12 and 13.

14

mf scherzando
tr
f sempre cresc.

Detailed description: This system contains measures 14, 15, and 16. The top staff (treble clef) has a rhythmic pattern marked *mf scherzando*. The middle staff (treble clef) has a melodic line with a trill in measure 14. The bottom staff (bass clef) has a steady eighth-note accompaniment marked *f sempre cresc.* in measure 15. A dynamic hairpin is shown between measures 15 and 16.

17

poco a poco crescendo *f* *mp con fuoco*
ff *mp*
Djembe (African vibe)
Fill

Detailed description: This system contains measures 17, 18, 19, and 20. The top staff (treble clef) has a rhythmic pattern marked *poco a poco crescendo* in measure 17, *f* in measure 18, and *mp con fuoco* in measure 19. The middle staff (treble clef) has a melodic line with a trill in measure 17. The bottom staff (bass clef) has a steady eighth-note accompaniment marked *ff* in measure 18 and *mp* in measure 19. A dynamic hairpin is shown between measures 18 and 19. The bottom-most staff shows a drum pattern for Djembe (African vibe) and a Fill.



21

Musical score for measures 21-23. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble part with chords and eighth-note patterns. The first system (measures 21-22) has a dynamic marking of *mf*. The second system (measure 23) has a dynamic marking of *mp*. The piano part in measure 23 has a dynamic marking of *mf*. The bottom staff shows a repeat sign with a slash.

24

Musical score for measures 24-26. The score continues in G minor and 3/4 time. The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line and treble patterns. The first system (measures 24-25) has a dynamic marking of *mf*. The second system (measure 26) has a dynamic marking of *mf*. The bottom staff shows a repeat sign with a slash.

27

Musical score for measures 27-30. The score continues in G minor and 3/4 time. The piano accompaniment is mostly silent, with a few chords in the bass. The first system (measures 27-28) has a dynamic marking of *mp dolce*. The second system (measures 29-30) has a dynamic marking of *mf solo* and includes the word "etc" above the treble staff. The bottom staff shows a repeat sign with a slash.



31

31

32

33

34

35

mf dolce

pizz

arco

mf solo

f swell on cymbal

mp dolce

mp

Detailed description: This system contains five measures of music. The first two measures are mostly rests. In measure 3, the violin part begins with a melodic line marked *mf dolce*. The piano part has a bass line with notes and rests, including a section marked *pizz* (pizzicato) and another marked *arco* (arco). In measure 5, the violin part has a rapid sixteenth-note passage marked *mf solo*. The percussion part has a cymbal swell marked *f swell on cymbal* and a dynamic marking *mp dolce*. A dynamic marking *mp* with a hairpin is located below the percussion staff.

36

36

37

38

6

6

Detailed description: This system contains three measures of music. The violin part features a melodic line with slurs and a sixteenth-note passage marked with a '6' (sextuplet) in measure 37. The piano part has a bass line with notes and rests. The percussion part has a cymbal swell marked *f swell on cymbal* and a dynamic marking *mp dolce*. A dynamic marking *mp* with a hairpin is located below the percussion staff.

39

39

40

41

42

6

6

pizz

arco

f

Detailed description: This system contains four measures of music. The violin part features a melodic line with slurs and a sixteenth-note passage marked with a '6' (sextuplet) in measure 39. The piano part has a bass line with notes and rests, including a section marked *pizz* (pizzicato) and another marked *arco* (arco). In measure 42, the piano part has a rapid sixteenth-note passage marked with a '6' (sextuplet). The percussion part has a cymbal swell marked *f swell on cymbal* and a dynamic marking *f*. A dynamic marking *mp* with a hairpin is located below the percussion staff.



52

mf

mp

mf *sim*

This system contains measures 52 through 55. The first staff (treble clef) features a melodic line with eighth-note patterns and rests, marked *mf*. The second staff (treble clef) is mostly empty. The third staff (treble clef) has a melodic line with eighth notes, marked *mp*. The fourth staff (bass clef) has a bass line with quarter notes, marked *mf* and *sim*. The fifth staff (percussion) shows a consistent rhythmic pattern of slashes.

56

f

mp

mf

This system contains measures 56 through 58. The first staff (treble clef) has a melodic line with eighth-note chords, marked *f*. The second staff (treble clef) has a melodic line with eighth notes, marked *mp*. The third staff (treble clef) has a melodic line with eighth notes, marked *mf*. The fourth staff (bass clef) has a bass line with quarter notes. The fifth staff (percussion) shows a consistent rhythmic pattern of slashes.

59

mp dolce

mp dolce e legato

mp cresc

mp cresc.

This system contains measures 59 through 61. The first staff (treble clef) has a melodic line with eighth-note chords, marked *mp dolce*. The second staff (treble clef) has a melodic line with eighth notes, marked *mp dolce e legato*. The third staff (treble clef) has a melodic line with eighth notes, marked *mp cresc*. The fourth staff (bass clef) has a bass line with quarter notes, marked *mp cresc.*. The fifth staff (percussion) shows a consistent rhythmic pattern of slashes.



62

ff (molto marcato)

tr

mf sempre cresc *f sempre cresc*

mf sempre cresc. *f sempre cresc.*

65

cresc. *sempre cresc.* *f*

ff *ff*

68

mp con fuoco

mp

ff



Musical score for measures 72-74. The score is in 3/4 time and features a complex texture with multiple staves. The top staff has a melody with a dynamic marking of *mf*. The middle staff has a melody with a dynamic marking of *mp*. The bottom two staves have a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *mf*. The bottom-most staff is a repeat sign.

Musical score for measures 75-79. The score is in 3/4 time and features a complex texture with multiple staves. The top staff has a melody with a dynamic marking of *poco a poco crescendo*. The middle staff has a melody with a dynamic marking of *mf*. The bottom two staves have a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *sub p*. The bottom-most staff is a repeat sign. The score includes markings for *sempre cresc.* and *molto cresc.* and includes the words "Agstses" and "Sestiendes" above the top staff.

Musical score for measures 80-82. The score is in 3/4 time and features a complex texture with multiple staves. The top staff has a melody with a dynamic marking of *ff*. The middle staff has a melody with a dynamic marking of *f*. The bottom two staves have a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *fff*. The bottom-most staff is a repeat sign. The score includes markings for *senza rit*.

Voorbeeld 10.7: Palladio, m 1-82.

Die orrelparty bly presies dieselfde as in Voorbeeld 10.3. Die byvoeging van perkussie en 'n baskitaar sowel as 'n saksofoon, verskaf 'n meer kontemporêre klank aan die stuk. Die viool, hoewel 'n klassieke instrument, word dikwels in *pop*- en *rock*musiek gebruik en werk goed in hierdie verwerking.

2.4 Naspel

In Voorbeeld 10.5 is *Spirit of Estasy* gebruik. Hierdie selfde voorbeeld kan nou aangepas word deur 'n baskitaar of *stick bass*, saksofoon en tromme by te voeg. (Sien Voorbeeld 10.8.)

2.5 Algemeen

Die gebruik van die pyporrel in die kontemporêre erediens is en word baie verwaarloos. Die pyporrel is vir te lank eksklusief in 'n klassieke musiekstyl gebruik, veral in die kerk en erediens. Indien die orrel relevant wil bly, moet die orrelis bereid wees om met ander musiekstyle te eksperimenteer.

Die enigste manier om hierdie paradigma verskuiwing in orrelspel te bewerkstellig, is deur doelgerigte opleiding en bemagtiging van die orrelis. Dit moet reeds op tersiêre vlak (en verkieslik so vroeg as moontlik in die musikale vorming van die musikstudent) geskied. Die kerkorrelis behoort 'n unieke gestruktureerde kursus by 'n tersiêre instelling te kan volg wat opleiding bied in himnologie, liturgie, musiekverwerking en praktiese opleiding in verskillende musiekstyle.

Dit is kommerwekkend om wetenskaplike artikel na artikel te sien verskyn waarin kerkorreliste hulle lot bekla, maar bitter min word prakties daaraan gedoen. Moontlik is dit die plig van 'n organisasie soos SAKOV om 'n Kerkmusiekinstituut op die been te bring wat afstandonderrig of landswye kursusse kan inisieer.

Onkunde en gebrek aan opleiding mag nie die rede wees waarom kerkmusiek op 'n swak standaard aangebied word nie; of omdat die pyporrel as "outyds" gebrandmerk word en uit die kontemporêre erediens "verban" word nie. Die pyporrel, soos menigmaal alreeds bevestig, is 'n wonderlike instrument om massa-sang te begelei – dit oortref by verre die vermoë van 'n klavier of kitaar.



Spirit of Ecstasy

J Weinberger

Verw O Vermeulen (2011)

Allegro
E^b B^b/E^b B^b E^b A^b E^b/B^b B^b

Klavier *f*

Alt Saksofoon

Manuaal

Pedaal

Baskitaar **Allegro**

Tromme

The first system of the musical score for 'Spirit of Ecstasy' is in 4/4 time and E-flat major. It features a piano part with a melody in the right hand and a bass line in the left hand, starting with a forte (f) dynamic. The piano part is accompanied by a manual part with a rhythmic accompaniment of chords. The bass part has a simple bass line. The saxophone, guitar, and drum parts are currently silent.



5 E^b B^b/E^b B^b Cm A^b E^b/B^b B^b

The second system of the musical score continues from the first system. It features a piano part with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part is accompanied by a manual part with a rhythmic accompaniment of chords. The bass part has a simple bass line. The saxophone, guitar, and drum parts are currently silent.



9 C/E Fm B^b/D E^b

f



13 A^b/C B^b/D E^b A^b F/A E^b/B^b B^b

mf

tr



18

stay on rim

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 18 through 21. It features a grand staff with piano and bass clefs, a vocal line in the second staff, and a drum set in the bottom two staves. The piano part includes a complex chordal texture in the right hand and a sustained bass line in the left hand. The vocal line consists of a melodic phrase. The drum set includes a steady bass drum pattern and a snare drum pattern. The instruction 'stay on rim' is written below the drum set notation.



22

Cm A^b E^b/B^b B^b C/E

arp etc

Fill

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 22 through 25. It features a grand staff with piano and bass clefs, a vocal line in the second staff, and a drum set in the bottom two staves. The piano part includes a complex chordal texture in the right hand and a sustained bass line in the left hand. The vocal line consists of a melodic phrase. The drum set includes a steady bass drum pattern and a snare drum pattern. The instruction 'stay on rim' is written below the drum set notation. The instruction 'Fill' is written below the drum set notation. The instruction 'arp etc' is written below the piano part notation.



26 Fm B^b/D E^b A^b/C

Musical score for measures 26-29. The score is in F major (two flats) and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a melody in the right hand. The melody consists of eighth-note runs in measures 26 and 27, followed by quarter notes in measures 28 and 29. The bass line is a consistent eighth-note pattern. Chord changes are indicated above the staff: Fm, B^b/D, E^b, and A^b/C.



30 D^b D^b/E^b E^b A^b A^b

Musical score for measures 30-33. The score is in F major (two flats) and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a melody in the right hand. The melody consists of quarter notes in measures 30 and 31, followed by eighth-note runs in measure 32, and quarter notes in measure 33. The bass line is a consistent eighth-note pattern. Chord changes are indicated above the staff: D^b, D^b/E^b, E^b, A^b, and A^b. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in measure 33. The score ends with a double bar line and the word "snare" written below the bass line.



34 D^{\flat}/A^{\flat} E^{\flat}/A^{\flat} $A^{\flat} \text{sus}^4$ A^{\flat} Fm^7 D^{\flat}

stay on snare

Detailed description: This system contains measures 34 through 38. The top staff is a grand staff with treble and bass clefs. The second staff is a single treble clef. The third and fourth staves are a grand staff with treble and bass clefs. The fifth staff is a single bass clef. The sixth staff is a drum set part with a snare line and a bass drum line. Chord symbols are placed above the first staff. The drum part includes the instruction 'stay on snare'.



39 $E^{\flat}7$ $A^{\flat} \text{sus}^4$ A^{\flat} Fm D^{\flat} E^{\flat}

ff

Fill

3

Detailed description: This system contains measures 39 through 43. The top staff is a grand staff with treble and bass clefs. The second staff is a single treble clef. The third and fourth staves are a grand staff with treble and bass clefs. The fifth staff is a single bass clef. The sixth staff is a drum set part with a snare line and a bass drum line. Chord symbols are placed above the first staff. A fortissimo (*ff*) dynamic marking is present in measure 40. A 'Fill' instruction is in the drum part of measure 41. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 43.



44 D^b/A^b A^b E^b/G Fm B^b/D D^b/E^b E^b



48 D^b/E^b E^b B E/B $F\#/B$



52 E/B B E^b A^b

Fill



55 F/A E^b/B^b B^b7 E^b B^b/E^b

tr *f* 3

Fill



59 E^b A^b E^b/B^b B^b E^b B^b/D

Musical score for measures 59-62. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of eighth and quarter notes. The bass line is primarily composed of quarter notes. A drum part is shown at the bottom with a consistent eighth-note pattern. Chord symbols are placed above the first staff: E^b, A^b, E^b/B^b, B^b, E^b, and B^b/D. A 'trm' (trill) marking is present above a note in the third measure.



63 Cm A^b E^b/B^b B^b C/E Fm

Musical score for measures 63-66. The score continues from the previous section. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The melody includes eighth and quarter notes. The bass line consists of quarter notes. A drum part is shown at the bottom with a consistent eighth-note pattern. Chord symbols are placed above the first staff: Cm, A^b, E^b/B^b, B^b, C/E, and Fm. A 'ff' (fortissimo) dynamic marking is present in the third measure. A 'Fill' marking is present in the drum part in the second measure.



67 B^b/D E^b A^b/C

B^b/D *mp*

This musical system covers measures 67 to 69. It features a grand staff with piano and bass clefs. The piano part has a treble clef and a bass clef. The bass part has a bass clef. The key signature is B-flat major. Chord symbols B^b/D , E^b , and A^b/C are placed above the piano staff. A dynamic marking of *mp* is present in the piano staff. The piano part includes a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The bass part has a steady eighth-note accompaniment.



70 B^b/D E^b A^b F/A E^b/B^b B^b E^b

f

ride

Fill

This musical system covers measures 70 to 72. It features a grand staff with piano and bass clefs. The piano part has a treble clef and a bass clef. The bass part has a bass clef. The key signature is B-flat major. Chord symbols B^b/D , E^b , A^b , F/A , E^b/B^b , B^b , and E^b are placed above the piano staff. A dynamic marking of *f* is present in the piano staff. The piano part includes a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The bass part has a steady eighth-note accompaniment. A *ride* cymbal pattern is indicated in the bass part, and a *Fill* is marked in the drum part.



74 A^b/E^b B^b/E^b E^bsus⁴ E^b Cm⁷ A^b

Musical score for measures 74-78. The score is written for piano and includes a drum set part. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The drum set part features a steady bass drum and snare drum pattern. The key signature is two flats (B-flat major/D-flat minor). The measures are: 74 (A^b/E^b), 75 (B^b/E^b), 76 (E^bsus⁴), 77 (E^b), 78 (Cm⁷), and 79 (A^b).



79 B^b7 E^bsus⁴ E^b Cm⁷ Fm⁷

Musical score for measures 79-83. The score is written for piano and includes a drum set part. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The drum set part features a steady bass drum and snare drum pattern. The key signature is two flats (B-flat major/D-flat minor). The measures are: 79 (B^b7), 80 (E^bsus⁴), 81 (E^b), 82 (Cm⁷), and 83 (Fm⁷). A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in measures 81 and 82. A fermata is placed over the final note of measure 82. A drum set part includes a fill in measure 82.



83

B^b7 E^bsus⁴ E^b Cm⁷ A^b E^b/B^b



88

B^b E^b D^b/E^b C^b D^b

Toms



Voorbeeld 10.8: *Spirit of Ecstasy*, m 1-98.

3. Meditatiewe erediens

Die kernwoord vir enige meditatiewe diens is “eenvoud”. Musiek moet oor ’n eenvoudige karakter beskik en rustig van aard wees. Die teks word oor en oor herhaal en daar word baie ruimte gegee vir eie refleksie.

3.1 Die Liturgie

As verwysing word die liturgie gebruik van Dr. Breda Ludik van die NG Gemeente Helderberg (e-pos, 27 Julie 2011). Die e-pos word hieronder onveranderd aangehaal.

Openingsgebed/Votum

Sang en gebed/stilte

Hier word 3 of 4 liedere gesing met tyd vir stil gebed of liturgiese gebede tussenin. Hier word ook soms elemente van die tradisionele liturgie ingewerk as dit voorbereidend kan wees vir die spesifieke teksgedeelte van die Sondag.

Eerste beweging (Lectio): Wat staan hier?

Die gemeentelede lees die skrifgedeelte met ontsag, stadig en met soveel aandag moontlik een of twee keer op hulle eie deur.

Leraar maak opmerkings oor agtergrond en inhoud van die skrifgedeelte

(Slegs sowat 5 minute.)

Tweede beweging (Meditatio): Wat beteken dit?

Die gemeentelede lees die gedeelte weer 'n slag deur. Dink rustig na oor die betekenis van die gedeelte vir jouself, en vir dit wat God aan die doen is in die wêreld. Laat toe dat jou gedagtes vashaak by 'n spesifieke vers, woord, karakter of begrip in die gedeelte wat jy gelees het. Dink na oor die rede waarom dit jou aandag getrek het en oor wat dit vir jou beteken.

Sing 'n lied wat as gebed gesing kan word***Derde beweging (Oratio): Hoe kan ek hieroor teenoor God reageer?***

Reageer in stil gebed teenoor die Here na aanleiding van die skrifgedeelte. Vertel vir Hom hoe die gedeelte jou laat voel. Dalk is daar 'n sin in die skrifgedeelte wat jy woordeliks wil bid.

Sing 'n lied wat as gebed gesing kan word

(Meestal dieselfde lied as na die tweede beweging.)

Vierde beweging (Contemplatio): Ontvanklikheid

Sit nou bloot stil en gee die Here geleentheid om Self met jou te praat op grond van die skrifgedeelte waarmee jy besig was. Laat jou gedagtes rustig bly by die paar uitstaande punte van die skrifgedeelte wat vir jou opgeval het en kyk wat vir jou duidelik word. Vertrou die Here hiermee en moenie self hard probeer werk om iets te laat gebeur nie. Wag bloot op die Here om indrukke by jou te laat opkom. As niks gebeur nie, is dit ook in die haak. Tyd wat in die teenwoordigheid van die Here deurgebring is, is nooit vermors nie.

Slotgedagtes deur leraar

(Mymerend en meditatief in toonaard. Ongeveer 10 minute. Dit loop direk op die instellingswoorde van die nagmaal uit.)

Nagmaal

Gebed

Slotlied

Seën

Ter verduideliking van bogenoemde liturgie, skryf Ludik (2011, e-pos, 20 Julie):

Die liturgie is gebaseer op die vier bewegings van *Lectio Divina* - die eeue-oue metode om die Bybel biddend te lees. Die eerste gedeelte is baie oop. Dit word bepaal deur die teks van die dag. Dit mik daarna om mense deur musiek, stilte en gebed in te lei in die teenwoordigheid van die Here, en om liturgiese elemente wat voorbereidend is vir die spesifieke teks op stiller maniere daar te doen. Die trant van die erediens is rustig en daar word gewerk in die rigting van eenvoud en min woorde - ook in die twee geleenthede waar die leraar aan die woord kom. Die musiek is Taizé-liedere en ander liedere met dieselfde toon uit die liedboek. Daar word 'n uitdeeltuk by die deure vir mense gegee met al die woorde van liedere, gebede en opdragte, sodat die liturg niks hoef te verduidelik nie.

3.2 Voorspel en liturgiese musiek

Dikwels betree die erediensganger die meditatiewe erediens in stilte. Musiek word net gebruik om die aanbiddende atmosfeer te versterk. Dit is my opinie dat minimalistiese musiek soos byvoorbeeld dié van Karl Jenkins of Philip Glass baie effektief op sekere liturgiese oomblikke gebruik kan word.

Minimalistiese musiek word juis gekenmerk deur die herhaling van kort melodiese patrone. Die dinamiek, tekstuur en harmonie neig redelik onveranderd te bly wat juis 'n meditatiewe atmosfeer skep (Kamien 1992:528). Philip Glass se klankbaan vir die film, *The Hours*, is georkestreer vir klavier en strykkorke. Hierdie musiek is baie atmosferies en meditatief en die orrel kan maklik die rol van óf klavier óf strykkorke aanneem.



I'm going to make a cake

Philip Glass
Verw O Verneulen (2010)

Andante $\text{♩} = 63$

Orrel

Harp

Viool 1
pp *sempre pp*

Viool 2
pp *sempre pp*

Altviool
pp *sempre pp*

Tjello
pp *sempre pp*

Kontrabas

A **B** **C**

mp legato *poco a poco cresc*

mp legato

A **B** **C**

poco a poco cresc
poco a poco cresc
poco a poco cresc
poco a poco cresc



13 **D**

mf

D

mf

mf

mf

f

Detailed description: This system contains measures 13 through 18. It features a grand staff with piano and a separate staff for guitar. The piano part begins with a D major chord in measure 13. The guitar part has a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *mf* and *f*. A double bar line is present at the end of measure 18.

19 **E** **F**

mp legato

mp legato

E **F**

subito p

subito p

subito p

subito p

Detailed description: This system contains measures 19 through 24. It features a grand staff with piano and a separate staff for guitar. The piano part starts with an E major chord in measure 19, followed by a melodic line. The guitar part has a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *mp legato* and *subito p*. A double bar line is present at the end of measure 24.

25



The musical score consists of five staves. The top two staves are for piano and harp, both marked 'cresc'. The bottom three staves are for string quartet (violin I, violin II, and cello/bass), marked 'f' and 'rit...'. The piano part ends with a 'subito pp' marking. The harp part ends with a 'subito pp' marking. The string quartet part ends with a 'subito pp' marking.

Voorbeeld 10.9: *I'm going to make a cake*, m 1-32.

Bogenoemde is verwerk vir orrel, harp en strykers. Indien hierdie kombinasie nie beskikbaar is nie, kan die strykerpartye maklik gereduseer word vir een klawerbord- of klavierspeler. Dit beteken ook dat die orrel die strykerreduksie kan speel terwyl die klavier die rol van die “solis” oorneem.

3.3 Die liedere

Van al die spiritualiteitstipes wat in hierdie hoofstuk bespreek word, is die begeleiding van liedere vir die meditatiewe erediens die minste problematies. Die rede hiervoor is dat daar in die meeste gevalle gebruik gemaak word van die Taizé-liedere. Hierdie liedere word juis gekenmerk deur eenvoud en eenvoudige woorde wat deurgaans herhaal word. Saam met die liedere is daar reeds uitgewerkte instrumentale parte wat om die beurt en afwisselend bygevoeg kan word by die orrel. Hierdie publikasies is volop beskikbaar en te koop in die handel.

4. Opsomming

In die afgelope hoofstuk is die vernuwende gebruik van die orrel in die klassieke, kontemporêre en meditatiewe erediens prakties geïllustreer. Dit is my opinie dat die

orrel as veelsydige instrument beslis sy regmatig verdiende plek in die erediens moet behou.

Dit kan egter nie gebeur as orreliste nie 'n kopskuif maak om aan te pas by die hedendaagse musiekstyle wat in verskillende formate van eredienste voorkom nie. Die orrel hoef nie beperk te word tot begeleidingsinstrument in slegs die klassieke erediens nie. Dit vra egter deeglike beplanning en voortdurende opleiding van die orrelis.

HOOFSTUK 11

SLOT

Afrikaanse gereformeerde kerkmusiek het 'n kruispad bereik. Dit is duidelik sigbaar vanuit die groot getal artikels wat geskryf word, konferensies wat gehou word en debatte wat tans oor hierdie onderwerp gevoer word. Hierdie is egter nie 'n uniek Suid-Afrikaanse situasie nie. Dit is 'n wêreldwye fenomeen. Die kerk het haarself ook reeds verskeie kere in die verlede by só 'n kruispad bevind.

Verder bestaan daar kommer dat die orrel, as kerkinstrument, in populariteit taan en stelselmatig in verskeie eredienste (oggend- sowel as aanddienste) uitgefaseer word. 'n Wanpersepsie oor die gebruik en moontlikhede van hierdie instrument bestaan en kerkgangers, kerkleiers en musici het gewoon geraak aan 'n geykte gebruik en aanwending van hierdie veelsydige instrument. Gesagsfigure is dit eens dat verantwoordbare erediensvernuwing, gebaseer op sorgvuldige studie en navorsing, die enigste weg vorentoe is.

Daar is 'n verskeidenheid van uitgangspunte wat in so 'n studie aangewend kan word. Vir die doeleindes van hierdie studie is drie konsepte geïdentifiseer, naamlik estetika, spiritualiteit en die orrel. Hierdie drie konsepte is bestudeer deur die historiese agtergrond, huidige stand en moontlike toekomstige aanwending van elk te ondersoek. Elke konsep is eers apart ondersoek en later as 'n geïntegreerde geheel bekyk.

Hierdie slothoofstuk beoog om alle bevindinge en gevolgtrekkings in verband met bogenoemde drie konsepte saam te vat.

1. Estetika

'n Studie is geloods om die konsepte van skoonheid en estetika in die Bybel te ondersoek. Die doel was om te bepaal of estetika as konsep wel Bybels en teologies verantwoordbaar was. Daarna is die historiese agtergrond van hierdie konsep ondersoek en meer spesifiek gekyk na estetika in die gereformeerde konteks.

Die volgende gevolgtrekkings is gemaak:

- Skoonheid en estetika is prominente Bybelse konsepte.
- Die studie van en smagting na skoonheid is so oud soos die mensdom self.
- God openbaar Homself as Kunstenaar en estetiese Entiteit aan die mens.
- Die mens, wat na die beeld van God geskape is, is 'n kunstenaar in eie reg en ontvang kreatiwiteit as gawe.
- In die verlede wend kerkvaders hulle dikwels na kuns en die estetiese as 'n oplossing vir etiese en kerkverwante sake.
- In die kerkgeskiedenis gedy erediensmusiek wanneer kerkmusiek in 'n teologies verantwoordbare verhouding teenoor musiekeestetiese denke van die tyd staan.
- Die erediens is 'n ontmoeting met die estetiese God en is dus in wese ook 'n estetiese ervaring vir die erediensganger.
- Die gereformeerde erediens het in die verlede te veel klem gelê op die intellektuele en so die volledige menswees van die kerkganger ontken.

Estetika, verantwoordbaar toegepas in die lig van die Woord, kan met vrug aangewend word as maatstaf vir sinvolle erediensvernuwing waar die erediens relevant gemaak word vir die holistiese menswees in 'n postmoderne samelewing.

2. Spiritualiteit

Kerkgangers ervaar erediens op uiteenlopende wyses. Hierdie ervaring word hoofsaaklik bepaal deur die individu se unieke spiritualiteit. Daar is vier spiritualiteitstipes geïdentifiseer, naamlik kopspiritualiteit, hartspiritualiteit, mistiekspiritualiteit en handspiritualiteit. Hoewel niemand oor slegs een spiritualiteitstipe beskik nie, beskik elkeen wel oor 'n dominerende of oorwegende spiritualiteitstipe. In die gemeentelike erediens, ten spyte van 'n diverse spiritualiteitsamestelling, ontstaan daar 'n oorheersende en geïntegreerde spiritualiteitsidentiteit.

In die erediens word die gelowige se estetiese ervaring verskerp deur inligting (prediking, musiek, liturgiese handeling, visuele data) wat voldoen aan die vereistes wat deur sy spiritualiteitstipe gestipuleer word.

Die volgende gevolgtrekkings is gemaak met behulp van inligtingkunde:

- Erediensgangers met 'n kopspiritualiteit verkies inligting met 'n relatief hoë entropie-waarde.
- Erediensgangers met 'n hartspiritualiteit verkies inligting met 'n relatief laer entropie-waarde.
- Erediensgangers met 'n mistiekspiritualiteit verkies inligting met 'n relatief hoë entropie-waarde mits dit deur eenvoud oorgedra en gekenmerk word.
- Erediensgangers met 'n handspiritualiteit het geen besondere voorkeur in terme van die entropie-waarde van inligting nie, maar verkies inligting wat hulle aanspoor tot daadwerklike aksie. Hierdie spiritualiteitstipe vermy denominasies en verkies oor die algemeen nie eredienste wat uit groot groepe bestaan nie.

Om gelowiges se estetiese ervaring van die gemeentelike erediens te versterk, behoort alle rolspelers in die samestelling en uitvoering van die erediens hulleself te vergewis van die behoeftes van die geïntegreerde spiritualiteitstipe.

3. Die orrel

In die ondersoek na die ontwikkeling en gebruik van die orrel, het die volgende navore gekom:

- Die orrel het teen die laat Middeleeue homself bewys en gevestig as unieke kerkinstrument en het sedertdien verskeie tegniese veranderings ondergaan tot die reuse, veelsydige instrument wat vandag in kerke en konsertsale staan en beskik oor groot uitdrukkingsmoontlikhede.
- Die orrel het soms deur die loop van die kerkgeskiedenis in onbruik verval, maar het telkens weer sy regmatige plek in die kerkmusiek teruggeneem.
- Vandag kleef daar 'n stigma aan die inherente kwaliteite van die orrel met betrekking tot musiekstyle waarin dit optimaal kan of mag funksioneer, ten opsigte van klank, tempo en uitvoering. Verskeie faktore wat dien as verklaring hiervoor is bespreek.
- Die orrel as ensemble-instrument kan grootliks bydra tot 'n estetiese ervaring van alle spiritualiteitstipes binne die erediens, mits dit oordeelkundig en vernuwend aangewend word.

4. Ter afsluiting

Die orrel is ongetwyfeld een van die oudste en veelsydigste instrumente wat vandag tot die kerk se beskikking is. Die meeste Afrikaanse gereformeerde kerke beskik oor hierdie instrument en die ondeurdagte uitfasering daarvan is ongegrond en onnodig.

Die doeltreffende gebruik van hierdie instrument word egter bedreig deur orreliste, erediensgangers en kerkleiers se ondeurdagte aanwending daarvan. Dit het tyd geword dat alle rolspelers in die erediens hulle vergewis van estetiese aspekte en sodoende die gebruik van die orrel aanpas by die oorheersende spiritualiteitstipe van die gemeente.

Laasgenoemde behels voortdurende opleiding en gereelde evaluering van bestaande praktyke. Die kerk kan verder besin oor die voordele van voltydse kenners op die gebied van erediensvernuwing en musici wat hulleself daaglik toewy aan die versterking van die estetiese karakter van die erediens: 'n ontmoeting met die estetiese God.

5. Voorstelle vir verdere studie

Hierdie studie is toegespits op die situasie rondom vernuwende gebruik van die orrel in die Afrikaanse gereformeerde kerke en kan dien as vertrekpunt vir die volgende moontlike navorsingsonderwerpe:

- Die nut en voordeel van voltydse kerkmusici in die Afrikaanse gereformeerde tradisie.
- Die nut en voordeel van 'n kerkmusiekinstituut in Suid-Afrika.