

Vernuwende gebruik van die orrel in 'n estetiese musiekbediening van  
verskillende spiritualiteitstipes in die Afrikaanse gereformeerde kerke

Ockert Casper Vermeulen

'n Proefskrif voorgelê ter gedeeltelike vervulling van die vereistes vir  
die graad

Doctor Musicae (Uitvoerende Kuns)

Departement Musiek  
Universiteit van Pretoria

Promotor: Prof W.D. Viljoen  
Mede-promotor: Prof J.C. Müller

Februarie 2012

## ABSTRACT

Music in the Afrikaans reformed churches has reached a cross-road. This is evident in the many articles written on the subject, workshops held on the issue and outcries for help from several organists in various congregations. Scholars all agree that research on the topic of responsible renewal in church music is necessary.

Furthermore, it seems the organ is systematically being dismissed as a church instrument, especially in evening worship services. It seems the organ is (unjustly) thought of as an old fashioned instrument capable of playing only classical music and thus not able to cater for the musical needs of today's postmodern churchgoer.

This study aims to provide recommendations for the renewed usage of the organ in an aesthetic music environment that will assist churchgoers of various spirituality types to worship with conviction.

This study is based on thorough research on three specific concepts:

1. **Aesthetics:** In order to use aesthetics as a valuable tool for music renewal, it must first be established that it is indeed a Biblical concept. Study into the concept of aesthetics in the Bible is undertaken.
2. **Spirituality:** Every person differs in his perception of worship and this is mainly determined by his spirituality type. The different musical preferences according to these spirituality types are investigated.
3. **The organ:** The organ has established itself as a versatile church instrument since the Middle Ages. It has adapted to the changing musical styles through the ages. It is reasoned that the church organ can still provide in the musical needs of all churchgoers today. This does not mean that the organ is elevated as the exclusive church instrument, but it is argued that the organ can successfully be used in conjunction with other instruments in worship today.

After these three concepts are investigated, practical guidance is given in the usage of the organ in combination with other instruments according to the aesthetical requirements of the different spirituality types in today's Afrikaans reformed worship service.



## KEYWORDS

- aesthetics
- worship
- spirituality
- mind spirituality
- soul spirituality
- mystic spirituality
- activist spirituality
- church music
- organ
- reformed churches
- information theory

## SLEUTELWOORDE

- estetika
- aanbidding
- spiritualiteit
- kopspiritualiteit
- hartspiritualiteit
- mistiekspiritualiteit
- handspiritualiteit
- kerkmusiek
- orrel
- gereformeerde kerke
- inligtingsteorie

Hierdie proefskrif word opgedra aan my ouers, Okkie en Anita, vir lewenslange ondersteuning en aanmoediging.

## INHOUDSOPGAWE

<b>VOORWOORD</b>	<b>XII</b>
<b>HOOFSTUK 1: INLEIDING</b>	<b>1</b>
1.    Agtergrond tot die studie	1
2.    Probleemstelling	3
3.    Navorsingsvrae	4
4.    Doel van die studie	5
5.    Navorsingsmetodes	5
5.1    Konsep 1: Estetika	5
5.2    Konsep 2: Spiritualiteit	6
5.3    Konsep 3: Die orrel	6
6.    Omvang van die studie	7
<b>DEEL I: TEOLOGIESE PERSPEKTIEF</b>	
<b>HOOFSTUK 2: BYBELSE SKOONHEID</b>	<b>8</b>
1.    Definisie	8
2.    Historiese oorsig	9
2.1    Die voor-Konstantynse periode	10
2.2    Die Konstantynse periode	10
2.3    Die Bisantynse periode	11

2.4	Belangrike denke na die Bisantynse periode	12
3.	Skoonheid in die Ou Testament	14
3.1	Şēbî (skoonheid of eer)	14
3.2	Pā'ar (om te verheerlik, om te bekroon, om mooi te maak)	14
3.3	Hāmad (om te begeer, om vreugde te vind in)	15
3.4	Yāpâ (om mooi/aantreklik te wees)	15
3.5	Nā'â (om gepas te wees)	15
3.6	Nā'ēm (om aangenaam te wees)	15
3.7	Hādar (om te vereer/verheerlik)	16
4.	Skoonheid in die Nuwe Testament	18
5.	Die mense se soeke na skoonheid	22
6.	Afsluiting	22
<b>HOOFSTUK 3: GOD AS KUNSTENAAR EN DIE <i>IMAGO DEI</i></b>		<b>24</b>
1.	Die skepping	24
2.	Herskepping	28
3.	<i>Imago Dei</i>	31
4.	Die kerkmusikant en <i>imago Dei</i>	33
<b>HOOFSTUK 4: HISTORIESE OORSIG: KERK EN ESTETIKA</b>		<b>36</b>
1.	Musiek in die Ou Testament	36
2.	Musiek in die Nuwe Testament en vroeë kerk	40



2.1	Sinagoge-styl	41
2.2	Charismatiese styl	41
2.3	Apokaliptiese styl	42
3.	Die Middeleeue	46
4.	Die Reformasie	50
4.1	Hyldrich Zwingli (1484-1531)	50
4.2	Martin Luther (1483-1546)	51
4.3	Johannes Calvyn (1509-1564)	51
5.	Die sewentiende tot negentiende eeu	52
6.	Die twintigste eeu	57
7.	Afsluiting	61
<b>HOOFSTUK 5: ESTETIESE DENKE IN DIE GEREFORMEERDE EREDIENS</b>		<b>63</b>
1.	Konsensus oor die nut van estetika in die erediens	63
2.	Omskrywings van estetika	64
2.1	Hermeneutiese estetika	65
2.2	Ekologiese estetika	65
2.3	Resepsie-estetika	65
2.4	Liturgiese estetika	66
3.	Eienskappe van estetika	66
3.1	Estetika is eiesoortig	67
3.2	Estetika moet in 'n groter geheel verstaan word	67
3.3	Estetika beskik oor 'n mate van subjektiwiteit	67

3.4	Die gemeenskap speel 'n rol	68
3.5	Liturgiese waarde	68
3.6	Estetika kan vergelyk word met 'n dans	69
4.	Estetika in die erediens	69
5.	Die belangrikheid van estetika in die erediens	71
5.1	Onontkombaarheid	71
5.2	Liggaamlikheid	71
5.3	Beeldekultuur	72
5.4	Neuro-kognitiewe integrasie	72
5.5	Bybel as beeldeboek	72
6.	Gevaartekens	73
6.1	Dualistiese denke	73
6.2	Kultuur-protestantisme	73
6.3	Pragmatisme	73
6.4	Verabsoluttering van skoonheid	73
6.5	Verhouding tussen kuns en godsdiens	74
6.6	Verheerliking van die kunstenaar	75
6.7	Aktualiteit	76
7.	Vereistes	76
7.1	Gepastheid	76
7.2	Eenvoud, nugterheid, matigheid en verstaanbaarheid	77
7.3	Genuanseerdheid, subtiliteit, speelsheid	77
7.4	Eerlikheid	78



8.	Opsommend	78
9.	Afsluiting	79

## **DEEL II: MUSIKALE PERSPEKTIEF**

<b>HOOFSTUK 6: AFRIKAANSE GEREFORMEERDE KERKMUSIEK</b>	<b>81</b>	
1.	Gereformeerde kerkmusiek	81
2.	Historiese perspektief	82
2.1	Geloofsoortuiging	82
2.2	Kerkliedbundels	83
3.	Kerkmusiek by 'n kruispad	85
4.	Enkele gevaartekens	88
4.1	Alles ter wille van getalle	88
4.2	Emosie as bepalende faktor	89
4.3	Vermaak	90
5.	“Goeie” gereformeerde kerkmusiek	90
5.1	Dit gaan oor God	91
5.2	Inhoud van die kerklied	91
5.3	Inhoud en melodie	91
5.4	Gees en verstand	92
5.5	Spiritualiteit	92
5.6	Gehalte	92
5.7	Musiekstyl	94



5.8	Eenheid	94
5.9	Assosiasie	94
5.10	Kultuur	95
5.11	Aktiewe samewerking	95
6.	'n Paar voorstelle	95
7.	Die toekoms	96
<b>HOOFSTUK 7: SPIRITUALITEIT EN MUSIEK</b>		<b>98</b>
1.	Teoretiese konsepte	98
1.1	Spiritualiteit	98
1.1.1	Kopspiritualiteit	100
1.1.2	Hartspiritualiteit	100
1.1.3	Mistiekspiritualiteit	101
1.1.4	Handspiritualiteit	101
1.2	Eredienstipes	102
1.2.1	Klassieke erediens	102
1.2.2	Kontemporêre erediens	102
1.2.3	Meditatiewe erediens	103
1.2.4	<i>Blended</i> erediens	104
1.3	Die gebruik van inligtingsteorie as evalueringsmiddel	105
1.3.1	Musiek as inligting	105
1.3.2	Entropie	105
1.3.3	Oorbodigheid (“Redundancy”)	106

1.3.4	Kerkmusiek en oorbodigheid	106
1.4	Inligtingsteorie, estetika en spiritualiteit	107
1.4.1	Die werk van Jürgen Schmidhuber	109
1.4.2	Bondige beskrywingslengte	110
2.	Praktiese toepassing	110
2.1	Klassieke erediens	111
2.2	Kontemporêre erediens	111
2.3	Meditatiewe erediens	112
2.4	<i>Blended</i> erediens	112
3.	Aflsuiting	112
<b>HOOFSTUK 8: DIE ORREL IN DIE EREDIENS</b>		<b>115</b>
1.	Die orrel as liturgiese instrument	115
1.1	Die kerkorrel in die Middeleeue	116
1.2	Die orrel vanaf die Reformasie tot agtiende eeu	117
1.2.1	Engeland	117
1.2.2	Nederland	118
1.2.3	Frankryk	119
1.2.4	Duitsland	120
1.2.5	Italië	121
1.3	Die orrel in die negentiende en twintigste eeu	122
2.	Onbruik	123
2.1	Die Reformasie	123

2.2	Engeland 1640	123
2.3	Frankryk ca. 1789	124
3.	Samevatting	124
4.	Situasie in Suid-Afrika vandag	125
4.1	Afname in populariteit	126
4.1.1	Afname in klavierstudente	126
4.1.2	'n Koste-implikasie	126
4.1.3	Onwilligheid van orreliste	127
4.1.4	'n Tekort aan gekwalifiseerde orreliste	127
4.1.5	Swak instrumente in swak akoestiese ruimtes	127
4.1.6	Geestesvervlakking in die samelewing	127
4.1.7	'n Bose kringloop	128
4.2	Pro-aktiewe optrede	128
4.2.1	Opleiding van kerkmusikante	128
4.2.2	Die aanstelling van voltydse kerkmusici	128
4.2.3	Navorsing in kerkmusiek	128
4.2.4	Opleiding en bemagtiging van die kerkmusikant	128
4.2.5	Hernude belangstelling	129
4.2.6	Onderhoud en opgradering van instrumente	129
4.2.7	'n Gesindheidsverandering	129
5.	Afsluiting	129

<b>HOOFSTUK 9: DIE ORREL EN GEMEENTESANG</b>	<b>130</b>
1. Kopspiritualiteit	132
1.1 Die standaard	132
1.2 Die probleem	133
1.2.1 Inleidings	133
1.2.2 Naspele	135
1.2.3 'n Verskeidenheid verse	135
1.2.4 Instrumente	136
1.3 Oorbodigheid	145
2. Hartspiritualiteit	145
2.1 Die standaard	145
2.2 Die probleem	146
2.2.1 Akkoorde	146
2.2.2 Melodie	147
2.2.3 Instrumente	147
2.3 Oorbodigheid	154
3. Mistiekspiritualiteit	154
3.1 Die standaard	154
3.2 Die probleem	155
3.3 Oorbodigheid	155
4. Handspiritualiteit	155



<b>HOOFSTUK 10: MUSIKALE INKLEDING VAN DRIE TIPES EREDIENSTE</b>	<b>156</b>
1. Klassieke erediens	156
1.1 Die liturgie	156
1.2 Instrumente	157
1.3 Voorspel tot die erediens	157
1.4 Voorsang	158
1.5 Toetrede	158
1.6 Lof	161
1.7 Dankoffer	163
1.8 Gebed	170
1.9 Geloofsbelydenis	171
1.10 Slotlied	172
1.11 Uitspreek van die seën	173
1.12 Naspel	173
2. Kontemporêre erediens	181
2.1 Die voorspel	182
2.2 Die liedere	182
2.3 Kollekte	184
2.4 Naspel	192
2.5 Algemeen	192
3. Meditatiewe erediens	204
3.1 Die liturgie	204
3.2 Voorspel en liturgiese musiek	206



3.3	Die liedere	209
4.	Opsomming	209
<b>HOOFSTUK 11: SLOT</b>		<b>211</b>
1.	Estetika	211
2.	Spiritualiteit	212
3.	Die orrel	213
4.	Ter afsluiting	214
5.	Voorstelle vir verdere studie	214
<b>DISKOGRAFIE</b>		<b>215</b>
<b>BIBLIOGRAFIE</b>		<b>216</b>

## VOORWOORD

By die lees van hierdie proefskrif, ter wille van volledigheid en duidelikheid, is dit nodig dat enkele begrippe omskryf en verduidelik word.

### **FLAM**

FLAM vorm deel uit van die Algemene Sinode se diensgroep vir gemeente ontwikkeling (ADGO) se projekspan vir musiek van die Nederduitse Gereformeerde Kerk. Hierdie werkgroep is verantwoordelik om kerkliedere in 'n kontemporêre musiekstyl te skep en te versamel as uitbreiding op die liedere in die *Liedboek van die Kerk*. Elke lied wat deur die werkgroep goedgekeur word, word voorsien van 'n unieke F-nommer (F001 se titel is byvoorbeeld “Die hemel juig”) en kan op hulle webwerf ([www.flam.co.za](http://www.flam.co.za)) afgelaai word. FLAM is nie 'n akroniem nie en verwys bloot na Jeremia 20:9 se beeld van die vuur wat sal brand as die mens oor die goedheid van die Here sou swyg.

### **Kontemporêre musiek**

Tensy anders vermeld, verwys hierdie term nie na Westerse kontemporêre kunsmusiek nie, maar na populêre “ligte musiek” wat onder andere, *pop*- en *rock*musiek insluit.

### **Liedboek van die Kerk**

Die *Liedboek van die Kerk* is sedert 2001 die amptelike sangbundel van die Nederduits Gereformeerde Kerk sowel as die Nederduitsch Hervormde Kerk. Dit bestaan uit die 150 Psalms en 452 ander liedere – in totaal dus 602 liedere. Die Gereformeerde Kerk gebruik die 150 Psalms en 'n geselekteerde aantal liedere uit die oorblywende 452 liedere. Op 'n onlangse sinode van die Gereformeerde Kerk (2011) is die gebruik van addisionele liedere uit die *Liedboek van die Kerk* ook bespreek. Die sogenaamde Drie Susterskerke van die Afrikaanse gereformeerde tradisie maak dus van hierdie bundel gebruik.

### **Skoonheid**



Hierdie begrip moet gelees word as die Afrikaanse ekwivalent/vertaling van “beauty”.

## **Spiritualiteit**

Die gebruik van die begrip in hierdie proefskrif sluit aan by die verklaring van Jonker (1989:188) wat dit gebruik om te verwys na die mens se geestelike lewe en sy verhouding tot God: “Die moderne begrip *spiritualiteit* verwys na vroomheid in hierdie sin, dus na die *beleweniskant of ervaringskant van die religie* ... Ons sou dit kan weergee met geloofsbelewing, geloofservaring, geloofsbeoefening en geloofspraktyk.”

Ware (1995:37-43) identifiseer vier tipes spiritualiteite en daar word hoofsaaklik in Hoofstuk 7 aandag daaraan gewy. Verwysings na hierdie begrip kom wel vroeër as dit voor.

## **Taizé**

Die ekumeniese gemeenskap in Saône-et-Loire in Frankryk bestaan uit nagenoeg 100 broeders wat afkomstig is uit die Protestantse, Ortodokse en Katolieke tradisies. Christene wêreldwyd onderneem pelgrimstogte daarheen om saam met hierdie broeders te aanbid en spirituele verdieping te beleef. Hulle beskik oor ’n unieke aanbiddingstyl waarin die sogenaamde *Taizé*-liedere gesing word. Hierdie liedere is in ’n veelvoud van tale vertaal en bestaan uit eenvoudige frases wat telkens herhaal word. Die musiek was hoofsaaklik deur Jacques Berthier gekomponeer en later speel Joseph Gelineau ook ’n belangrike rol op hierdie gebied.

## **VONKK**

VONKK (Voortgesette ontwikkeling van nuwe klassieke kerkmusiek) vorm deel uit van die Algemene Sinode se diensgroep vir gemeente ontwikkeling (ADGO) se projekspan vir musiek van die Nederduitse Gereformeerde Kerk. Hierdie werkgroep is verantwoordelik om kerkliedere in ’n klassieke musiekstyl te skep en te versamel as uitbreiding op die liedere in die *Liedboek van die Kerk*. Elke lied wat deur die werkgroep goedgekeur word, word voorsien van ’n unieke VONKK nommer (VONKK 0001 se titel is byvoorbeeld “Wees my genadig, luister hoe smee ek”) en kan op hulle webwerf ([www.vonkk.co.za](http://www.vonkk.co.za)) afgelaai word.

## HOOFSTUK 1

### INLEIDING

In hierdie hoofstuk word die navorsingsvoorstel, as basis van die proefskrif, opgesom. Aandag word geskenk aan die probleemstelling, navorsingsvrae, doel van die studie, navorsingsmetodes en omvang van die studie.

#### 1. Agtergrond tot die studie

Kruger (2007:18) wys daarop dat gesprekke oor erediensvernuwing alreeds in die 1950's in die Nederduits Gereformeerde Kerk plaasgevind het. Tog is dit duidelik dat daar 'n groot aantal kerkgangers is wat steeds gefrustreerd is met die stand van sake, soos onder andere dié van musiek, in die erediens.

Op 'n blog oor die erediens in Afrikaanse kerke, skryf 'n deelnemer:

Ek sit nou Sondag so en kyk na die oeroue styl van ons eredienste in die NG Kerk ... die kansel, die toga, die formaat van die diens, die erg antieke melodieë, die getrek as daar gesing word, die styl van preek ...

Jis, meer moderne tegnieke van kommunikasie vra iets totaal anders as een mal ou met 'n *batman suit* aan wat *warra warra* vir 30-60 minute ... dit werk nie meer nie ...

Wat van 'n totale *shake-up* van die inhoud, plek en formaat van eredienste? ("Kriskras" 2006)

Ek beklee vanaf dertienjarige ouderdom die posisie van orrelis in een van die Afrikaanse Protestantse kerke van Suid-Afrika. Ek was ook vir twee jaar voltydse orrelis van *The Presbyterian Church of America* in Denton, Texas en is hierdeur blootgestel aan kerkmusiek buite ons land se grense. Vanweë my musiekagtergrond en Christelike opvoeding het ek 'n groot belangstelling in kerkmusiek.

Musiek in die erediens behoort 'n integrale plek in die liturgie te beklee om sodoende 'n ontmoeting met God en medegelowiges aan te help en te versterk. In die erediens vorm musiek en samesang nie alleen die basis van kommunikasie tussen gelowige en medegelowige, gelowige en God nie, maar dit dien ook as 'n platform vir gelowige lofverklarings (Müller 1990:36).

Müller (1990:36) verwys verder na musiek in die erediens as 'n onderafdeling van *religieuse kuns*. Dit is egter 'n netelige kwessie:

... 'n bietjie nadenke oor die saak [maak] dit reeds duidelik dat jy hier in uiters subjektiewe vaarwaters beland. Dit het alles te doen met assosiasies, konnotasies en subjektiewe ervarings.

En verder (1990:40):

Die keuse van gepaste musiek en sang vir die erediens is dus 'n uiters sensitiewe saak. Wat alles nog meer kompleks maak, is die feit dat styl nie altyd iets staties is nie, maar dinamies-ontwikkeld.

Dit is vir my baie duidelik dat kerkmusiek in Suid-Afrika by die spreekwoordelike kruispad aangekom het. Dit blyk uit gemeentes, predikante en musiekleiers se soeke na leiding om deur die musiek 'n geestelike hawe vir die hedendaagse lidmaat in die erediens te skep. Musiek is dikwels ook 'n onderwerp wat tot potensiële onmin en tweespalt in gemeentes kan lei. Van der Merwe (2007:7) is van mening:

Die spanning is daar in meeste gemeentes: sommige wil die eredienste lewendiger, meer relevant, meer dramaties, meer informeel, meer spontaan, lekkerder hê; ander wil dit stiller, meer gewyd, meer ordelik, meer "tradisioneel" hê.

Die eenvoudigste en algemeenste oplossing waarmee gemeentes vorendag kom, is dié van 'n "mengelslaai"-aanslag (Van der Merwe 2007:7): 'n ietsie van alles om almal tevrede te stel.

Daarbenewens wil dit voorkom asof die orrel se rol in die erediens toenemend landswyd gereduseer en uitgefaseer word. Hoewel daar egter verskeie nie-

kerklike redes hiervoor is, wat in die proefskrif aangeraak sal word, bly dit tog 'n kommerwekkende saak vir die opgeleide kerkmusikus, orrelis en orrelliefhebber.

Dit wil voorkom asof die oorgrote meerderheid kerke in die Afrikaanse gereformeerde tradisie die orrel as “outyds” beskou en dit toenemend vervang met 'n orkes of sogenaamde *band*, veral tydens aanddienste. Klaarblyklik is die redenasie daaragter dat die orrel nie meer tot die gemiddelde erediensganger spreek nie. Ek vermoed die persepsie bestaan dat die orrel slegs binne 'n bepaalde musiekstyl effektief aangewend kan word en hierdie styl word uiteindelik gebrandmerk as ouderwets en irrelevant vir die hedendaagse kerkganger se smaak.

Ek glo dit het weer tyd geword om die orrel met sy menigvuldige moontlikhede binne 'n gepaste estetiese milieu te bespreek en te bevestig. Dit is ook noodsaaklik om te besin oor vernuwende gebruik van hierdie instrument in die erediens. Dit impliseer egter nie dat die orrel die enigste instrument is wat met vrag in die erediens aangewend kan en behoort te word nie. Die ondeurdagte uitfasering van hierdie veelsydige instrument in die erediens is egter nie geoorloof nie.

Teoloë (sien bv. Van der Merwe 2007:10 en Endres 2009) is dit eens dat die erediens 'n ontmoeting met die lewende God is en dat alle liturgiese handeling van uitnemende kwaliteit behoort te wees. Navorsing, bespreking en ontleding van die onderwerp oor *betekenisvolle* en *uitnemende* kerkmusiek, binne spesifieke konteks en met verwysing na die orrel, is dus van deurslaggewende belang.

## **2. Probleemstelling**

Viljoen (1997:30) is van mening dat die polemieë rondom kerkmusiek 'n sensitiewe liturgiese kwessie binne die gereformeerde kerke is. Soos wat “Kriskras” hierbo verwoord, soek die erediensganger meer relevansie in die erediens en 'n groter gevoelsdeelname. Kerkmusiek word dikwels as 'n middel tot die vervulling van al hierdie behoeftes gesien.

Die netelige kwessie rondom erediensvernuwing - soos toegepas op kerkmusiek en met spesifieke verwysing na die orrel - word in hierdie studie ondersoek. 'n Tref-en-trap-aanslag, 'n roekelose geëksperimenteer met inhoud, styl en nuutste modegiere sou onverantwoordelik wees:

... watter uitgangspunt(e) ook al gevolg word, die huidige stand van die kerkmusiek vereis nuwe denke. Dit behoort gegrond te wees op sorgvuldige studie, oorweging en besinning (Kruger 2007:7).

### 3. Navorsingsvrae

Na aanleiding van die bespreking hierbo, kan die volgende hoofnavorsingsvraag geformuleer word:

Op watter wyse kan die orrel vernuwend gebruik word in 'n estetiese musiekbediening van verskillende spiritualiteitstipes in die Afrikaanse gereformeerde kerke?

Om hierdie vraag effektief te beantwoord, moet die volgende subvrae eers beantwoord word:

- Wat is die Bybelse/teologiese agtergrond en betekenis van begrippe soos “estetika” en “skoonheid” en wat leer dit ons oor die erediens? (Hoofstuk 2)
- Watter invloed het *imago Dei* op menslike kreatiwiteit en wat kan die liturgiese kunstenaar hieroor leer by die Goddelike Kunstenaar? (Hoofstuk 3)
- Wat leer ons oor die verhouding tussen estetika en musiek in die kerkgeskiedenis en wat is die huidige standpunte oor estetika in die gereformeerde erediens? (Hoofstukke 4 en 5)
- Wat kan ons uit die geskiedenis leer oor die orrel as kerkinstrument en wat is die huidige stand van kerkmusiek in die gereformeerde erediens? (Hoofstukke 6 en 7)
- Wat is spiritualiteit en hoe beïnvloed die kerkganger se spiritualiteit sy/haar estetiese ervaring van die erediens? (Hoofstuk 8)

- Hoe kan die orrel estetiees aangewend word om tot alle spiritualiteite te spreek? (Hoofstuk 9 en 10)

#### **4. Doel van die studie**

Hierdie studie ondersoek die wyse waarop die orrel vernuwend gebruik kan word in 'n estetiese musiekbediening wat tot verskillende spiritualiteitstipes spreek. Estetika en spiritualiteit word in hierdie studie as uitgangspunte gebruik om maatstawwe te stel vir verantwoordbare erediensvernuwing soos van toepassing op kerkmusiek. Die doel is dus om die terme “estetika” en “spiritualiteitstipes” te ondersoek en gevolglik te beskryf hoe die gebruik van die orrel kan bydra tot die estetiese karakter van 'n musiekbediening in die Afrikaanse gereformeerde kerke.

#### **5. Navorsingsmetodes**

Hierdie studie bestaan uit drie sleutelkonsepte wat in die milieu van die gereformeerde erediens ondersoek gaan word. Hierdie drie konsepte sal aanvanklik afsonderlik bestudeer word en daarna geïntegreer word om uiteindelik die rol van die orrel in 'n estetiese musiekbediening te ondersoek.

##### **5.1 Konsep 1: Estetika**

Die bekende filosoof, Santayana (1905:284) is van mening dat: “those who cannot remember the past are condemned to repeat it.” Stapert (2007:8) is ook daarvan oortuig en sê dat waardevolle lesse uit die geskiedenis geleer kan word. Daarom behoort die vroeë kerk se standpunte oor estetika, spiritualiteit en die rol wat musiek (en die orrel) daarin gespeel het meer in diepte ondersoek te word. Dit kan help om ingeligte besluite te neem oor aanbidding in die kerk van vandag. Strydom (1994:232-233) dui daarop dat ons waardevolle lesse uit die verlede kan leer:

Daar is dié uitgangspunte uit die verlede wat met vrag gekontinueer kan word – selfs noodsaaklikerwys gekontinueer móét word... Tendense, beskouinge en praktyke uit die verlede én die hede sal onbevange en objektief geweeg en getoets moet word.

Na aanleiding hiervan sal 'n studie oor die konsepte van skoonheid en estetika in die Bybel nagevors word. Enige studie oor die kerk en/of kerkmusiek is waardeloos tensy dit gedoen word in die skadu van wat God in sy Woord aan ons openbaar. Daar sal ook gekyk word na estetika in die gereformeerde erediens vandag. Die historiese perspektief en die stand van sake vandag sal gebruik word om die rol van estetika in die musiekbediening van gereformeerde kerke van die toekoms te bespreek.

### 5.2 Konsep 2: Spiritualiteit

Die erediensganger se belewenis van die erediens word hoofsaaklik bepaal deur sy spiritualiteitstipe (Ware 1995:37). Dit beteken dat 'n "estetiese musiekbediening" in die erediens grootliks beïnvloed word deur spiritualiteitstipes. Verkenning van hierdie spiritualiteitstipes is dus van kritiese belang vir hierdie studie.

### 5.3 Konsep 3: Die orrel

Net soos in die geval van estetika (konsep 1), moet die geskiedenis van die orrel as kerkinstrument ondersoek word. Daarop volg die stand van orrelgebruik in die gereformeerde kerke vandag. Die historiese perspektief en huidige situasie sal dien as basis vir riglyne oor die toekomstige gebruik van die orrel in 'n estetiese musiekbediening.

Uit bogenoemde bespreking is dit duidelik dat 'n kombinasie van navorsingstegnieke, soos bespreek in Mouton (2001:148-180), aangewend sal word:

- Tekstuele analise en hermeneutiek (bladsy 167): konsep 1. Hierdie navorsingstegniek vereis die in diepte analise en bestudering van verskillende tekste om só die betekenis daarvan te begryp. Hierdie tegniek sal veral op Bybeltekste toegepas word om meer insig oor konsep 1 te verkry.
- Historiese studie (bladsy 170): konsep 1 en konsep 3. Hierdie tegniek ondersoek die geskiedenis om sodoende die verlede te herkonstrueer of die chronologiese verloop van gebeure te bevestig.

- Literatuurstudie (bladsy 179): konsep 1, konsep 2 en konsep 3. Hierdie navorsingstegniek verskaf 'n oorsig oor vakkundige bydraes in die drie sleutelkonsepte deur die neigings en debatte daaroor te bespreek.

## 6. Omvang van die studie

Die fokus van hierdie studie val op gebruik van die orrel in 'n estetiese musiekbediening van verskillende spiritualiteitstipes in die Afrikaanse gereformeerde kerke en word as volg afgebaken:

- Estetika en spiritualiteit word ondersoek as uitgangspunte waarop argumente vir die vernuwende gebruik van die orrel gebaseer word. Die oorspronklike bydrae van hierdie studie is dus in wese die wyse waarop die orrel vernuwend in die gereformeerde erediens aangewend kan word, gebaseer op beginsels van estetika en spiritualiteit. Dit is nie die doel van hierdie studie om laasgenoemde twee konsepte te herdefinieer of uit te brei nie.
- Die studie is in wese gemoeid met musiek in die erediens. Estetiese aspekte in die erediens sal hoofsaaklik beperk word tot hierdie kunsvorm, alhoewel verwysing na die ander kunsvorme (wat prediking, visuele kuns en argitektuur insluit) noodwendig sal voorkom.
- Die studie het nie ten doel om die orrel as *eksklusiewe* kerkinstrument te verdedig nie, maar om die bydrae wat die orrel kan lewer as 'n kerkinstrument (alleen en in ensemble saam met ander instrumente) in 'n estetiese musiekbediening te bespreek.
- Die studie sal beperk word tot 'n bespreking van musiek in die Afrikaanse gereformeerde tradisie in Suid-Afrika. Die Rooms-Katolieke en anderstalige erediens val buite die bestek van hierdie studie.
- Hierdie studie fokus op die situasie in die Nederduitse Gereformeerde Kerk vanweë my betrokkenheid by hierdie instelling. Die uitkoms van hierdie studie sal wel nuttig wees vir alle Afrikaanse gereformeerde kerke in Suid-Afrika wat ernstig op soek is na riglyne oor die vernuwende gebruik van die orrel in die erediens. Dit verklaar dus die meer inklusiewe titel van hierdie proefskrif.





# **DEEL I**

## **TEOLOGIESE PERSPEKTIEF**

## HOOFSTUK 2

### BYBELSE SKOONHEID

Verskeie skrywers (Farley 2001; Turner 2001; Stolzfus 2006; Van Erp 2004) is dit eens dat estetika en skoonheid vandag 'n toenemend belangrike rol in die Christelike geloof begin speel. In die laaste twee dekades van die twintigste eeu tree kunsbeleving en estetiese ervaring na vore as kritiese steutelbegrippe in die moderne teologiese studies (Stolzfus 2006:1). 'n Menigte teoloë bestudeer tans die belangrikheid van kunsvorme in teologie. Skoonheid en verbeelding maak dus deel uit van 'n gebalanseerde teologiese raamwerk (Van Erp 2004:42).

Die doel van hierdie hoofstuk is om 'n ondersoek na estetika en skoonheidkonsepte in die Bybel te loods om sodoende 'n beter begrip oor die Bybelse gebruik van hierdie konsepte te verkry.

#### 1. Definisie

Die konsep van *estetika* bestaan reeds eeue lank, maar die begrip word vir die eerste keer in die agtiende eeu deur Alexander Baumgarten gebruik. Hierdeur wou hy 'n nuwe wetenskap (wat onderskei word van die logiese en natuurwetenskappe) in die lewe roep en dié nuwe wetenskap (*Aesthetica*) sou op 'n gedissiplineerde wyse navorsing doen oor die mens se sintuiglike waarneming (Cilliers 2007:38).

Cilliers (2007:40) brei hierdie definisie uit om vier elemente te bevat:

- 'n *Sintuiglike* element: die mens se observasie van die werklikheid. Hierdie werklikheid kan as "harmonieus" beskryf word, 'n verwysing na antieke filosofie sowel as die sogenaamde *musica humana* van die Middeleeue (sien Hoofstuk 4) waar liggaam en siel deur middel van introspeksie in harmonie met mekaar gebring word.
- 'n *Interpretatiewe* element: die mens se vermoë om oor dié observasies te beoordeel.
- 'n *Etiese* element: die interpretasie van skoonheid lei tot die mens se self-transformasie.

- 'n *Antisiperende* element: hierdie etiese uitreik na “ander” is gegrond op 'n verwagting dat hierdie “ander” kan baat vind by so 'n sorgsaamheid.

## 2. Historiese oorsig

Godsdiens en estetika is twee diepsinnige konsepte wat betekenis aan die menslike bestaan (behoort te) verleen. Filosofe van Plato se tyd af het die krag van skoonheid besef. Christene het dikwels die wonder van die natuur se skoonheid bedink en besef dat kuns ook oor 'n godsdienstige dimensie kan beskik (Sherry 1992:40).

Tog wou die verhouding tussen kerk en kuns nie altyd vlot nie. Inteendeel, daar was tye in die kerkgeskiedenis waar skoonheid en kuns as 't ware verban was - dikwels die resultaat van die kerk se opvattinge oor die suiwerheid en sentraliteit van die Woord (Van Erp 2004:45).

Nuutste neigings is om die verband tussen skoonheid en teologie te ondersoek sodat die een die ander kan ondersteun en aanvul. Dit is slegs moontlik indien 'n kort historiese ondersoek oor die onderwerp onderneem word (Sherry 1992:4).

Strydom (1994:232-233) sluit hierby aan en is van mening dat 'n verdere stap geneem moet word. Die uitgangspunte uit die verlede sal “ewe objektief en onderskeidend verreken moet word” met die behoeftes van die hede.

Die ontwikkeling van die verhouding tussen kuns, estetiese denke en die Christelike kerk kan na gelang van die volgende basiese periodes bespreek word:

- Die voor-Konstantynse periode (van nagenoeg 60 – 299 nC).
- Die Konstantynse periode (van nagenoeg 313 nC tot en met die val van die Wes-Romeinse ryk).
- Die Bisantynse periode (tot in die helfte van die vyftiende eeu) (Cilliers 2007:2).

Ter wille van volledigheid word in die bespreking wat volg ook kortliks verwys na die tydperk vanaf die sestiende tot twintigste eeu.

## 2.1 Die voor-Konstantynse periode

Hier is nie regtig sprake van Christelike kuns in die gewone sin van die woord nie. Christene druk wel hulle geloofsoortuiginge esteties uit, al word dit as primitief bestempel: meeste kunswerke wat uit hierdie tydperk oorleef het, is tekeninge wat die vervolgingstydperk oorleef het en kom hoofsaaklik in katakombes voor. In hierdie tydperk blyk dit dat die verhouding tussen liturgie en estetika baie belangrik is (Cilliers 2007:5-6).

Irenaeus en Clementus van Alexandrië word as belangrike filosowe in hierdie tydperk geag. Irenaeus (sterf 202 nC) skryf oor die skeppingswerk van God (deur die Seun en Heilige Gees) en oor die skoonheid van die natuur terwyl Clementus van Alexandrië (150-215 nC) die verwantskap tussen die Heilige Gees en artistieke skoonheid beskryf. Laasgenoemde verwys na Eksodus 31:2-5 waar Besaleël deur die Heilige Gees aangeraak word sodat hy vaardig raak in die maak van kunswerke. St Clementus stel dus dat artistieke en vaardige eienskappe van God af kom. Hy voeg by dat God die ware Skoonheid is en dat die volmaakste skoonheid op aarde geestelike skoonheid is waarin die mens al nader na die grootse Kunstenaar beweeg (Sherry 1992:6-7).

## 2.2 Die Konstantynse periode

In hierdie tyd word kuns ervaar as 'n onderwyser, oftewel, die allemans-Bybel in beeld: talle uitbeeldinge van Bybelverhale word in kerke aangetref. In hierdie tydperk verander die liturgie ook saam met die kunsbeelde: die erediens raak al verder van die mense af. “Die estetiese vrede van die eerste eeue word die wroeging, die afstandelikheid, van die Middeleeue – soos ook uitgedruk in die liturgie” (Cilliers 2007:6).

Augustinus (354-430 nC) was baie geïnteresseerd in estetika. Hy verwys gereeld na die skoonheid van God en besing die skoonheid van die natuur wat deur God geskape is. Hy waarsku egter teen aardse skoonheid: dit kan 'n wig tussen God en mens indryf indien die mens dit misbruik vir tydelike genot. Fisiese skoonheid is volgens hom die laagste skaal van skoonheid en die mens moet eerder soek na innerlike skoonheid. Die grootste skoonheid is egter God waarteen niks of niemand vergelyk kan word nie (Sherry 1992: 8-9).

Tydens die Middeleeue word skoonheid beskryf in terme van vorm, simmetrie en orde. Skoonheid is dus 'n ewigdurende oorwinning van God oor die aanslae van chaos en wanorde. Teoloë beskryf skoonheid soos hulle God se skepping van orde uit chaos ondersoek. Die kompleksiteit van die heelal en die skeppingskragte daaragter is die teoloë se weg na God (Farley 2001:20-21).

### 2.3 Die Bisantynse periode

Die Kerk begin teologies oor die betekenis van kuns besin en dit word versinnebeeld in die stryd rondom ikonografie. Talle kerkvaders was ten gunste van hierdie sogenaamde uitbeelding van God – dit is nie 'n afbeelding van God nie, maar beeld Hom eerder uit. Die kerk was egter lank verdeel oor die gebruik van ikone al dan nie:

Die stryd rondom die ikonografie verteenwoordig ongetwyfeld 'n interessante periode in die verhouding tussen kuns en religie, en was die impetus tot vele ontwikkelinge wat daarop sou volg (Cilliers 2007:8).

Die beeldestorming in Nicea in 787 nC asook die Hervorming, is voorbeelde van hoe die verhouding tussen kuns en kerk feitlik vernietig is. Die debat het gehandel oor die voorstelling van God in kunswerke - daar is geredeneer dat dit 'n oortreding van die tweede gebod is. Dit het veroorsaak dat alle kuns met agterdog bejeën is – 'n standpunt wat deurgesypel het na die Hervorming (Van Erp 2004:45).

Thomas Aquinas (1225-1274) stel drie voorwaardes wat bevredig moet word voordat skoonheid aan enige entiteit toegeskryf kan word:

- Volledigheid of volmaaktheid.
- In die regte verhouding tot/in harmonie met.
- Glans of skittering.

Hierdie drie voorwaardes is volmaak van toepassing op God die Seun: Hy is ware God en dus volmaaktheid op sigself; in harmonie met die Vader, want Hy is 'n persoon in die Drie-eenheid en Hy skitter, want Hy is die Woord wat glinster en deur Wie alles geskape is (Sherry 1992:10-11).

Eeue later, in sy definisie van skoonheid, sluit Taylor (2008:40) hierby aan en identifiseer drie karaktereenskappe van skoonheid: eenheid, kompleksiteit en rykheid. As voorbeeld gebruik hy die enjin van 'n Mercedes Benz-motor, iets wat hy beskryf as 'n “meganiese kunswerk”. Al die onderdele van hierdie enjin is volkome

geïntegreer en werk saam as 'n *eenheid*. Tweedens is die werking van so 'n enjin tog 'n *komplekse* saak: verskeie aksies (elektries, chemies, meganies) gebeur gelyktydig om 'n suksesvolle uitkoms te lewer. Laastens sal die skoonheid van so 'n enjin 'n sekere reaksie by Mercedes Benz-aanhangers aanwakker. 'n Reaksie van *bewondering* en dikwels ekstase.

Enige bron van skoonheid vertoon 'n objektiewe en unieke patroon van hierdie drie karaktereenskappe. Hierdie bronne veroorsaak (in mindere of meerdere mate) 'n reaksie by die een wat dit ervaar. Hierdie reaksie is hoofsaaklik 'n versmagting na geluk, orde en meer skoonheid.

#### 2.4 Belangrike denke na die Bisantynse periode

Calvyn was nie ten gunste van kunswerke in die kerk nie. Hy verklaar egter dat alle kunste 'n gawe van God is (soos die verhaal van Besaleël in Genesis) en dat musiek 'n uitnemende gawe van die Gees is (Sherry 1992:13). Daar is egter ook 'n vrees by Calvyn vir die negatiewe uitwerking van musiek, in so 'n mate dat dit sy positiewe beoordeling daarvan oorskadu. Hy maan die kerk om te waak teen 'n melodie wat die geestelike betekenis van die teks oorskadu. Liedere wat gekomponeer is vir die blote streling van die oor, pas nie by die majesteit van die kerk nie en kan nie anders as om God te mishag nie (Strydom 1994:78).

Jonathan Edwards (1703-1758) is van mening dat God skoonheid verpersoonlik. Hy is die bron en oorsprong van alle skoonheid in die wêreld. Hy beskryf die verwantskap in die Drie-eenheid: Die Vader en Seun skep behae in mekaar en bring uit liefde die Heilige Gees voort. Die Heilige Gees, wat die liefde en vreugde van God is, is ook sy skoonheid en geluk. In ons gemeenskap met die Gees het ons deel aan God (Sherry 1992:14). Die skoonheid van die Seun is 'n refleksie van die Vader (wat die oorsprong van skoonheid is) en dit word deur die Gees geopenbaar. (Sherry 1992:16-17).

Alexander Baumgarten (1714-1762), soos reeds vermeld, is die eerste filosoof wat die term "estetika" gebruik en verklaar. Hy noem estetika die sensoriese ervaring van wat mooi is. Hy beskryf dit ook as die kuns om "mooi" te dink en die kuns om smaak te vorm (Van Erp 2004: 46-47).

Teen die einde van die agtiende eeu beskou romantiese filosowe estetika as die filosofie van kuns. Gedurende hierdie tyd ontwikkel Immanuel Kant (1724-1804) sy skoonheidsleer en definieer skoonheid as subjektiewe evaluasie. Skoonheid, volgens hom, het geen ander doel as om bloot “skoon” of mooi te wees nie. Kreatiewe verbeelding is ook uitsluitlik bedoel om menslike vreugde en plesier te genereer (Van Erp 2004:47). Kant redeneer dat skoonheid die fondament is vir menslike self-opheffing. Die estetiese reguleer en motiveer beide teoretiese kennis en praktiese wysheid en etiek (Farley 2001:59).

Negentiende-eeuse filosowe soos Matthias Scheeben (1835-1888) lewer kommentaar op vroeëre filosowe soos Kant, Hegel en Nietzsche se werk. Jacques Maritain (1882-1973) ignoreer Kant se siening dat kuns slegs bestaan om mooi te wees. Hy interpreteer kunswerk in ’n teologiese sin. Volgens hom is die werk van ’n kunstenaar ’n goeie daad, want dit streef na volmaaktheid (Van Erp 2004:49-50).

In die twintigste eeu was daar nog steeds geen gedefinieerde teologiese estetiese studieveld nie. Dit het egter verander met die werk van drie vername teoloë. Gerhardus van der Leeuw (1890-1950) het veral aandag geskenk aan die verwantskap tussen die goddelike en menslike verbeelding en tot in watter mate die kreatiewe kunstenaar kan reageer op God se skepping en kreatiwiteit. Paul Tillich (1886-1965) was egter nie daarin geïnteresseerd nie en het meer belanggestel om te bepaal hoe geloof in ’n kunswerk gereflekteer kan word. Hans Urs von Balthasar (1905-1988) lewer ’n groot bydrae in teologiese estetika alhoewel hy nie aandag skenk aan spesifieke kunste nie. Volgens hom is skoonheid die eerste en laaste woord van teologie. Geloof is die persepsie van God se grootheid in wêreldse skoonheid (Van Erp 2004:50).

Die klassieke en Middeleeuse interpretasie van skoonheid het te make met proporsie en harmonie tussen elemente. Die agtiende-eeuse filosowe was behep met die sensoriese ervaring van skoonheid, met ander woorde die mense se vermoë om die harmonie rondom hom raak te sien en te waardeer. Die negentiende en twintigste eeu besin oor die opheffing van die mens – sommige filosowe redeneer dat dit kan geskied met of sonder persepsie van skoonheid. Tog is skoonheid essensieel tot bestaan, lewe en die menslike ervaring (Farley 2001:64).

### 3. Skoonheid in die Ou Testament

Nadat aandag geskenk is aan filosowe se verstaan en soeke na skoonheid, is dit belangrik dat 'n studie na die Bybelse konsep van skoonheid ondersoek word. Die Bybel dien as enigste bron van waarheid vir die gereformeerde tradisie.

Die Ou-Testamentiese mens het skoonheid op 'n ander manier as die postmoderne mens beleef (Dyrness 1985:422). Die estetiese waarde van enige objek het vir hulle gelê in die feit dat dit voldoen het aan die doel waarvoor dit geskep is. Polk (1986:35) stem hiermee saam:

[Beauty] is the Creation running on all cylinders, in proper working order, with the right lighting, the seas rolling, with everything doing according to its kind.

Dyrness (1985:423-426) identifiseer verder sewe Hebreeuse kernwoorde wat skoonheid of die genot van skoonheid in die Ou Testament beskryf en hy ondersoek die gebruik en frekwensie daarvan:

#### 3.1 Sēbî (skoonheid of eer)

Hierdie kwaliteit van skoonheid inspireer bewondering van mense en nasies en kom agtien keer in die Ou Testament voor. Dit word onder meer gebruik om die beloofde land asook Jerusalem te beskryf in tekste soos dié van Jeremia 3:19: "Hoe graag wil ek jou ... 'n lieflike land gee, 'n besitting liefliker as enigiets wat enige nasie het." Hierdie tipe skoonheid lei soms tot ongeregverdigde selftrots wat oordeel van God tot gevolg het. Met die wederkoms sal God self hierdie skoonheid vervul in die hiernamaalse ekwivalent van Jerusalem.

#### 3.2 Pā'ar (om te verheerlik, om te bekroon, om mooi te maak)

As 'n werkwoord kom hierdie begrip dertien keer voor. Dit word gebruik om 'n objek 'n eerwaardige status toe te eien. Psalm 149:4 lui: "... Hy kroon die hulpeloses met oorwinning." As 'n selfstandige naamwoord word hierdie begrip nege en veertig keer gebruik en beteken dikwels "versiering", "weelde" of "glorie". Die woord word gebruik om die mooiheid van die tempel te beskryf in 1 Kronieke 22:5: "... die huis wat vir die Here gebou gaan word, moet indrukwekkend groots wees, 'n roem en 'n sieraad vir alle lande." Belangrik is dat dit weer gebruik word as 'n eienskap van God en sy volk in die laaste dae: "Ek bring redding vir Sion, my heerlikheid na Israel." (Jes 46:13).



### 3.3 Hāmad (om te begeer, om vreugde te vind in)

Hierdie begrip veronderstel 'n begeerte met die doel om dit jou eie te maak. Dit kan in 'n positiewe strekking gebruik word soos om die aanlokkende bome in die Tuin van Eden in Genesis 2:9 te beskryf. Dit kan ook gebruik word om die mense se begeerte na verbode aantreklikhede te beskryf, soos die waarskuwing teen die onsedelike, mooi vrou in Spreuke 6:25. Die betekenis kom ook duidelik na vore in Eksodus 20:17: "Jy mag nie iemand anders se huis begeer nie." Die selfstandige naamwoord van die woordstam kom twee en twintig keer voor.

### 3.4 Yāpā (om mooi/aantreklik te wees)

Hierdie begrip word agt keer as 'n werkwoord, negentien keer as 'n selfstandige naamwoord en ses en dertig keer as 'n byvoeglike naamwoord gebruik. Dit het hoofsaaklik te make met die uiterlike van 'n persoon. Dit word gebruik om onder andere Sarai (Gen 12:11), Ragel (Gen 29:17), Josef (Gen 39:6) en Ester (Est 2:7) se uiterlike voorkoms te beskryf. Hierdie begrip sinspeel op die hoogste natuurlike perfeksie wat God se geordende skepping kan bereik. Dit word gebruik om God se teenwoordigheid in Sion te beskryf asook sy volk in die eindtyd: "Hoe wonderlik en mooi sal hulle nie wees nie!" (Sag 9:17).

### 3.5 Nā'ā (om gepas te wees)

Oor die algemeen verwys hierdie begrip na die skoonheid van iets wat perfek gepas is vir 'n spesifieke geleentheid en kom twaalf keer voor. Lofprysing is "gepas" by die regverdiges in Psalm 33:1. Die teenpool is ook waar: "Welsprekendheid pas nie by 'n dwaas nie" (Spr 17:7).

### 3.6 Nā'ēm (om aangenaam te wees)

Hierdie begrip verwys gewoonlik na 'n aangename voorwerp of gunstige toestand en kom sewe en twintig keer voor. Indien dit 'n mens beskryf, verwys dit eerder na sy karakter as na sy fisiese voorkoms. Dit word ook gebruik om God te beskryf: "En mag die Here ons God sy goedheid aan ons bewys." (Ps 90:17). So kan die gelowige volheid en vreugde ervaar in God se teenwoordigheid (Ps 16:11).

### 3.7 Hādar (om te vereer/verheerlik)

Hierdie begrip kom sewe en dertig keer voor en verwys na die mense se eerbetoning aan God of die koning. Dit word dikwels ook met “majesteit” vertaal en verkry ’n koninklike dimensie. Van al die begrippe vir skoonheid blyk dit asof hierdie een die geskikste is om God te beskryf. Indien dit mense beskryf, is dit omdat hulle iets van God se karakter weerspieël.

Loader (2004:260) beskryf Ou-Testamentiese estetika as onder andere dít wat die mense se verbeelding aangryp en hom verwonderd laat. In Spreuke 30:18-19 staan:

Daar is drie dinge, nee, vier wat bo my begrip is, wat ek nie verstaan nie:  
 hoe ’n aasvoël in die lug bly, hoe ’n slang teen ’n rots opseil, hoe ’n skip  
 op die diepsee vaar en hoe die liefde tussen ’n man en ’n meisie werk.

Hierdie is fenomene wat deur ’n mens waargeneem word en hy kan dit nie verklaar nie. Dit vul hom met ontsag en wonder. Wanneer mense sulke waarnemings maak, ervaar hulle iets bo-mensliks.

God word beskou as die outeur van alle skoonheid. Hy skenk dit, maar kan dit ook wegneem. Hy het alles goed en mooi geskape, maar ’n mens kan dit nie ten volle begryp of verklaar nie (Loader 2004:260; Dyrness 1985:426):

Hy het alles mooi gemaak, Hy het aan die mens ’n visie gegee van ewigheid. Tog kan mense nie die volle omvang van God se werk, van begin tot end, verstaan nie (Pred 3:11).

Prediker het waargeneem dat daar ’n tyd en plek vir alles op aarde is. Sommige gebeurtenisse is aangenaam, ander is weer aaklig en sleg. As ’n geheel is hierdie Goddelike struktuur van gebeurtenisse mooi en simmetries. Positief word deur negatief gebalanseer en andersom. Prediker word aangegryp deur hierdie onvernietigbare gang van gebeure en dit is vir hom ’n estetiese ervaring (Loader 2004:261).

Die vroeë kerk van die Ou Testament word gereeld met skoonheid beskryf. Die mens smag na ’n ontmoeting met God:

Hoe lief het ek u woning, Here, Almagtige! Ek versmag van verlange na die tempel van die Here; met alles wat ek is, wil ek jubel oor die lewende God (Ps 84:2-3).

God se Gees rus Besaleël toe om kunstige voorwerpe te maak en hy word aangesê om te help met die konstruksie van die tabernakel en verbondsark (Eks 31:3-4). Dit is insiggewend hoe 'n belangrike bydrae die visuele (as opdrag van God) lewer tot 'n vreugdevolle aanbidding (Dyrness 1985:427).

Die gedetailleerde opdragte vir die bou van die tempel met al sy prag en glorie in 1 Konings 6 skets 'n duidelike prentjie van die estetiese vereistes vir die plek van aanbidding. Die werk van Hiram, 'n vakman in bronswerk wie die Here geseën het met die gawe, word ook 'n detail opgeteken in 1 Konings 7. Dit is opmerklik dat God mense met talente toerus om skoonheid te skep.

Ook die rituele van die vroeë kerk word in estetiese terme beskryf. Dit is duidelik sigbaar in die aantal wette oor offerandes asook beskrywings oor die “aangename geur” wat vir God aanneemlik is (Loader 2004:263):

Dan sal die priesters die hele offer op die altaar verbrand. Dit is die brandoffer, met vuur gemaak en aangenaam vir die Here (Lev 1:9, 13 en 17).

Die musiek in die vroeë kerk word ook herhaaldelik in die Psalms met estetiese terme beskryf, soos byvoorbeeld in Psalm 147:1:

Dit is goed om tot lof van ons God te sing, dit is 'n genot om die loflied te sing wat Hom toekom.

Die gebruik van musiekinstrumente is 'n verdere estetiese vreugde tydens die kerk se lofprysing en samekomste. Hiervan is Psalms 149 en 150 getuie met verwysings na onder andere die gebruik van die harp, lier, snaarinstrumente, fluite, ramshoring en simbale tydens lofprysing.

Volgens die skrywer van Psalm 139, tree God self in 'n estetiese wyse op as hy bely hoe God hom op 'n “wonderbaarlike wyse” geskep het. Die mens word bekroon as heerser oor die aarde, oor God se estetiese skeppingswerk. Dit vul hom met verwondering. Psalm 8 sluit aan by hierdie tema. Die mens heers oor God se werke en is self net 'n bietjie minder as 'n hemelse wese gemaak. Hierdie werke van God is ook vir hom onbegryplik, net soos vir die Prediker.

Loader (2004:264) maak 'n belangrike gevolgtrekking met betrekking tot eredienste. God maak die mens “mooi” deur sy seëninge, maar die Naam van God (Yahweh) is

self ook “mooi” (Ps 135:3). Aangesien hierdie God ’n alomteenwoordige God (*Deus praesens*) is, is die teenwoordigheid van God per implikasie ook ’n estetiese ervaring. Omdat die erediens in wese handel oor die samekoms van mense in die teenwoordigheid van God, het die erediens ’n onteenseglike estetiese karakter.

Hierdie beginsel is ook te vinde in die Ou-Testamentiese kerk. Volgens Dyrness (1985:428) is die genot van skoonheid ’n wesenlike karakter van die kerk se aanbidding. Die hele ervaring van die gemeenskap van medegelowiges en ontmoeting met God in die tempel is ’n estetiese ervaring.

Estetika in die Ou Testament het nie eksklusief betrekking op aangename objekte of ervarings nie. Die Prediker getuig van oorlog, dood en vernietiging wat deel vorm van die ewige ritme van die wêreld. Hierdie aspekte staan egter in balans teenoor meer aangename ervarings of belewings. Saam is dit ’n estetiese geheel.

Die “dag van die Here” (wederkoms) word as “’n donker dag” beskryf “sonder enige lig van hoop” (Am 5:20), maar op hierdie “nuwe dag” sal God se volk soos ’n “sierlike kroon” in sy hand wees (Jes 62:3). Om hierdie skoonheid uit die duisternis te verstaan, moet gekyk word na die Nuwe-Testamentiese boodskap van Jesus Christus en die skoonheid van ’n kruis op Golgota (Dyrness 1985:432).

#### **4. Skoonheid in die Nuwe Testament**

Routley (1978:31-32) wys daarop dat die woord “skoonheid” (“beauty”) nie as selfstandige entiteit in die Nuwe Testament voorkom nie, maar word altyd in verband met die morele gebring. Hier is dus nie sprake van verskillende verwysings na die woord “skoonheid” soos in die Ou Testament nie, maar “skoonheid” in die Nuwe Testament lê in die boodskap van die mens se verlossing (Routley 1978:32).

Na die val van die mens deur Adam is God se skepping bedorwe (Gen 3). Dit is asof daar ’n wig tussen God en sy skepsels ingedryf is. Daarom sluit die Ou Testament as ’t ware op ’n somber noot af: die dag van die Here gaan niks goed bring nie; dit gaan ’n donker dag wees (Am 5:20).

Die Nuwe Testament bring goeie nuus deur Jesus Christus. As volkome God en volkome mens kom Hy aarde toe om versoening te bewerk tussen God en mens.

Maximus van Konstantinopel (580-662 nC) beskou God as die helder Lig en oneindige Skoonheid wat bo alles en almal gestel is. Hy is die Skepper van alle dinge en het skoonheid in die heelal ingegraveer in die vorm van 'n kosmiese taal wat voortdurend van sy majesteit getuig. Die mens neem deel aan hierdie skoonheid van God deur dit te aanskou, te waardeer en te bedink (Gibson 2008:50).

Volgens Maximus is die struktuur van die skepping sodanig dat dit die menslike verstand dwing tot 'n estetiese bepeinsing van die misterie van 'n Godheid wat in wese onbegrypbaar en onverklaarbaar vir die mens is. Die skepping is deurspek van Goddelike beginsels of logikas wat indirek kennis oor God aan sy skepsels oordra (Gibson 2008:51). Die skepping gee die mens 'n blik op die skoonheid en goedheid van God, maar die menslike verstand kan dit nie begryp nie vanweë sy verdorwe natuur en gebrek aan goddelike insig. Hierdie verdorwe natuur is die gevolg van die val deur Adam waardeur menslike beredenering oor en volkome insig van God bederf is. Dit word oorgedra van geslag tot geslag as gevolg van die erfsonde. Hierdie vervalde toestand word opgehef deur die menswording van Jesus Christus en sy versoeningsdood waardeur God Homself aan die skepsels openbaar.

Die neerdaal van God is terselfdertyd die opheffing van die skepping tot 'n universele begrip van die skoonheid en glorie van God in alle dinge. Die tekortkominge van die skepping word in die menswees van Jesus opgeneem en herskep met sy opstanding sodat alle skepsels kan deel in die geskenk van goddelike lewe (Gibson 2008:52).

Verlossing as Nuwe-Testamentiese estetika lê in die mense se ware kennis van God se vleeswording wat sy uiterste openbaring van sy goedheid en skoonheid is. Hierdie kennis, volgens Maximus, is die opheffing van die menslike gees en verstand tot Goddelike skoonheid wat in wese Goddelike liefde is. Deur Christus se genade beskik die mens nou oor die vermoë om God se ware skoonheid te bedink en deur die Gees in eenheid met Hom te leef. Die hele doel van Christelike bestaan is dus die voortdurende strewe tot volkome eenheid met God. Soos wat die mens die skoonheid van God bedink, beweeg hy stelselmatig weg van die aardse na die glorie van God se Drie-enige bestaan waarin hy eindelijk tot in ewigheid sal verkeer.

Die hoogste doel van die heelal lê in die deelwording aan God se skoonheid. Hierdie heen en weer vloei van liefde tussen God en skepsel sal volbring word in die eindtyd wanneer God alles vir en in almal sal wees. Die hele konsep van verlossing, van

begin tot end, is die skoonheid van God se genade en die genade van God se skoonheid wat die verdorwe mens verlos. Hierdie verlossing is gefundeer in God se glansryke wese wat die skepping ophef tot oneindige deelname in en eenheid met die teenwoordigheid van die Vader, Seun en Heilige Gees (Gibson 2008:74-75).

Danaher (2008:58-59) beweer dat die skoonheid van die evangelie die basis behoort te wees van die Christen se geloof. Indien die Christen slegs die waarheid van God se heerskappy oor die aarde as 'n dogmatiese feit glo, is hy niks beter daaraan toe as die bese wat dieselfde glo nie (Jak 2:19):

[Demons] know that the God whom Jesus reveals is the sovereign ruler of the universe, but they wish he weren't. They know the truth, but they do not love it because they fail to see the beauty of who God is ... The demons know the truth of God's existence, but they fail to recognise the beauty in how he does things through love and forgiveness.

Baie mense is in 'n sekere opsig presies soos hierdie demone of die bese. Hulle aanvaar God se bestaan, maar is nie lief vir die skoonheid van sy doen en late nie. God wil hê die mens moet in Hom glo vanweë die skoonheid van die feit dat Hy Vader van die verlorene is (Luk 15:11-32), dat hy 'n feesmaal voorberei vir dié wat geen ander heenkom het nie (Luk 14:16-24), dat Hy sy eniggebore Seun geoffer het as versoening (Joh 3:16) en dat Hy net so lief is vir die een wat in die laaste paar ure na Hom toe kom as die een wat Hom lewenslank dien (Matt 20:1-16).

Naas die boodskap van die vier evangelies, word Paulus se teologie ook as esteties beskryf (Polk 1986:50). Paulus is verwonderd oor die skoonheid van die kruis. Hoewel dit menslike lyding by uitstek vergestalt en nouliks as "mooi" beskryf kan word, lê die estetiese in die gevolge daarvan. Maximus sluit by hierdie teologiese interpretasie aan. Die kruis onthul 'n ontuitspreekbare Goddelike liefde wat die basis vorm vir Paulus se konsep van skoonheid en goedheid.

Paulus sien Christus nie as 'n metode waardeur God Homself herskep nie, God is immers van ewigheid tot in ewigheid dieselfde (Heb 13:8). God se openbaring in Christus is 'n demonstrasie van sy geregtigheid. Die mens verkry nie wat hy verdien nie aangesien God se genade nog altyd sy oordeel oorskadu het. God vergewe nie nou skielik as gevolg van Christus se sterwe nie, maar Christus het gesterf omdat God vergewe. Polk (1986:51) kan nie anders as om skoonheid in hierdie teologie raak te sien nie.

Die kruis is 'n simbool van nutteloosheid, barbarisme en skande vir dié wat verseg om die skoonheid daarvan in te sien. Inteendeel, die kruis is die hoogste voorbeeld van onbaatsugtige liefde van 'n Bruidegom wat sy lewe aflê vir sy bruid (Herman 2007:117).

Viladesau (2008:140) beskryf twee dimensies rakende Christus se skoonheid aan die kruis. Die eerste is 'n "morele skoonheid": die kruisiging as 'n geregtelike moord is afskuwelik, as martelaarskap was dit beeldskoon. Fisies was dit afstootlik, maar moreel, as selfopoffering vir ander, pragtig. Wat met Christus op daardie dag gebeur het, was aaklig, maar sy bereidheid om dit te ondergaan was onbeskryflik mooi.

Die tweede dimensie strek verder as die morele skoonheid. Nie alleen was Jesus se bereidheid om 'n marteldood te sterf, beeldskoon nie, maar die gebeurtenis self, was ook pragtig, omdat dit noodsaaklik was. God se plan is mooi, want dit bring regverdiging.

Karl Barth (1957:665) huldig dieselfde opinie:

God's beauty embraces death as well as life, fear as well as joy, what we might call the ugly as well as what we might call the beautiful. It reveals itself and wills to be known on the road from the one to the other, in the turning from the self-humiliation of God for the benefit of man to the exaltation of man by God and to God.

Aanbidding of lofprijsing is die transformasie van die mens se dankbaarheid in woorde. Paulus is van mening dat die gelowige dit moet beskou as die kern estetiese aspek van 'n geloofsgehoorsame lewenstyl. Maar dit, volgens hom, is selfs meer: dit spoel oor in 'n tipe lewenstyl. Die gelowige se hele lewe moet dien as 'n lofprijsing aan sy Skepper (Polk 1986:54).

Dit word beaam deur Seerveld (1974:45-61) se interpretasie van Filippense 4:8. Christelike estetika verwys na die gelowige se strewe tot 'n heilige lewenswandel. Hierdie lewensideale is tipies Bybels: integriteit, opregtheid, onverdeeldheid en so meer (Rookmaaker 1970:236). Dit behoort die roeping van elke navolger van Christus te wees – om te leef soos Hy op aarde geleef het (Strydom 1994:228).

Vir Paulus en sy voorgangers, en per implikasie alle Christene van alle tye, is die heiligstrewende lewenswandel die suiwerste vorm van estetika (Polk 1986:55).

## 5. Die mens se soeke na skoonheid

Skoonheid is die moeilik-om-te-definieer-essensie wat mense aanlok tot die evangelie (Taylor 2008:39). Die mens smag as 't ware om in geheel opgeneem te word in 'n skoonheidsbestaan:

In other words, we want to bathe in Mozart's music. We want to become a part of the Swiss Alps. We want to receive our spouse into ourselves. We want not merely to behold the Bread of Life; we want to *eat* it, and in so doing, find ourselves truly known (Taylor 2008:41).

Dit is presies wat God aan sy skepsels wil skenk. Hy is 'n God van skoonheid, wat mooi maak en die mens uitnooi om deel te neem aan die "mooimaking" van sy skepping. Skoonheid is 'n weg tot God, 'n manier om God beter te leer ken omdat Hy Homself in die skoonheid van sy skepping onthul (Van Erp 2004:38).

Die Christen word genoodsaak om skoonheid in sy alledaagse lewe te vergestalt as getuie tot die res van die skepping van 'n Groter Skoonheid (Taylor 2008:41).

## 6. Afsluiting

In hierdie hoofstuk is 'n soektog na verwysings oor skoonheid in die Bybel en teologie onderneem. Na die bespreking hierbo, sou dit nie verregaande of selfs onverantwoordelik wees om die Drie-Enige God as 'n estetiese God te beskryf nie.

Dit het die volgende implikasies:

- Enige ervaring of ontmoeting met die estetiese God, sal noodwendig 'n estetiese ervaring wees vir die mens wat na Hom soek.
- Aangesien die erediens 'n ontmoeting met God is, behoort die erediens op sigself 'n estetiese ervaring te wees.
- Wanneer die erediens ingekleur word met diverse elemente (soos prediking, musiek en getuienis) word die estetika van die erediens op 'n positiewe of negatiewe manier beïnvloed.
- Die erediens moet altyd die hoogste estetiese norme nastreef aangesien God die hoogste estetiese Entiteit is. Vanweë menslike beperkinge wissel hierdie estetiese norme van erediens tot erediens, kerk tot kerk en gemeenskap tot gemeenskap. Die strewe na hierdie hoogste estetiese norme word egter nie



oorskadu deur menslike beperkinge nie, maar dien as uiteindelijke doelwit net soos die mens voortdurend streef om meer en meer aan God gelyk te word.

## HOOFSTUK 3

### GOD AS KUNSTENAAR EN DIE *IMAGO DEI*

Sommige teoloë beskryf God nie alleen as die Skepper nie, maar dikwels ook as 'n Kunstenaar. Hy word gesien as die Grootse Arties met die ganse skepping as sy opus (Sherry 1992:143). Hierdie siening gekombineer met *imago Dei* (geskep na God se beeld in Gen 1:27) het bepaalde implikasies vir die menslike kunstenaar. Meer spesifiek, in die konteks van hierdie studie, plaas dit die kollig op die kerkmusik se rol en verantwoordelikheid in die erediens.

God kies om Homself as Kunstenaar aan die mens te openbaar (Vonck 1985:260). Bestudering van die skeppings- en herskeppingsprosesse in die Bybel is dus van uiterste belang om meer te leer oor hoe God Homself as Kunstenaar aan die mens wil bekendstel. In hierdie hoofstuk word dus eers gekyk na argumente rakende God as Kunstenaar soos wat dit blyk uit die skeppingsverhaal, dan na die betekenis van *imago Dei* vir die kunstenaar, oftewel, die kerkmusik.

#### 1. Die Skepping

Daar is geen twyfel dat die skrywers van die Genesisboek, die skepping van die wêreld en sy oorsprong as 'n estetiese gebeurtenis beskryf nie. Hulle beskryf die werk van 'n Kosmiese Kunstenaar wat kundig besig is met die unieke daarstelling van 'n Goddelike skeppingswerk (Polk 1986:32).

Die omvang van die Kunstenaar se werk word in perspektief geplaas wanneer die materiaal waarmee Hy werk, beskryf word: Die aarde was woest en leeg - selfs woestynverlate - en dit was donker op die diep waters (Gen 1:2).

Die Gees van God wat oor die waters "sweef" (Gen 1:2) is 'n beeld van 'n voël wat oor 'n watermassa vlieg. Die voëlmetafoor kom verskeie kere in die Ou Testament ter sprake:

Soos 'n arend haar kuikens grootmaak en bo-oor hulle sweef, so sprei Hy sy vlerke en vang en dra hulle op sy vlerke (Deut 32:11).

En:

Soos voëls beskermend oor hulle neste sweef, so sal die Here die Almagtige die skild oor Jerusalem wees; Hy sal beskermend verbykom en so sal Hy red en bevry (Jes 31:5).

Hierdie voëlmetafoor word gebruik om leiding tot volwassenheid asook beskerming uit te beeld. In Genesis kan dit gesien word as die skeppende krag van God wat oor die chaos triomfeer. Elders verneem ons ook van die skeppingswerk van die Gees (bv. Job 33:4). Dit dien as prelude tot die herskeppingskrag van die Gees (Jes 32:15 en 44:3) wat die ou mens herskep tot 'n nuwe skepsel (Vosloo 1993:6). Hierdie aksie van ordening en triomf oor chaos is reeds in die vorige hoofstuk aangeraak en sluit aan by die Middeleeuse beskouing van estetika.

Die vraag kan gevra word hoekom die God van die heelal dit nodig geag het om te skep. Bonhoeffer (1959:18) is van mening dat daar niks is wat God dring om te skep nie: "There is no necessity that can be shown in God which can or must ensue in creation."

God skep nie as gevolg van 'n noodsaaklikheid nie, maar eerder as 'n uitvloeisel van sy eie volmaaktheid en skoonheid. God wil die innerlike skoonheid, harmonie en volmaaktheid wat binne die Drie-Eenheid bestaan na buite reflekteer sodat dit bekend en gedeel kan word. Die skeppingsposes is dus niks anders nie as die uitbeelding van die estetiese behae in God se bestaan vir God se bestaan (Gibson 2008:61).

Dit is nodig om daarop te wys dat alle teoloë nie saamstem met die vergelyking van God met 'n kunstenaar nie. Geen kunstenaar skep tog iets vanuit niks nie, intendeel, hulle vertrou op verbeelding, inspirasie en vorm (Sherry 1992:144). Tog probeer die ander groep teoloë nie God gelyk stel aan 'n menslike kunstenaar nie, want Hy skep sonder enige hulp van voorafbestaande materiaal (Polk 1986:33). Hier moet verwys word na 'n spesifieke geval waar Sherwin (2001:469-478) God as jong kunstenaar uitbeeld. Hierdie voorbeeld word hieronder bespreek.

Ses keer, deur die loop van die skeppingsverhaal (Gen 1:4, 10, 12, 18, 21 en 25), staan God as 't ware terug om sy skeppingswerk te beskou en Hy vind dat dit goed is. Polk (1986:34-35) is egter van mening dat dit meer akkuraat vertaal kan word met 'n uitroep van estetiese bevrediging: "God aanskou – 'Hoe pragtig!'". Vers 31 kan dan

ook eerder vertaal word as: “God het alles aanskou wat Hy geskep het: ‘Hoe buitengewoon pragtig!’”

Hierdie estetiese uitroep verander egter in Genesis 6:12 na ’n pynvolle waarneming: God aanskou weer sy skepping en sien dat die skoonheid getaan het – die aarde was korrup en elke mens se lewe verrot. Hoe kan dit gebeur dat daar so ’n kontrasterende reaksie by God oor sy kunswerk bestaan?

Polk (1986:39) beskryf die gebeure van die sesde skeppingsdag as poging om bogenoemde vraag te beantwoord. Die skepping, as unieke en lewendige kunswerk wat vanweë sy aard bedoel is om voortdurend te verander, word onder die beheer van die mens geplaas. Die mens, geskape na die beeld van God, beskik oor die vermoë om sy eie besluite te neem, te redeneer en te dink. Dit is juis deur die keuse van die mens dat die seëning van die skepping ontaard in ’n vloek (Gen 3:14-19). Die gevolg van die mens se keuses en besluite is dikwels groter as wat hy kan besef. God was bedroef oor die keuse van die mens en hoe hy dit oor homself gebring het (Vosloo 1993:21).

Die situasie het so versleg, dat God besluit om een gesin saam met twee van elke lewende spesie te spaar en die res van sy kunswerk te vernietig. So word Noag die nuwe Adam wat die skepping van God moet bewoon en bewerk. Noag was nie die volmaakte mens nie, maar word as regverdig voor God geag omdat:

- hy die regte gesindheid teenoor God geopenbaar het.
- Noag God vertrou en in Hom geglo het (Vosloo 1993:22).

Sherwin (2001:472) is van mening dat God as jong en onervare Kunstenaar ontevrede is met sy kunswerk. Hy vee as ’t ware die doek skoon om iets beters en mooiers te skep. ’n Jong kunstenaar leer juis uit ervaring en oefening. Hy gaan verder:

God’s decision to destroy not only human beings, but animals, insects, reptiles and birds, seems ... to be engendered by His own dissatisfaction with His abilities as a Creator that with the sins of one of the species that He had created ... He is unhappy with what He has done ... so He decides to destroy it and start anew with Noah. However, in order to rationalize His radical decision, God must place the blame somewhere else; He must find a reason other than His own failure in order to justify His actions.

Daar is heelwat probleme met Sherwin se verklaring:

- God kan en mag nie met menslike onvolmaakthede beskryf word nie. Hy is nie 'n jong, onervare Kunstenaar wat ervaring en oefening nodig het om te verbeter nie. Hy was van altyd af daar en is Meester en Skepper van alle gawes en talente. Hy streef nie na volmaaktheid nie, Hy is volmaak (Matt 5:48).
- God kan nie ontevrede wees met Homself of sy besluite nie. Hy is regverdig (Ps 145:17), maar ook genadig (Eks 34:6).
- God maak nie foute nie en het nie nodig om iemand anders daarvoor te blameer nie (Jes 45:9).
- Indien God sy kunswerk heeltemal wou "uitwis" en van voor af begin, hoekom dan Noag en sy gesin en twee van elke lewende kreatuur behou? Noag en sy gesin het tog deel aan Adam se val as gevolg van die erfsonde. Noag en sy gesin was allermens volmaak en onbevlek, maar was regverdig voor God (sien bespreking hierbo).
- Die grootste meerderheid van tekste in die Bybel beklemtoon dat God van gedagte kan verander, gewoonlik wanneer mense hulle bekeer en hulle lewens regmaak. Anders as in Nineve (Jon 3:10) het die mense voor die sondvloed hulle nie voor God bekeer nie. Dit was hulle eie besluit om nie 'n verhouding met Hom te koester nie (Vosloo 1993:22).

Die grootste tekortkoming van Sherwin se redenasie, is dat hy God probeer verklaar vanuit 'n menslike perspektief. God kan nie deur die menslike verstand verstaan of verklaar word nie (Job 5:9 en 9:10) en dus nie deur menslike rasionaliteit beredeneer word nie.

Die Bybel maak dit heel duidelik dat die rede vir die vloed die mens se boosheid is (Van Rensburg & Nel 2009:32). Na die sondeval word die mens so verrot dat sy hele wese bemoeid is met die onreg. Die aanvanklike harmonie is daarmee heen: die mens se verhouding tot God, hulle medemens en die skepping word deur die sonde aangetas en oorheers (Cilliers 1993:139). Dit wat God goed en mooi geskape het, word deur die mens se vrye wil geruïneer. Al uitweg is om hierdie ruïnes plat te vee en van voor af te begin (Van Rensburg & Nel 2009:33).

God het nie berou oor sy mislukking as Kunstenaar nie. God, wat die mag en vryheid gehad het om die heelal te skep, het die mag en vryheid om dit te vernietig. Hy is regverdig en Hy is God. Hy het nie toestemming nodig nie. Hy hoef ook nie verskoning te vra nie, want die hele aarde en alles wat daarop is, behoort aan Hom (Ps. 24:1). Hy is regverdig en as Regter voltrek Hy die vonnis. Maar Hy is ook genadig: Hy spaar 'n paar lewens en sluit 'n verbond met hulle. Hy behou die mens en offer sy eie Seun tot verlossing van hierdie mens (Cilliers 1993:138-139).

## **2. Herskepping**

Die res van die Bybel kan in wese gesien word as die verhaal van die Goddelike Kunstenaar se plan en uitvoering tot herstel. Die mens as spesiale kunswerk met sy vryheid van keuse, wat noodwendig 'n dinamies veranderende kunswerk is, veroorsaak dikwels probleme. Om hierdie kunswerk volmaak mens te hou en volkome vryheid van keuse aan hom te gee, beteken dat hy net gelei, ingelig of oorreed kan word in die maak van sy keuses. Om hom te dwing tot aksie of om besluite op hom af te forseer, sal die inherente kwaliteite van hierdie kunswerk wysig. In so 'n geval word die mens bloot 'n marionet aan toutjies. Na die mens se keuse tot korrupsie en sonde, is daar geen maklike terugbeweeg na die paradys voor die sondeval nie. Die enigste pad is vorentoe: die herstel moet 'n herskepping wees, 'n nuwe skepping waarin die menslike kunswerk aktief herskep word na die beeld van God (Polk 1986:40).

Vir elke belydende Christen is die verhaal van verlossing bekend: God stuur sy eniggebore Seun as losprys om die mens se skuld te betaal, sodat elkeen wat glo gered kan word. (Joh 3:16).

Christus word beskryf as die "beeld van God" (Kol 1:15). Hy word beskryf as die laaste Adam, volkome mens, maar sonder sonde:

So staan daar ook geskrywe: "Die eerste mens, Adam, het 'n lewende wese geword." Die laaste Adam het die lewendmakende Gees geword ... Die eerste mens is uit die aarde; die tweede mens is uit die hemel. Soos die stoflike mens was, so is ook die stoflike mense; en soos die hemelse mens is, so is ook die hemelse mense. Soos ons die beeld van die stoflike mens was, sal ons ook die beeld van die hemelse wees" (1Kor 15:45-49).

Die eerste Adam is na die beeld van God geskep. Hy was toegerus met kennis oor God en geestelike sake. In sy hart was hy opreg en sy gesindheid was suiwer: hy

was dus volkome heilig. Deur sy eie vrye wil het hy hom egter losgeskeur van God, deur die toedoen van die duiwel, en hom so van al hierdie gawes ontnem. Die beeld van God is dus deur sy eie toedoen verwing. Al die kinders wat hy voortbring, het ook deel aan hierdie verderf vanweë die erfsonde (Hanekom 1968:19-23). Hierdie erfsonde is die wortel wat alle sondes in die mens laat uitspruit en is daarom strafwaardig voor God (Le Roux 1995:17). Hy is egter ook genadig en wil sy beeld in die mens herskep en hom so weer regverdig voor Hom maak. God kies vir Hom, uit suiwer barmhartigheid, 'n skare uitverkorenes wat Hy uit hierdie verderf verlos (Le Roux 1995:18).

Die wat Hy lank tevore verkies het, het Hy ook bestem om gelykvormig te wees aan die beeld van sy Seun, sodat sy Seun baie broers kan hê van wie Hy die eerste is. Die wat Hy daartoe bestem het, het Hy ook geroep. En die wat Hy geroep het, het Hy ook vrygespreek. En die wat Hy vrygespreek het, het Hy ook verheerlik (Rom 8:29-30).

Die Goddelike Kunstenaar herskep dus die kroon van sy skepping en herstel sy beeld in hulle deur die laaste Adam, Jesus Christus. Deur hulle verbondenheid met Christus, is hulle nou regverdig voor God se oë, een met sy beeld en beskik hulle ook oor 'n nuwe gesindheid en natuur (Polk 1986:46).

Ons almal weerspieël die heerlikheid van die Here, want die sluier is van ons gesig weggeneem. Ons word al meer verander om aan die beeld van Christus gelyk te word. Die heerlikheid wat van ons uitstraal, neem steeds toe. Dit doen die Here wat die Gees is (2 Kor 3:18).

Om aan Christus (wat die volkome beeld van God is) se beeld gelyk te word, is dus 'n voortdurende proses wat deur die Heilige Gees in elke gelowige aan die werk is.

Die mens self, kon nie vir sy eie skuld betaal nie, omdat hy dag vir dag al hoe meer sondig. Enige ander skepsel kon ook nie vir die mens instaan nie – God se oordeel was juis oor die mens. Geen gewone skepsel kan die las van God se oordeel dra nie (Van der Merwe 1980:8).

Die vereistes vir 'n Verlosser is dus:

- 'n Regverdige *mens* sonder sonde wat kan instaan vir die *mensdom* se ongeregtigheid.
- 'n Buitengewone skepsel wat God se straf oor die sonde op homself kan neem en so geregtigheid vir die mens kan bewerk (Van der Merwe 1980:8-9).

Die enigste persoon wat aan hierdie vereistes kon voldoen, was Jesus Christus wat terselfdertyd waarlik mens en ware God is. In alle opsigte was Hy aan die mens gelyk, met die uitsondering dat Hy sonder sonde was en gelyktydig God was.

Dit was verder ook nodig om te sterf:

Dit het Hy gedoen om deur sy dood die een wat mag het oor die dood, dit is die duiwel, te vernietig en om hulle wat uit vrees vir die dood hulle lewe lank in slawerny was, te bevry (Heb 2:14-15),

omdat die mens tydens die sondeval die dood bo die lewe verkies het:

“Van al die bome in die tuin mag jy eet soos jy wil, maar van die boom van alle kennis mag jy nie eet nie. Die dag as jy daarvan eet, sterf jy” (Gen 2:17).

Ter opsomming: God, die Kunstenaar, skep die eerste Adam na sy beeld en as kroon van sy kunswerk ontvang Adam voorreg tot vrye keuse. Uit vrye wil kies Adam die dood en produseer ’n nageslag wat deel het aan sy keuse. God se beeld in Adam is verwing. Aangesien dit sy eie keuse was, is Adam en sy nageslag gedoem tot die dood, maar God is genadig en wil sy beeld in die mens herstel en so ’n verhouding met sy kunswerk opbou. God is ook regverdig en Hy laat nie die sonde ongestraf bly nie. Ter wille van versoening stuur Hy sy Seun, Jesus Christus, (as volkome beeld van Homself) om in te staan vir die mens. Christus is die laaste Adam, ware God en waarlik mens. Deur sy Gees herskep God die mens na Christus se beeld en bewerk verlossing van ’n ewige dood. Hoewel dit ’n volgehoue proses is, is die Kunstenaar en die kunswerk weer herenig. Die mag van die sonde (dood) is verbreek. Daar is ’n nuwe skepping – die oue is verby.

Polk (1986:50-51) is van mening dat daar ’n estetiese aspek in hierdie teologie is: God gee Homself aan die mens “na sy beeld” tydens die skepping. God herskep nie Homself nie. God bly dieselfde, maar Hy herskep die mens weer na sy beeld (deur Christus). Dit was nooit die geval van die mens kry wat hy verdien nie, want God se genade oorskadu sy toorn. God vergewe nie skielik as gevolg van Christus se sterwe nie, maar Christus het gesterwe omdat God vergewe.

Niks wat die mens uit sy eie doen, kan hom red van sy verdoemenis nie. Deur Christus se opoffering is die mens weer met God versoen – die gelowige se roeping en antwoord op hierdie onverdiende geskenk is om nou, uit dankbaarheid, ’n opregte



lewe te leef. Die mees estetiese ervaring is dié van 'n verantwoordbare lewe voor God waar Kunstenaar en kunswerk in harmonie met mekaar omgaan (Polk 1986:55).

### 3. *Imago Dei*

God het die mens geskep as sy verteenwoordiger, as beeld van God het Hy hulle geskep, man en vrou het Hy hulle geskep (Gen 1:27).

Westermann (1974:148-158) beskryf 'n aantal verduidelikings vir die *imago Dei*-verskynsel:

- *Verwysing na spirituele kwaliteite.* Die mens is geskape na die beeld van God in sover dit verwys na die mens se intellek en vryheid van keuse. Dit verwys na die estetiese menslike bestaan soos in die vorige afdeling bespreek: 'n moreel-verantwoordbare lewe. Dit kan uitgebrei word om te verwys na die mens se persoonlikheid, verstand, vrye wil en gevolglike vryheid, intelligensie, spirituele bestaan, spirituele superioriteit en die onsterflikheid van die siel.
- *Verwysing na die eksterne vorm.* Hierdie interpretasie is hoofsaaklik deur ouer skrywers en filosowe. Die mens is geskape na God se beeld en vergestalt Hom dus in vorm en voorkoms. Dit het dus primêr te make met die menslike liggaam, maar sluit nie by uitstek die spirituele sy van die mens uit nie. Dit kan ook verwys na die mens se heersing oor diere of selfs na die mens wat op twee bene loop, en nie vier nie. Hierdie verklaring ontvang baie kritiek: te veel klem word gelê op die Goddelike gelykstelling aan menslike kategorieë. Die Ou-Testamentiese mens het ook nie homself as 'n fisiese en spirituele skepsel gesien nie – hy het die mens as 'n geheel verstaan sonder 'n verdeling van die twee fasette. Die mens kan nie “mens” genoem word as hy nie na die beeld van God geskape is nie. Die mens is die beeld van God vanweë die feit dat hy mens is (Westermann 1974:150).
- *Die mens as God se ewebeeld.* Die mens se spesiale karakter lê daarin dat hy voor God kan verskyn, een vir wie God kan aanspreek en verantwoording vermag. Dit verwys ook na die mens se vermoë om in 'n verhouding met God te tree. God en mens kan mekaar verstaan en met mekaar kommunikeer. Hier staan die mens uit bo die res van die skepping: hy het 'n spesiale verhouding met God.

- *Die mens as God se verteenwoordiger.* God plaas die mens op aarde, geskape na sy beeld, as 'n simbool van sy majesteit. God skep die mens as sy verteenwoordiger, as 'n heerser oor die skepping. Die mens word dus God se bestuurder wat sy besittings bestuur.

Vonck (1985:260-261) beskryf 'n verdere interessante dimensie: die eerste brokkie inligting wat ons aangaande God leer in die Bybel, is dat Hy skep. Hy is 'n Kunstenaar wat Homself aan die mens openbaar as die Skepper van die heelal. Hy is die Bron van alle kreatiwiteit. Hy skep die mens na sy beeld. Die mens is dus in essensie 'n kreatiewe skepsel. Hy is 'n skepper op sy eie – wel nie in dieselfde kapasiteit as sy Skepper wat uit niks uit skep nie. Die mens beskik oor die vermoë om kreatief om te gaan met sy denke, verstand, verbeelding, spiritualiteit en medemens.

Vonck (1985:262) beskryf die menslike kunstenaar verder:

In transforming clay, in carving stone or wood, in mixing colours, in blowing wind in a reed pipe, the artist creates. In thus creating, you uniquely actualise your God-given calling of being in His image. In thus creating, you stimulate our atrophied or deadened “capacity for contemplative wonder”. In carving or painting “images” of the reality beyond, you remind us of the humanity of God and the godliness of human being. In being artists, in putting yourself into your creation, you are probing the mysterious Unknown.

Hoe die mens kies om met sy kreatiwiteit om te gaan, kan 'n positiewe of negatiewe effek op sy omgewing en medemens hê. Daar is 'n menigte voorbeelde wat uit die geskiedenis aangehaal kan word: die toring van Babel (Gen 11), Jakob en Rebekka se planne om Isak te bedrieg (Gen 27) en meer onlangs: die atoombom, die vooruitgang van die mediese wetenskappe, om maar 'n paar voorbeelde te noem.

Dit is nodig om te weet dat die mens as beelddraer van God nie alleen iets is waaroor die mens beskik nie, maar dat dit iets is wat die gelowige mens *moet* wees. God het die mens na sy beeld geskep en in Christus herskep en dit noodsaak 'n geloofsaksie. Hierdie is 'n proses van groei na geloofsvolwassenheid tot 'n estetiese bestaan (Lamprecht 1996:230-231). Hier het die estetiese bestaan, die verantwoordbare bestaan voor God, 'n onteenseglik belangrike rol. Die kreatiewe mens, wat in 'n verhouding met God staan, streef hierna en oefen 'n positiewe invloed op sy medemens en omgewing uit.

#### 4. Die kerkmusikus en *imago Dei*

Tot dusver is die volgende beredeneer:

- God is 'n estetiese God en daarom behoort die erediens 'n estetiese ervaring te wees (sien Hoofstuk 2).
- Die mens is geskape na God se beeld en kan in 'n persoonlike verhouding met Hom tree (sien afdeling hierbo).
- Die mens word beveel om sy kreatiwiteit (as beeld van God) te gebruik om God te verheerlik (afdeling hierbo en Shelt 1996:68).

Die kerkmusikus speel 'n belangrike rol in die erediens. Musiek en sang in die erediens is 'n belangrike klankbord vir die gelowige se lofverklaringe, twyfel, skuldgevoel, dankbaarheid en sekerheid. Strydom (1994:283) is van mening dat “die kerk se pastorale bediening ... sonder parallelle musiekbediening ... oneindig verarm [sal] word.” Muller (1990:36) kan skaar 'n erediens sonder sang en musiek indink. Volgens hom is só 'n erediens onnatuurlik.

'n Groot verantwoordelikheid lê op die skouers van 'n kerkmusikus in diens van God om esteties verantwoordbaar voor God sy kreatiwiteit tot voordeel van die gemeente aan te wend.

Johansson (1990:27) pas dit toe op *imago Dei* deur te argumenteer dat God die Skepper en Kunstenaar in die kerkmusikus se musiekbediening gereflekteer word:

We imagine God in the music we do. When the program is a hit-or-miss, we show forth a God who lacks purpose and direction; when our work is not well-prepared, we image a God who is lazy and slothful; when performance preparation is a last minute affair, we show forth a procrastinating God; when our performance of music lacks vitality or artistic grace, we show God to be inert; when our musical choices revolve around our favorite style or body of composition, God is seen as rigid and unbending; and, above all, when the music we choose lacks creativity in the full sense, we image forth a God of “creative” mediocrity. The church musician must take note, for there is no getting around the fact that our actions speak louder than our words.

Dit is moeilik om teen hierdie argument te stry. Die praktiese probleem in die gereformeerde kerke in Suid-Afrika vandag, is dat die oorgrote meerderheid van kerkmusici dit as 'n deeltydse beroep beoefen. Daar is bitter min musici wat voltyds in diens van die kerk staan, altans nie in die Afrikaanse gereformeerde tradisie nie. Van die musikus word dus verwag:

- om in die week 'n ander voltydse beroep te beoefen ter wille van oorlewing;
- om terselfdertyd op die hoogste vlak van musiekuitvoering te wees en te bly (d.w.s. om gereeld te oefen, verdere opleiding te ondergaan, werksinkels by te woon, ingelig te wees oor die nuutste tendense, ens.);
- om musiekverwerkings te doen vir die erediens;
- om dikwels saam met ander musici (ingesluit 'n kantory) te repeteer vir die erediens;
- om saam met die predikante te vergader om te beplan aan opkomende eredienste;
- om in die week vir begrafnisse en oor die naweek vir troues te speel;
- om tydens die erediens uitnemende kwaliteit musiek te lewer.

Olivier (2011) beskryf dieselfde scenario:

Kerkrade vereis al hoe meer van orreliste, benewens orrelspel tydens eredienste word van hulle verwag om bykomende musiekgroepe af te rig, verwerkings daarvoor te maak en uit te skryf en dit vir 'n beteueterde salarissie waarvan niemand kan leef nie.

Kerkmusiek sal op 'n minder bevredigende vlak bly vertoef, totdat die kerk die noodsaaklikheid van voltydse musici insien. Dan alleen, kan die kerkmusikuskus hom volledig toewy aan 'n esteties verantwoordbare musiekbediening. Die kerk verwag tog sekerlik nie dieselfde van sy predikante nie, hoekom dan van die "musiekliturg"?

Die kerkmusikuskus, as kunstenaar, het 'n besondere taak: hy moet God se beeld musikaal vergestalt. God word deur ons aanbidding verheerlik wanneer ons die menslike beeld van sy Goddelike glorie terugreflekteer. Ons doen die aanbiddingsverhouding met God 'n oneer aan wanneer ons hierdie beelddraende funksie verwaarloos (Shelt 1996:68).

Hierdie beelddraende funksie stel bepaalde vereistes aan die kerkmusikuskus:

- Hy moet in sy hart oortuig wees van sy roeping as musiekliturg.
- Hy moet in 'n dinamiese verhouding met God staan.
- Hy moet strew na uitnemendheid in sy kuns en kreatiwiteit wat voortdurende opleiding behels.

- As musiekliturg of musiekleier word daar verwag dat hy deur kundigheid leiding sal verskaf, egter nie as 'n despoot nie, maar tot voordeel en samesnoering van die gemeente as geheel.

Die gelowige kerkmusikus het gereedskap tot sy beskikking: kennis van die Skrif, musiekkennis en verstaan van die unieke kultuur waarin hy hom bevind (Shelt 1996:80). Onder leiding van die Heilige Gees moet hy as beeld van God sy roeping kreatief tot God se eer alleen (*Soli Deo Gloria*) uitleef.

## HOOFSTUK 4

### HISTORIESE OORSIG: KERK EN ESTETIKA

Soos reeds in die Hoofstuk 1 genoem, kan waardevolle lesse uit die verlede geleer word. Daarom behoort die vroeë kerk se standpunte oor spiritualiteit en die rol wat musiek daarin gespeel het meer in diepte ondersoek te word. Dit kan waardevol wees om ingeligte besluite oor aanbidding in die kerk van vandag te neem. Historiese navorsing word nooit bloot ter wille van die geskiedkundige gebeure self gedoen nie, maar eerder ter wille van die hede en die toekoms. Die kerk van vandag en môre vind 'n "kosbare nalatenskap" aan liturgie en musiek by die kerk van gister (Strydom 1994:5).

Om te bepaal waarheen kerkmusiek en aanbidding op pad is, moet eers vasgestel word waar dit vandaan kom en hoe dit deur die loop van die tyd verander het of aangepas is. Dit is belangrik om te noem dat die historiese aanslag in hierdie hoofstuk nie gebruik word om *riglyne* vir vandag se aanbidding te stel nie. So waarsku Routley (1978:3) ook daarteen om (byvoorbeeld) die Ou Testamentiese kerk se opvattinge as *riglyne* vir vandag se aanbidding te gebruik: "We live in the days of the New Testament ... we must not be tempted to look in the Old Testament for precise instructions on what everybody should always do or judge right and good."

Hierdie hoofstuk het eerder 'n tweeledige doel: om die ontwikkeling van musiekeestetiese beginsels asook die ontwikkeling van kerkmusiek kortliks te *bespreek* en dit dan met mekaar te *vergelyk* om sodoende, vanuit 'n historiese perspektief, iets te leer uit die verhouding tussen estetiese beginsels en musiek.

#### 1. Musiek in die Ou Testament

Die Ou Testament skets slegs 'n vae prentjie oor musiekgebruik en –gewoontes van Israel. Die rede hiervoor is dat die skrywers van die Ou Testament nie primêr besorg was oor die uitleg van musikale denkwyses van die tyd nie (Faulkner 1996:17).

Tog is daar gereelde verwysings na die gebruik van musiek en kan die volgende afleidings gemaak word:

- Musiek het 'n prominente plek in Israel se geloofslewe beklee en was 'n emosionele respons of ekstatische verklaring (Sachs 1943:59). Sang, instrumentale musiek en liggaamlike bewegings was 'n belangrike aspek in Israel se Godsverering (Strydom 1994:9).
- Dit het dikwels profesieë vergesel, soos byvoorbeeld in I Samuel 10:1-12 (Faulkner 1996:18).
- Israel spreek God aan met kragtige sang en majestueuse instrumente, soos in II Kronieke 5:11-14 (Faulkner 1996:20).
- Musiek beskik oor die vermoë om bese te dryf, soos in die verhaal van Saul en Dawid in I Samuel 16:14-23 (Faulkner 1996:21).
- Musiek het die krag om die vyand af te skrik en vernietiging te veroorsaak, soos in die verhaal van Jerigo se mure en Gideon en die Midianiete (Faulkner 1996:21).

Oor Israel se aanbidding in die tempel (ca. 900 vC) en later in die sinagoge, kan ons ook 'n paar gevolgtrekkings maak oor die gebruik van musiek. Strydom (1994:9-14) dui op 'n paar belangrike aspekte in verband met die tempelkultus:

- Die sang was hoofsaaklik psalmsang wat bestaan het uit 'n wye verskeidenheid van liedere, onder andere: lof-, belydenis- en wysheidsliedere.
- Die liturgiese ampsdraers was georganiseer in sangersgildes soos die Asafiete, Koragiete en Leviete.
- Die sang kan beskryf word as spraaksang of psalmodiërende sang wat nie vergelyk kan word met die modern-Westerse konsep van melodie nie. Die sang het die psalmteks musikaal verklaar.
- 'n Verskeidenheid van slag-, blaas- en snaarinstrumente is gebruik.
- Die tempelmusiek was na alle waarskynlikheid onder beheer van goed-toegeruste ampsdraers.
- Die sang was 'n horisontale (met mekaar) en vertikale (met God) kommunikasie en was 'n diens aan die Woord-openbaring.

Wilson-Dickson (1992a:28-29) voeg by dat die Psalms dikwels deur geplukte snaarinstrumente begelei is. Harmonisasies was na alle waarskynlikheid nie ter sprake nie, maar begeleidende dreunbas in unisoen, vierdes en vyfdes, wel.

Dit is tog opmerklik om by verskeie Psalms te lees: “op die wysie van ...” Strydom (1994:15) is van mening dat alle psalm-spraakmelodieë egter oorspronklik en nuut was, wat gevorm is om die teks by uitnemendheid te verklaar. Hy is ook van opinie dat “op die wysie van ...” eerder verwys na die betrokke melodiese patrone wat gebruik is by die samestelling van ’n bepaalde psalmmelodie.

Die sinagogale erediens begin vorm aanneem tydens die Babiloniese ballingskap (Faulkner 1996:22). Volgens Faulkner was die karakter van hierdie samekomste meer sober en deurdink. Sendrey (1969:179) skryf:

The original aim of Sabbath meetings was not divine service, but rather study of the law. This explains why, even in later times, a mere subordinate role has been assigned to the worship and praise of Yahveh in the Synagogue as compared with religious instruction.

Oor aanbidding in die sinagoge skryf Strydom (1994:14-16):

- Die eredienste was primêr gemik op onderrig uit die Skrif en gebede.
- Sang was meestal gelei deur ’n kantor. Die spraakmelodieë is gevorm deur die samevoeging van melodiese patrone. By die keuse van hierdie patrone was die toonaard van uiterste belang.
- Sang was dikwels antifonaal en responsories.
- Die sang in die sinagoge was onbegeleid.

Daar kan verskeie verklarings wees vir die weglating van instrumentale musiek en begeleiding in die sinagoge versus die gebruik daarvan in die tempel (McKinnon 1998:82-86):

- Wanneer ’n instrument bespeel is, is die Sabbatswette verbreek.
- Instrumentale musiek is moontlik geassosieer met wêreldse plesier en seksuele immoraliteite.
- Dit was moontlike ’n reaksie teen die gebruike van die Grieke se heidense rituele met instrumentale begeleiding.

Faulkner (1996:220) wys ook daarop dat die vroeë Christelike kerk se liturgie meer beïnvloed is deur die sinagogale erediens. Aanbidding het stelselmatig verander van ’n spontane gemeentefees na dié van ’n meer nugtere samekoms om God se wette te bestudeer.



Die kwessie van estetika gedurende hierdie tydperk is ook relatief kompleks, aangesien die inligting oor hierdie konsep redelik gefragmenteerd is en feitlik alles sekondêre inligting is wat deur latere skrywers aangehaal is. Die definisie van musiekeestetika moet ook effens aangepas word om denke oor musiek in hierdie tydperk te akkommodeer. Die ware ruggraat van musiekeestetika (oftewel die filosofie van musiek) het eers ten volle ontwikkel met Baumgarten in die agtiende eeu. Nietemin is dit belangrik om die denke van musiek in hierdie tydperk te vergelyk met die toepassing en gebruik daarvan in die erediens (Fubini 1990:3-4).

Die antieke Grieke het die belangrikheid van musiek in opvoeding besef en dit selfs gebruik om morele waardes te onderstreep. Musiek is dus beskou as 'n krag wat die mens se moraliteit kan beïnvloed (Fubini 1990:19-20).

'n Belangrike kwaliteit van musiekfilosofie wat deur Pythagoras en Aristoteles beskryf is, is die wiskundige kwaliteit daarvan: die wiskundige proporsies wat in die heelal en planete gevind kan word, is ook teenwoordig in musikale intervalle. 'n Beskrywing (Freeman 1948:56) oor Archytas van Tarentum, 'n navolger van Pythagoras in die vierde eeu voor Christus, lees:

He devoted himself to the study of music more than any other Pythagorean. He worked out the numerical ratios corresponding to the intervals between the notes of the tetrachord for three different types of scale, and was of the opinion that the different intervals displayed numerical symmetries which partake of the nature of the harmony [of the universe].

Musiek is dikwels beskryf as 'n helende krag wat die siel in nood weer na volmaakte harmonie kan herstel. Musiek is gesien as medisyne vir 'n vermoeide siel en persoon in geestelike nood (Fubini 1990:21).

Damon, wat na alle waarskynlikheid in die vyfde eeu voor Christus geleef het, beskryf musiek ook as 'n morele krag en was van oortuiging dat wanneer iemand musiek beoefen, dit sy wysheid, deursettingsvermoë en sin vir reg en regverdigheid blootstel (Bromby 1822:108).

Plato stem nie noodwendig saam met hierdie edele uitsprake oor musiek nie. Hy voel dat musiek 'n blote bron van plesier is. Hy gaan selfs sover om te sê dat plesier is meer skadelik vir die mens as wat dit goed is vir hom. Hy sien wel die nut van musiek

in as dit konstruktief aangewend kan word tot onderrig en opvoeding (Fubini 1990:32-35).

Plato is dit wel eens dat die wiskundige kwaliteit van musiek die ware bron van hierdie kunsvorm se skoonheid is (Scruton 1997:64). Hierdie siening gaan akkoord met die Ou-Testamentiese mens se siening oor skoonheid (sien Hoofstuk 2): skoonheid is die skep van orde vanuit wanorde en wanneer elke aspek van die skepping voldoen aan sy skeppingsdoel.

Opsommend bestaan daar twee denkrigtings oor musiek en moraliteit in hierdie tyd (Fubini 1990:47-48):

- Musiek het 'n direkte en integrale invloed op die siel, omdat die siel, nes musiek, as 'n harmonieuse entiteit beskou is. Musiek kan dus 'n siel wat ongebalanseerd is weer herstel na 'n vorige vlak van harmonie (na aanleiding van Pythagoras). Dit sluit aan by Cilliers (2007:40) se definisie van estetika in Hoofstuk 2.
- Die verband tussen die siel en musiek is dié van nabootsing: sekere melodiese patrone, ritmes of modusse is nabootsings van goeie karaktereienskappe en ander weer van slegter eienskappe. Met sorgvuldige kennis van die invloed van musiek op persoonlikheid, kan dit wel nuttig aangewend word in die opvoedingsproses (na aanleiding van Damon).

Dit is opmerklik dat die gebruik van musiek in die erediens en die konsepte oor musiekeestetika in die antieke tye merkwaardig ooreenstem. Die antieke beskawing het geglo dat musiek 'n invloed op die gemoedstoestand van die mens het. In die tempel is musiek met vrug gebruik as 'n ekstatische lofverklaring. Dit het gedien as 'n kommunikasiemiddel tussen gelowige met gelowige en gelowige met God. Dit het selfs gepaard gegaan met liggaamlike bewegings om as 't ware die hele mens (fisies en geestelik) by aanbidding te betrek.

## **2. Musiek in die Nuwe Testament en vroeë kerk**

Die Nuwe Testament is in wese die verhaal van 'n nuwe geloof wat mense vanuit alle kulture insluit wat 'n nuwe identiteit verkry vanweë hulle eenheid in dié geloof. Die Nuwe Testament vertel van 'n geloofsgemeenskap wat vervreemd staan teenoor die samelewing waarin hulle woon, terwyl die Ou Testament die organisering van 'n lang

gevestigde kultus vertel. Dit is dus nie vreemd dat die Nuwe Testament selfs nog meer gefragmenteerd is in terme van die beskrywing van musiek as in die Ou Testament nie.

Die Ou Testament getuig van 'n simpatieke benadering tot die gebruik van musiek in aanbidding, terwyl die Nuwe Testament grootliks neutraal staan hieroor. Die Ou Testament bejeën nie die krag van musiek met agterdog nie, terwyl die Nuwe-Testamentiese kerk vinnig agterdogtig raak daaroor. Die uitvoering van musiek in die Nuwe Testament is meestal eenvoudig en beskeie terwyl dié van die Ou Testament as entoesiasties, geesdriftig en energiek uitgebeeld word (Faulkner 1996:23).

Shields & Butzu (2006:35-48) identifiseer drie belangrike aanbiddingstyle in die Nuwe Testament:

### 2.1 *Sinagoge-styl*

Hierdie styl is soortgelyk aan die Ou-Testamentiese aanbiddingstyl met die toevoeging van die nagmaal. Die Christene is aanvanklik eers deur die apostels onderrig en later deur mense wat die leringe van die apostels oorgedra het. 'n Beskrywing van hierdie styl vind ons in Handeling 2:42-47:

Hulle het hulle heelhartig toegelê op die leer van die apostels en die onderlinge verbondenheid, die gemeenskaplike maaltyd en die gebede. Die apostels het baie wonders en tekens gedoen, en dit het almal met diep ontsag vervul. Al die gelowiges was eensgesind en het alles met mekaar gedeel ... Hulle het almal elke dag getrou by die tempel bymekaargekom, van huis tot huis die gemeenskaplike maaltyd gehou, hulle kos met blydschap en in alle eenvoud geëet, en God geprys.

Hierdie styl is dus gekenmerk deur onderrig, onderlinge goedgesindheid en sorg (*koinonia*), nagmaal en gebede.

Strydom (1994:23) is van mening dat liturgiese spraaksang na alle waarskynlikheid in hierdie vroeë byeenkomste ingesluit was. Daar word aanvaar dat die vroegste Christene, soos in die sinagoge, onbegeleid gesing het.

### 2.2 *Charismatiese styl*

In die eerste brief aan die Korintiërs lees ons van 'n aanbiddingstyl wat drasties verskil met dié van die sinagoge. In hoofstuk 14:26 skryf Paulus:

As julle bymekaarkom, kom die een met 'n loflied, die ander een wil oor 'n saak onderrig gee, nog 'n ander een wil vertel van 'n openbaring wat hy ontvang het, nog een wil in tale praat en 'n ander een wil dit uitlê. Goed so, maar laat alles so gedoen word dat dit tot opbou van die gemeente dien.

Hier is dus nie meer sprake van 'n rasionale interpretasie van die Skrif saam met vasgestelde gebede en nagmaal nie, maar eerder lofgesange, onderrig, openbaringe, die uitbars in ongewone tale en die uitlê daarvan. Tog voel Paulus dat dit meer ordelik moet geskied en sinvol aangebied moet word tot voordeel van die gemeente en verheerliking van God. Hy is wel te vinde vir so 'n charismatiese aanbiddingstyl en veroordeel dit nie.

Strydom (1994:21-22) sluit hierby aan en vanuit die briewe van Paulus maak hy die volgende gevolgtrekkings oor sang in die Nuwe-Testamentiese kerk:

- Tydens byeenkomste vind spontane geloofsuitinge plaas.
- Die uitdrukkings is vol opgeruimdheid, lof en danksegging en vertikaal tot God gerig.
- Die liedere het ook 'n horisontale gerigtheid en moet dien tot opbou van die geloofsgemeenskap.
- Die vrug van Geesvervuldheid is teenwoordig.
- Paulus spoor Christene aan om 'n verskeidenheid van geestelike liedere onder mekaar te sing.

### 2.3 *Apokaliptiese styl*

Hierdie aanbiddingstyl verwys na 'n styl wat geskoei is op 'n hemelse aanbiddingstyl wat in Openbaring gevind kan word. Hoofstuk 4 en 5 lê die fondament vir hierdie aanbidding. Die gedeelte begin met die teenwoordigheid van God, wat die basis is vir alle aanbidding. Dan sien Johannes God op sy troon geklee in heerlikheid omring deur aanbidders. God is die middelpunt van hulle aanbidding. Hierdie aanbidders besing God se lof. Hulle sing 'n "nuwe lied". Musiek bly die primêre aanbiddingsmedium vir die res van die boek.

Faulkner (1996: 23-27) beskryf musiek in die Nuwe Testament as volg:

- Daar is direkte verwysing na kulturele musiekgebruike (Mat 9:23 as voorbeeld).

- Paulus moedig die gelowiges aan om opreg vanuit die hart te sing (Kol 3:16).
- Musiekinstrumente word soms gebruik as metafore (Mat 6:2).
- Die meeste verwysing na instrumente word in 'n eskatologiese verband gebruik (I Kor 15:51-52 en Openbaring).
- Vroeë Christelike liedere word soms opgeneem (*Magnificat* in Luk 1:46-55, *Benedictus* in Luk 1:68-79, *Nunc Dimittis* in Luk 2:29-32). Daar word dikwels na hierdie liedere verwys as die Lukaanse himnes (Strydom 1994:19-20).

Toe latere Christen-teoloë en -skrywers besin oor die rol van musiek in die kerk, het hulle nie die Nuwe Testament as basis vir hulle werk gebruik nie. Hulle het eerder terugverwys na vroeëre antieke standpunte oor musiek deur Griekse filosowe (Faulkner 1996:27).

Die vroeë Christelike kerk het heel waarskynlik Psalms tydens byeenkomste gesing. Hierdie Psalms is sekerlik ook in antifonale of responsoriese styl gesing. Tog begin die vroeë kerk vinnig om 'n eie unieke musiekstyl te skep. Saam met die geskifte wat teen die einde van die derde eeu by Oksirinkus in Egipte gevind is, was 'n fragment van 'n gesang tot die Drie-Eenheid, selfs met musieknotasie (Faulkner 1996:51).

Die musiek van die vroeë kerk kan deur die volgende algemene kenmerke beskryf word (Faulkner 1996:51):

- Dit was meer spontaan en gedryf deur emosie as intellektueel en sober.
- Dit het beskik oor 'n element van improvisasie.
- Dit was primêr bedoel vir gemeenskaplike aanbidding.

Die kerk se afkeur van instrumentale musiek kan verstaan word as mens kyk na die milieu waarin die kerk haarself bevind het. Sy was te midde van die Grieks-Romeinse tradisie waar daar geen duidelike skeidslyn was tussen musiekgebruik in alledaagse en godsdienstige rituele nie. Teater en godsdienste het 'n eenheid gevorm in heidense rituele. Vanweë hierdie konnotasies was die kerk huiwerig om van instrumente gebruik te maak (Faulkner 1996:53).

Tog was daar uitsonderings. Die siter kom gereeld in aanhalings oor instrumentale musiek voor. Dit is die enigste instrument wat dien as begeleiding van die "nuwe lied" in Openbaring 5:8-9. Selfs St Clemens skryf:

But if you want to sing and praise God to the music of the cithara (siter) or the lyre it is not blameworthy. You are imitating the righteous King of the Hebrews, who was well-pleasing to God (soos aangehaal deur Quasten 1983:73).

Die kerk bly egter agterdogtig oor instrumentale spel. Die vroeë kerkvaders word gekonfronteer met 'n heidense musiekkultuur waarin hulle hulleself bevind en 'n ryk musikale tradisie van die antieke Ou-Testamentiese kerk. Hulle oplossing is 'n absolute distansiëring van alle heidense tradisies, wat instrumentale musiek in die kerk insluit (Faulkner 1996:54).

Die volgende opsommende opmerkings kan oor musiek in die Bybel en vroeë kerk gemaak word (Ingelse *et al.* 1995:24):

- Musiek was allereers bedoel om God te verheerlik.
- In Israel se eredienste was daar 'n ryke en gevarieerde musiekbediening onder leiding van professionele musici wat inderdaad vergoed is.
- Die vroeë Christelike kerk se musiekbediening was geïnspireer deur die Tempel en Sinagogale eredienste. Hulle het Psalms gesing, maar ook gesange en ander geestelike liederere.
- Daar was 'n ryke skat van liedtipes in die Bybel: lofliedere, vreugdeverklaringe, maar ook klaag- en treurliederere.
- In die tempeldiens was instrumente sonder voorbehoud gebruik. Daar was geen verbode of "heilige" instrument nie.

Die stelselmatige toelating van instrumentale musiek in die kerk kan alleenlik voor die deur van musiekeestetika gelê word. Soos reeds beskryf, het die vroeë kerkvaders geworstel met twee uiterste pole: musiek as 'n instrument van die duiwel en van korrupsie aan die een kant en musiek wat die gees kan streel en 'n simbool is van goddelike harmonie aan die ander kant (Fubini 1990:60).

Die nuwe Christelike geloof was nie meer die alleenreg van Jode nie, met die gevolg dat nie-Jode met 'n sterk Griekse opleiding tot die geloof gekom het en so in hierdie geloofsgemeenskap opgeneem is. Van hierdie nie-Jode was Augustinus, Cassiodorus en Boethius, wat almal 'n baie belangrike invloed op die vroeë kerk sou uitoefen (Faulkner 1996:60).

Met hierdie opname van klassiek-Grieks geskoolde intellektuele begin die kerk sy standpunt oor musiek verander. Die kerk se siening oor musiek word dus as 't ware neo-Pythagoradies en neo-Platonies en kan soos volg opgesom word as:

- Musiek word beskou as 'n wetenskap.
- Die antieke etiese denkskole en die rol van musiek word ondersoek.
- Die wiskundige kwaliteit van musiek word weer ondersoek.
- Musiek kan teologies geïnterpreteer word en bydrae tot simboliek in die erediens (Faulkner 1996:60).

In sy multivolume werk, *De musica*, verwys Augustinus ook na musiek as 'n wetenskap. Hy is wel bewus daarvan dat musiek aangewend kan word vir vermaak en plesier, maar dit is nie die uitsluitelike doel van musiek nie: "it is fitting for a well-balanced person ... to enjoy this pleasure at certain times, but it is unbecoming and shameful if he allows himself to be carried away by it, even occasionally" (Taliaferro 1977:161).

Die kern van Augustinus se estetiese rede is dat God se opperskoonheid in alle ander skoonhede gereflekteer word. Die waarnemer van hierdie kleure, klanke en vorms word met ontsag vir God vervul wanneer hy die skoonheid van hierdie aardse entiteite ontdek, want hulle is slegs 'n refleksie en heenwyser na God se onvergelykbare skoonheid. Tog bly Augustinus besorg oor die verleidelike eienskappe van musiek en neem hy geen duidelike standpunte in oor die insluiting of weglating van musiek in aanbidding nie. Hier vind ons dus twee belangrike estetiese beginsels:

- Musiek kan die mens se gees na God verhef ('n verwysing na die Pythagoras-denkskool oor syfers en harmonie).
- Musiek, as suiwere klank, word gesien as 'n tipe sensoriese plesier wat die mens se emosie kan naboots (verwys na Aristoteles-denkskool).

Hierdie tweeledige estetiese kwaliteit vorm deel van die Christelike kerk tot in die Renaissance (Fubini 1990:70-72).

Strydom (1994:36) som Augustinus se bydrae as drieledig op:

- Augustinus glo aan die positief-etiese kwaliteit van kerksang.
- Hy pleit dat die sintuiglike effek van musiek altyd ondergeskik moet wees aan die geestelike waarneming van die teks.
- Hy wys daarop dat die melodie altyd volkome moet aanpas by die teks.

Mettertyd het die Griekse denkskole oor harmonie en geordende kosmos deurgesypel tot in die kerk. Kerkvaders het aanvaar dat hierdie kosmiese harmonie ook binne-in die mens gereflekteer word. Christenskrywers begin redeneer dat instrumentale musiek die gedrag en morele toestand van die siel kan beïnvloed, alhoewel volkome harmonie met God slegs deur Christus moontlik is. Musiek kan met vrug aangewend word om harmonie tussen gelowiges uit te druk en te versterk. Musiek word nie meer geag as bloot plesiersverskaffend nie, maar kan gestalte gee aan lofverklarings tot God (Faulkner 1996:68-69).

Net soos in die geval van die Ou-Testamentiese kerk, speel musiekeestetika 'n belangrike rol in die ontwikkeling van 'n musiekidentiteit in die vroeë Christelike kerk.

### **3. Die Middeleeue**

Die ingrypende liturgiese verandering in die Roomse tradisie van die sesde en sewende eeu na Christus word hoofsaaklik aan Pous Gregorius I (590-604 nC) toegeskryf. Hierdie liturgie is gekenmerk deur ekonomiese gebruik van woorde en 'n eenvoudige struktuur. Gregorius word ook gehuldig as die vader van die sogenaamde Gregoriaanse koraalsang wat in estetiese terme beskryf word as die mees verhewe en sublieme kerksang in die loop van die kerkgeskiedenis. Hierdie koraalsang het sy wortels in die psalmodiërende sang van die Joodse tempelkuns. Dit is nou verwant aan spraaksang, maar tog meer melodius en gebaseer op verskillende "modi" of kerkmodusse en was op hierdie stadium van die geskiedenis eenstemmig en ongeleid (Strydom 1994:38).

Musiek het 'n sentrale plek in die Katolieke erediens beklee. Teks en musiek was onskiedbaar en musiek was by uitstek 'n middel om die teks oor te dra aan mens en God tydens aanbidding. Musiek was inderdaad 'n integrale deel van die erediens. Yudkin (1989:42) skryf dat musiek nie bloot die liturgie begelei het nie, maar dat dit inherent deel van die liturgie was.



Gedurende die eerste paar eeue van Christelike liturgiese geskiedenis, ontwikkel twee tipes aanbidding: die Heilige Mis en die Heilige Offisie. Die Mis was die herdenking van die laaste Avondmaal en deur die gemeenskap bygewoon. Die Offisie was die opdrag van die monnike op vasgestelde tye deur die dag. Die gemeenskap is nie hierby toegelaat nie (Yudkin 1989:83, 139).

Tydens albei hierdie aanbiddingstipes was musiek integraal vervleg in die liturgie. Liturgie begin om gestandaardiseer te raak en musiek begin gaandeweg genoteer word. Die gemeente was nie heeltemal onbetrokke by die eredienste nie, maar die deel van die liturgie wat gesing is, is meestal deur geoefende sangers uitgevoer. Psalms is antifonaal voorgedra: eers gesing deur 'n solis en dan herhaal deur 'n koor (Strydom 1994:39).

McKinnon (1998:3-20) is van mening dat daar algemeen aanvaar word dat musiekinstrumente die Middeleeuse eredienste begelei het. Hy toon aan dat die orrel wel onbetwisbaar deel uitgemaak het van die eredienste. Die orrel het egter nie sang begelei of vokale parte verdubbel nie, maar eerder in afwisseling met die dele wat gesing is, opgetree. Die oorgrote meerderheid van musiek was vokaal.

Die Middeleeue sal, helaas, sekerlik onthou word vir die mate van liturgiese verval wat plaasgevind het (Strydom 1994:44-46):

- Die Woordverkondiging staan agteruit vir die misoffer en word van sy sentrale plek in die liturgie ontnem. Tydens die misoffer verander die brood wesenlik in Christus se liggaam en die wyn in sy bloed.
- Latyn (die taal van die kerk) is vir die gemeente onverstaanbaar.
- Die gemeente word passiewe toeskouers.
- Sonde kan afbetaal word.
- Maria-verering neem toe.
- Die Gregoriaanse koraalsang ontwikkel tot gekompliseerde polifoniese kunssang wat deur priesterkore uitgevoer word.
- Die liturgie word as 't ware 'n opvoering, 'n skouspel.

Wat betref Middeleeuse musiekeestetika dien Pythagoras se teorie oor kosmiese harmonie (ook bekend as wêreldharmonie of musiek van die sfer) as vertrekpunt vir

die filosofie en teologie. Die idee dat musiekharmonie 'n weerspieëling van hemelse harmonie is, geniet baie aandag in hierdie tyd. Skrywers formuleer ingewikkelde analogieë tussen die planete, hulle relatiewe posisies en instrumente en note van die modusse (Fubini 1990:87).

Boethius (ca. 475-524 nC) in sy *De institutione musica* formuleer drie tipes musiek:

- *Musica mundana*: musiek van die hemelse sferes waarvan hulle klanke onhoorbaar is vir die sterfling op aarde.
- *Musica humana*: harmonie tussen siel en liggaam. Dit word nie met die oor waargeneem nie, maar slegs deur introspeksie.
- *Musica instrumentalis*: musiek wat teenwoordig is in instrumente (Fubini 1996:73-75).

Middeleeuse filosowe is van mening dat musikante wat in hulle *musica instrumentalis* die orde en harmonie van die wêreld naboots, in 'n beperkte wyse hulleself kan versoen met die *musica mundana* om sodoende balans in die *musica humana* wat deur sonde versteur is te bewerkstellig (Faulkner 1990:100).

Skrywers was dit eens dat musiek eerder gebruik kon word om mense se emosies te beïnvloed as om self emosie te vergestalt. Emosie was vir die Middeleeuse kerk egter 'n individuele saak wat deur die verstand beheer kon word. Musiek moes dus primêr die verstand aanspreek wat dan weer die emosies in toom kon hou (Faulkner 1996:104).

Filosowe was baie geïnteresseerd in die simboliek van syfers. Die vroeë kerkvaders poog ook om betekenis in die Bybel te kry vanweë versteekte betekenis in syfers. Veral Openbaring met sy menigvuldige simboliek en gebruik van syfers, het hierdie gier onder die teoloë aangehits (Wilson-Dickson 1992a:56-57). Hierdie gebruik van syfers het ook in die musiek neerslag gevind, soveel so dat vorm en struktuur van musiek daardeur beïnvloed is (Faulkner 1996:110-111).

Aan die einde van die Middeleeue begin skrywers toenemend ondersoek instel in die inherente kwaliteite en wetenskap van musiek. Dit gaan gepaard met die nuwe polifoniese musiek wat ontwikkel en die praktiese probleme rakende hierdie polifonie word bestudeer, veel meer as die teologiese en kosmologiese implikasies. In

*Diffinitorium musices*, 'n musiekwoordeboek van Johannes Tinctoris (1435-1511), is daar glad nie meer verwysings na Boethius se drie tipes musiek nie. Hy spits hom uitsluitlik toe op musiek wat die menslike oor kan waarneem en die effek wat dit op die luisteraar het (Fubini 1990:93-95). In sy *Complexus effectuum musices* van ongeveer 1474 (soos aangehaal in Fubini 1990:107) lys en bespreek hy vyf en twintig effekte wat musiek tot gevolg kan hê:

- To please God
- To make beautiful God's praise
- To increase the joy of the blessed
- To bring the Church Militant close to the Church Triumphant
- To make souls ready to receive God's blessing
- To encourage souls to piety
- To drive out gloom
- To soften the hardness of the heart
- To put the devil to flight
- To cause ecstasy
- To raise minds to higher thoughts
- To remove evil intentions
- To make men joyful
- To heal the sick
- To alleviate drudgery
- To incite men to battle
- To inspire loving feelings
- To increase affability at social events
- To bestow honour on those proficient in its art
- To bring souls to blessedness

Al hierdie effekte, selfs dié wat deel was van die liturgie, lê klem op die emosionele respons van die luisteraar op musiek. In hierdie werk is daar geen verwysing na innerlike harmonie soos gereflekteer in die sfere se harmonie nie (Fubini 1990:107). Daar word dus duidelik wegbeweeg van die idee dat musiek slegs die intellek aanspreek. Musiek is 'n kragtige entiteit wat die emosies van die mens aanspreek.

Vir die Middeleeuse mens was God in alles teenwoordig en hulle het gepoog om sy doel in en met alles vas te stel. Hierdie was werklik 'n era van geloof: hulle het nooit getwyfel aan God se bestaan nie, hoewel dit ook 'n era van bygeloof in die bonatuurlike was (Wilson-Dickson 1992a:55). Nietemin was musiek 'n onlosmaaklike deel van die geloofslewe.

Musikale en spirituele ontwikkelings staan in skerp kontras teenoor mekaar in hierdie tydperk: musiekveranderings was geïnspireerd en positief, maar is vergesel deur 'n angswekkende spirituele agteruitgang. Ontwikkelings in die liturgie het aanleiding gegee tot die ontwikkeling van polifonie en nuwe teksture in musiek, maar absolute verval in die skrifgefundeerde evangelieverkondiging. Stelselmatig het die musiek oormatigend kompleks geword wat gelei het tot 'n onlogiese woord-toonverhouding (Wilson-Dickson 1992a:87).

#### **4. Die Reformasie**

Skrywers en filosowe word toenemend geïnteresseer in klassieke geskrifte en hulle kry toenemend toegang tot manuskripte van die antieke Grieke en Romeine. In die tyd van die Renaissance en Reformasie kry die volledige mens – liggaam, siel en verstand – as kroon van God se kreatiwiteit, prominensie in alle wetenskaplike en vakkundige navorsing (Wilson-Dickson 1992a:90). Die mens se vermoë om self krities te dink en te redeneer het al hoe belangriker geword, soveel so dat God in 'n mate gereduseer is tot die “veraf”-gedistansieerde God. Dit was die tydperk van humanisme, 'n tyd van individualisme, 'n tyd van “ek” (Strydom 1994:49).

Liturgies was dit 'n tyd van vernuwning en verandering:

- Alle erediensgangers het nou deelgeneem aan die erediens – die gemeente het nie die erediens meer passief aanskou nie. Gemeentesang word belangrik.
- Die Bybel en suiwer woordverkondiging staan sentraal in die erediens.
- Die volkstaal vervang Latyn (Strydom 1994:47-48).

Die standpunte rakende musiek van drie van die belangrikste Reformatore word vervolgens bespreek.

##### **4.1 Hyldrych Zwingli (1484-1531)**

Hierdie Switserse teoloog was sekerlik ook die mees begaafde musikant onder die reformatore. Hy was goed opgelei in beide vokale en instrumentale musiek (Strydom 1994:50, Wilson-Dickson 1992a:100). Ten spyte van sy musikale agtergrond, verban hy alle musiek uit die erediens uit. Onder sy invloed word orrels uit kerke verwyder en alle sang verbied. Vir vyf en sewentig jaar is gemeentesang in Zürich verbied. Sy

siening oor musiek stem dus ooreen met dié van die vroeë Christelike kerkvaders (Faulkner 1996:136).

#### 4.2 Martin Luther (1483-1546)

Luther se agtergrond as 'n toegewyde monnik het hom die waarde van 'n betekenisvolle gebedslewe asook 'n liefde vir musiek geleer. As opgeleide sanger en luitspeler het hy oor die vermoë beskik om in die polifoniese styl van die tydperk te komponeer (Wilson-Dickson 1992a:93).

Musiek as kommunikasiemedium was onontbeerlik vir Luther. Hy was goed geskool in die teoretiese agtergrond van hierdie kunsvorm sowel as die uitvoeringspraktyk van sy tyd. Hy skaar hom volledig by die positiewe etosleer van die klassieke filosowe (soos Plato), maar verwerp Augustinus se standpunt dat die genot wat musiek voortbring, sonde is. Musiek is as 't ware 'n skeppingsgawe van God en daar bestaan 'n natuurlike band tussen teologie en musiek. Hy het geen probleem met instrumentale musiek in die erediens nie, alhoewel die gemeentesang aanvanklik ongebeleid gesing is. Luther se uitgangspunt is dus dat:

- liturgiese sang in diens staan van die Woordverkondiging;
- daar 'n sterk verband tussen taal, retoriek en musiek is;
- die melodie ten alle tye die teks moet vertolk (Strydom 1994:56-65).

#### 4.3 Johannes Calvyn (1509-1564)

In die voorwoord tot die 1543 uitgawe van die *Geneva Psalter*, verduidelik Calvyn sy standpunte oor musiek in die erediens. Hy sluit ook aan by die klassieke filosowe, veral Plato, se standpunte oor musiek: dit kan inderdaad die sinne en emosies van mense beïnvloed (Faulkner 1996:136). Tog bepleit Calvyn dat musiek ten sterkste gereguleer moet word om enige sekulêre konnotasies te vermy. Hy spreek hom uit oor die rol van die verstand ('n tipiese vroeë-Middeleeuse standpunt) tydens aanbidding, maar verduidelik tog dat sinvolle liturgiese sang 'n omvattende uitwerking op die mens moet hê. Hy wys ook daarop dat liturgiese sang (musiek) oor 'n ander karakter as sekulêre sang (musiek) behoort te beskik. Liedjies wat buite die kerk rondom 'n tafel gesing word, is onvanpas in die kerk (Strydom 1994:76-82).

Oor instrumentale musiek spreek hy hom skerp uit en hy is van mening (sonder enige grondige Skriftuurlike bewyse) dat God alleen deur goed-geartikuleerde sang van die menslike stem verheerlik word. God stel immers nie belang in onbenullighede nie. Omdat die volk nog jonk, onwetend en swak was, het God musiekinstrumente tydelik in die kultus toegelaat (Strydom 1994:82).

Calvyn se uitlatings blyk ongegrond te wees. Nêrens in sy Woord verklaar God dat hy die menslike stem by uitstek in aanbidding verkies nie. Inteendeel hy skenk die gawe van musiek aan sy dienaars om Hom op veelvuldige wyses te verheerlik.

In die musiekfilosofiese denke van hierdie tyd het ons met twee kontrasterende denkrigtings te make:

- Die Pythagoreïese siening dat musiek 'n onveranderde God-gegewe taal is wat die harmonie in die skepping verklank.
- Musiek as 'n individualistiese en interpersoonlike taal, 'n manier om gevoelens en emosie te verklank. Hierdie emosie en gevoelens verander met die tydsgees, omstandighede, samelewing, karakter van die individu en is nie onderhewig aan 'n stel vasgestelde reëls en wette nie.

Laasgenoemde, 'n nuwe sekulêre uitkyk op musiek, het reeds kop uitgesteek met Aristoteles, maar eers aan die einde van die Renaissance werklik begin momentum kry en uiteindelik onder filosowe begin posvat (Fubini 1990:155-156).

## 5. Die sewentiende tot negentiende eeu

Hierdie tydperk word gewoonlik deur skrywers beskryf as 'n tydperk van liturgiese verval. Dit was hoofsaaklik as gevolg van belangrike filosofiese ingesteldhede van die tyd:

- *Rasionalisme*: Die menslike verstand is die enigste bron van betroubare kennis. Godsdienst moes dus strook met logiese denke en verklarings.
- *Piëtisme*: Die individu se subjektiewe godsdienstervaring is die belangrikste en die geloofsgemeenskap word ontnem van enige prominensie.
- *Humanisme*: Teologie staan nie meer sentraal in die mens se verstaan van die wêreld nie. Die individu is belangrik en sy intelligensie en beredeneringe

(meestal onafhanklik van enige vorm van godsdiens) vorm die kern van die filosofie (Cooper 2003:241-242).

Hierdie ingesteldhede het die volgende karaktertrekke openbaar:

- Die mens word die kern waarom alles draai.
- Subjektivisme voer oppergesag.
- Individualisme neem toe wat lei tot afkeuring van die kerk as georganiseerde geloofsgemeenskap.
- Die Woord van God het slegs relatiewe betekenis in terme van die individu se ervaring of redelike verstaan daarvan (Strydom 1994:95-97).

In wese moet die liturgie van die Christelike kerk feestelik binne 'n geloofsgemeenskap geskied. God staan sentraal: Hy is die Inisieerder (Strydom 1994:98). Dit is duidelik dat die Rasionalisme en Piëtisme met die klem op die *ek* en *subjektiwiteit* negatief sou inwerk op die liturgie:

- Die liturg word die “mondstuk van God” en die “mondstuk van die gemeente” wat alle handeling “namens die gemeente” uitvoer (Strydom 1994:98-99).
- Die sakramente se rol kom stelselmatig in gedrang deurdat die gemeente die bediening daarvan swak bywoon, dat dit na goeddunke van die liturg verander en ingekort word en dat die nagmaal sy vreugdekarakter verloor het (Strydom 1994:100-101).
- Liturgiese formuliersgebede word geheel en al vervang deur spontane gebede en so word die kerk ontnem van die voorreg om saam met die kerk van die eeue te bid (Strydom 1994:102).

Hierdie ingesteldhede het, soos wat verwag kan word, uiteindelik ook 'n invloed op die kerkmusiek van die tyd gehad:

- Liturgiese musiek verloor sy Reformatoriese kwaliteite van oortuiging en selfstandigheid. Hierdie musiek moet nou desnoods “leun” op krukke soos harmonie en instrumentale begeleiding (Strydom 1994:120). Die grootste ontwikkeling op die terrein van kerkmusiek, was inderdaad die gebruik van instrumente in die erediens. Instrumente verskaf 'n groter verskeidenheid en

sonoriteit aan die kerkmusiek. Veral in die Rooms-Katolieke en Lutherse kerke word die gebruik van instrumente die norm (Faulkner 1996:157-158).

- 'n Groot skeiding ontwikkel tussen kerkmusiek en sekulêre musiek. Musiek buite die kerk gaan op sy eie ontwikkelingspad voort terwyl kerkmusiek vasgeval bly in 'n plegtige, argaïese styl wat onaangeneem bly deur musiekontwikkelings buite die kerk (Gelineau 1978:448).
- Musiek was nou nie meer die kuns van die professionele musikant nie. Amateurs tree na vore en lewer bydraes om nuwe liturgiese musiek te skep (Strydom 1994:121). Dikwels was hierdie pogings vol van musikale cliché's en gekenmerk deur platvloersheid (Routley 1978:64-76).
- Populêre musiek, wat Strydom (1994:121) as "kitsch-matige konsumpsiemusiek" beskryf, begin deursypel na die kerk, veral in Amerika. Kommersialisme begin 'n belangrike rol in die liturgie speel.
- Musiek begin 'n ontspannings- of vermaaklikheidskarakter aanneem en is dus nie meer onlosmaaklik deel van die mens se volledige wesenskarakter nie. Inteendeel, dit word nou 'n stimulant vir dié wat dit kan bekostig of die smaak daarvoor het. Dit lei tot 'n degradering in die liturgiese funksie van musiek: musiek begelei nou slegs die erediens, of dien as 'n atmosfeerskepper, of is blote vermaak vir die kerkganger. Musiek as verkondiger van "Soli Deo Gloria" word verkondiger van "solae aestheticae gloria" (aan die estetika al die eer). Die erediens word deur musiek slegs versier ter wille van estetiese genot (Strydom 1994:121-122).

In die musiekeestetiese denke van hierdie tydperk word musiek as 'n outonome eerder as 'n funksionele entiteit beskou. Musiek is dus nie meer net belangrik omdat dit 'n universele waarheid voorstel nie, maar omdat dit 'n betekenisvolle entiteit op sy eie is. Die studie van musiekeestetika begin wentel rondom die vraag of musiek iets aan die luisteraar kan verwoord wat teologie, filosofie of wetenskap nie kan doen nie.

Vandaar die volgende uitsprake (soos aangehaal deur Bowie s.a.):

- Instrumental music ... expresses such a particular spiritual life in man that it is untranslatable for every other language (Heinse 1776).



- Music speaks a language which we do not recognise in our everyday life (Wackenroder 1797).
- Music begins ... where other languages can no longer reach (Forkel 1778).

Alexander Baumgarten word oor die algemeen as die vader van moderne musiekeestetika beskou. Hy bestudeer die invloed van musiek en kuns op die sintuie van die mens. 'n Kunswerk wat die sintuie van die mens aanspreek, alhoewel dit nie noodwendig oor enige wetenskaplike kwaliteite beskik nie, beskik, volgens hom, wel oor estetiese waarde (Bowie s.a.).

Descartes maak die stelling dat musiek 'n aktiewe deelname van die luisteraar vereis voordat dit sin kan maak. Die luisteraar se rol hierin word dus onder die loep geneem en aandag word geskenk aan die subjektiewe ervaring van musiek (Bowie s.a.).

Die ontwikkeling van individualisme in die Rasionalistiese beweging lei tot die besef dat kuns belangriker word in 'n samelewing wat meer en meer verlig word deur wetenskaplike en sosiale vooruitgang.

Een van die belangrikste skrywers oor estetika na die Rasionalisme is Kant, alhoewel hy nie self 'n musikant of musikoloog was nie. Hy kan uitgesonder word as die een enkele filosoof wat die grootste invloed op latere filosowe gehad het. Hy beskryf musiek as “the language of all emotions”, “the universal language of the senses, appealing to all men” alhoewel hierdie taal nie definitiewe idees of gedagtes aan die luisteraar kan oordra nie. As gevolg hiervan, plaas hy musiek heel laaste in die rangorde van kunste, met poësie heel bo-aan (Fubini 1990:220-221).

Die Romantiese filosowe is ook geïnteresseerd in musiek se vermoë om uitdrukking te gee aan die “onuitdrukbare”. Een van die tydperk se bekendste musiekfilosowe, K.W.F. Solger, is van mening dat musiek juis bereik wat nie bereikbaar is deur die menslike verstaanprosesse nie (Dahlhaus & Zimmerman 1984: 146-147).

Om 'n estetiese geheel te vorm, moet musiek in alliansie met ander kunsvorme gebruik word, soos in Wagner se konsep van *Gesamtkunstwerk*. Solger sien reeds hierdie alliansie in die kerkdienst: musiek uitgevoer in die teenwoordigheid van kunswerke, liturgiese handeling in inspirerende argitektoniese omgewings (Bowie s.a.). Interessant genoeg skryf Kloppers (2003a:80-88) meer as 150 jaar later presies

hieroor, waarin sy argumenteer vir 'n hedendaagse, gebalanseerde benadering waar die kerkganger se volledige sintuie gestimuleer moet word. Meer aandag word in Hoofstuk 5 aan die *Gesamtkunstwerk* konsep geskenk.

Dit is duidelik dat Solger hier verwys na die Katolieke erediens, aangesien die Reformasie gekenmerk is deur die verwydering van “oormatighede” soos beelde, kunswerke en selfs orrels uit die kerk uit. Die priester en digter, R.S. Thomas, skryf hieroor in sy gedig, “The Minister” (1952:92):

Protestantism – the adroit castrator  
 Of art; the bitter negation  
 Of song and dance and the heart's innocent joy –  
 You have botched our flesh and left us only the soul's  
 Terrible impotence in a warm world.

Die Reformasie kan dus gesien word as 'n liturgies-estetiese handeling, maar nie noodwendig as 'n kuns-estetiese aksie nie. Religieuse kuns het 'n onloënbare terugslag beleef in hierdie tyd (Cilliers 2007:16).

Aan die einde van die Romantiek betrek filosowe hermeneutiek by estetiese evaluasie. Die vraag word gevra of musiek op haar eie terme vertolk moet word of eerder in terme van iets anders soos filosofie, sielkunde of wetenskap. Hierdie vraag lei tot groot verdeeldheid onder filosowe in die twintigste eeu, maar plaas ammunisie in die teoloë en kerkmusici se lope om musiek effektief in die liturgie te inkorporeer (Bowie s.a.).

Die Middeleeue sien estetika as 'n teologie: kuns is in die diens van God. Dit verander egter in hierdie tydperk. Die kunstenaar word stelselmatig verhef en word gesien as die eintlike verkondiger van die waarheid, in plaas van die Bybel. Hy is nie meer in diens van die kerk nie, maar in diens van kuns. Kuns verkry nou een funksie: om in stilte bewonder, beluister en bepeins te word. Dit word as 't ware 'n godsdienst op sy eie en die skeppende kunstenaar word dikwels met God vergelyk (Strydom 1994:104-105).

Waar estetika en teologie tot en met die Middeleeue mekaar gekomplementeer het, wil dit voorkom asof die twee se paadjies met die Rasionalisme begin skei. Dit het 'n invloed op die denke rakende kerkmusiek ook; kerkmusiek stagneer terwyl sekulêre musiek aanpas by die tydsgees en natuurlike ontwikkeling en transformasie ondergaan.

## 6. Die twintigste eeu

Hierdie tydperk word gekenmerk deur 'n magdom ontwikkelings in 'n verskeidenheid van kerke. Vir die doeleindes van hierdie studie, gaan die besprekings oor kerkmusiek in die twintigste eeu beperk word tot die Protestantse en Charismatiese bewegings.

In die twintigste eeu word nuwe lig gewerp op die kerkgeskiedenis van die eerste Christelike eeue met die ontdekking van bronne afkomstig uit daardie tydperk. Hierdie bronne sluit in die *Eerste Brief van Clemens*, die *Eerste Apologie van Justinus die Martelaar*, die *Apostoliese Oorlewering van Hippolitus* en die *Apostoliese Konstitusies*. Dit het 'n hernude belangstelling in die liturgiewetenskappe ontketen, en met die sogenaamde “global village” vat hierdie bewussyn vinnig vlam onder meeste kerke wêreldwyd (Strydom 1994:123).

Die Charismatiese beweging het sy oorsprong in die rites van Piëtisme in Duitsland asook Engelssprekende gebiede onder leiding van John Wesley. Groot klem word gelê op die emosionele ervaring van die individu tydens 'n erediens. Mense trek in hulle massas saam om die Evangelie te hoor en 'n hoë premie word geplaas op die werking van die Heilige Gees en die gawes wat Hy skenk. Hierdie gawes sluit dikwels die genesing van siekes, spreek in tale en ontvangs van profesieë in (Shields & Butzu 2006:303-304).

Van die begin van hierdie beweging se opkoms en groei is dit opmerklik wat 'n belangrike rol musiek in die samekomste speel. Dit word gebruik as 'n medium om die massas te bereik en die emosies aan te vuur. Hierdie kerke begin voltydse musici in diens neem en plaas 'n premie op die kwaliteit van musiek in die samekomste. Hulle besef die waarde wat hierdie kunsvorm in die liturgie kan beklee (Shields & Butzu 2006:304-305).

Trouens, hierdie spesifieke erediensmusiektipe word uitgesonder as die een enkele faktor wat die meeste invloed gehad het op die eksponensiële groei wat hierdie gemeentes beleef het in die sestigs en sewentigs. 'n Tipiese samekoms bestaan gewoonlik uit ongeveer veertig tot vyftig minute van lofprysing (“praise and worship”), samesang wat meestal deur 'n pop-orke of “band” begelei word. Tussendeur is daar gebede en getuïenis wat dien as inleiding vir die liedjies. Daar is geen gestandaardiseerde liturgie nie en dit word dikwels 'n “vrye liturgie”-erediens genoem (Shields & Butzu 2006:306-307).

Die Charismatiese beweging plaas as 't ware 'n vraagteken oor die tradisionele eredienste van die Protestantse kerke. Op hulle beurt, ondersoek die Protestantse kerke die kerkgeskiedenis en begin om antieke gebede, response en geloofsbelydenisse in die liturgie in te werk. Die gemeente word meer by die liturgie betrek om sodoende te verhoed dat die gemeentelid 'n passiewe toeskouer word in die gebruik van musiek, gebede en preke (Shields & Butzu 2006:317-318). Die Charismatiese invloed kan dus gesien word in die Protestantse kerke se vryer en meer kreatiewe omgaan met die amptelike diensorde van die kerk. Tog probeer die Protestantse kerke die individualisme, spiritualisme en emosionalisme van die Charismatiese beweging meer balanseer met rasionele en kognitiewe rede (Strydom 1994:134).

In terme van musiek in die Protestantse tradisie, merk Strydom (1994:135-136) die volgende op:

- Groot klem word geplaas op die liturgiese verantwoordbaarheid van eredienssang.
- Liedbundels word oorwegend liturgies bedink en saamgestel.
- Liedbundels toon 'n balans tussen liturgiese tradisies en eie kultuurmilieu van die betrokke kerkverband.
- 'n Groot verskeidenheid van liedtipes, -strukture en -style ontwikkel.
- Erns word gemaak van hartlike en opregte gemeentesang.
- Die funksionering van 'n kantory binne die erediens kry nuwe aandag.
- Die pyporrel word nog aanvaar as die basiese begeleidingsinstrument.

Aan die einde van 2011 lyk die prentjie egter heelwat anders in die Nederduits Gereformeerde Kerke in Suid-Afrika. Die volgende algemene tendense val op (Olivier 2011):

- Eredienssang het verwater tot 'n tradisie. Liedere word gesing omdat dit bekend is en nie soseer besondere liturgiese waarde op 'n spesifieke oomblik in die erediens het nie.
- Meeste gemeentes beskik oor hulle eie liedrepertoire waarvan die amptelike Liedboek slegs 'n deel uitmaak. Met die daarstelling van VONKK en FLAM (sien Hoofstuk 6), varieer die liedwoordeskat van gemeentes selfs meer.
- Die kantory se “gewildheid” taan.
- Die orrel word meestal slegs tydens een “tradisionele” oggenddiens gebruik en nie tydens alle samekomste nie. Meeste kerke maak nou ook gebruik van die pop-orkeste of “band”, veral tydens aanddienste.
- Dit wil voorkom asof daar 'n beweging is om die tradisionele gaping tussen sekulêre musiek en kerkmusiek te oorbrug.
- Musiekkwaliteit word minder belangrik en kerkmusici is oorwegend nie professionele musici nie. Anders as die leraars is kerkmusici oorwegend vrywilligers wat hulle dienste en tyd aan die kerk skenk.

Hoekom is die musiekbediening van die Charismatiese beweging so effektief? Die volgende dien as moontlike verklaring vir hierdie vraag (Kruger 2010 & Olivier 2011):

- Daar word oorwegend van voltydse en professionele musici gebruik gemaak.
- Die musici repeteer weekliks saam aan die volgende byeenkoms se musiek.
- Musici beskik oor topgehalte klank- en tegniese apparatuur wat die kwaliteit van die optrede aansienlik verbeter.
- Die musiekstyl is dieselfde as dié van die popkultuur in die wêreld daarbuite. Dit skep 'n gevoel van familiariteit.
- Die atmosfeer van die oorgrote meerderheid van liedere is energiek en opgewek wat 'n “goedvoel” emosie aanwakker. Die meeste liedere is emosioneel gedrewe in plaas van intellektueel. Dikwels beskik dit oor minder substansiële teks (en soms oppervlakkige teologie), maar eenvoudige melodieë met hoë emosionele impak.

- Die gebruik van klankversterkers en sangers met mikrofone verdring die individu se stem en laat hom minder selfbewus voel. Met akoestiese begeleiding is die individu inderdaad meer blootgestel (veral in droë akoestiek) en bewus van sy eie sangstem wat dikwels 'n selfbewuste en halfhartige sangpoging tot gevolg mag hê.
- Met die opkoms en groei van die kommersiële *gospel*/musiek mark, is baie liedjies gewilde treffers wat min bekendstelling nodig het. Dit hoef dus nie werklik "ingeoefen" te word nie.
- Sinvoller verbale verduidelikings as inleiding tot die musiek het 'n duideliker liturgiese gebruiksaanwending tot gevolg. Die sangleier berei die gemeente dus effektief voor vir die sing van die liedjie.

Musiekeestetika in die twintigste eeu word gekenmerk deur uitsprake van kunstenaars (komponiste, uitvoerders) aan die een kant en teoretici aan die ander kant (Bowie s.a.). Komponiste ondersoek nuwe tegnieke en kies so 'n pad weg van die oorgrote meerderheid luisteraars se smaak. Musiekeestetika in die twintigste eeu, deur die oë van die kunstenaar, het dus te make met 'n estetika vir die kundiges wat besin oor die bestaansreg van nuwe komposisionele tegnieke (Dahlhaus & Zimmerman 1984:101).

Dit is duidelik dat so 'n standpunt weinig bydrae kan lewer tot kerkmusiek. Musiek in die erediens kan nie deur die elite gebruik word as 'n eksperiment nie. Dit moet gebruik word as 'n medium wat die gemeente individueel en kollektief kan saamsnoer in hulle geloofuitinge aan die lewende God.

Dit is hier waar die musiekeestetika van teoretici 'n belangrike waarde het. T.W. Adorno lewer 'n belangrike bydrae op hierdie gebied. Hy spreek homself uit teen kommersialisme. In kapitalistiese lande waar omtrent enige iets as 'n kommoditeit gekoop en verkoop kan word, neig kuns wat oor 'n onmiddellike populêre kwaliteit beskik om die mark te domineer, ongeag die inherente kwaliteit daarvan. Adorno is agterdochtig oor kuns of musiek wat geskep word vir die uitsluitlike doel om die ontvangers daarvan te bevredig. Terselfdertyd waarsku hy ook dat enige kunsvorm nie geskep moet word vir die blote feit dat dit onmiddellik verstaan behoort te word nie (Bowie s.a.)

Dit het 'n direkte invloed op die kwaliteitsvereistes van kerkmusiek. Strydom (1994:231-232) waarsku daarteen om “the way of least resistance” in kerklike aangeleenthede te gebruik. Om dus 'n lied van mindere teologiese en musikale gehalte te gebruik wat deur onervare en onopgeleide musici uitgevoer word om die lidmaat tevrede te hou, doen afbreuk aan die estetiese karakter van die erediens. In plaas daarvan dat daar Bybels-teologies en esteties-eties oor die erediens gedink word, kies kerke dikwels om te “do what works”. Dit is 'n voorbeeld van horisontaal-humanistiese uitgangspunte soos “serving everyone” (Strydom 1994:238). Dit sluit aan by die vereistes van kerkmusiek wat aan Dawid gegee word (1 Kron 23:5; 2 Kron 8:12-14; 2 Kron 23:18, Esra 3:10; Neh 12:24,36) en bekend staan as die sogenaamde *gebod van Dawid* wat kortliks opgesom as volg opgesom kan word:

- Kerkmusiek is 'n opdrag van God en mense word spesifiek vir hierdie diens afgesonder.
- Kerkmusiek behoort goed georganiseer te word.
- Daar behoort kwaliteitsvereistes aan kerkmusiek gestel te word.
- Vakkundiges of bekwame musici is verantwoordelik om die kwaliteit van kerkmusiek te reguleer en te bevorder (Ingelse *et al.* 1995:45).

Meer onlangs, ken Denis Dutton (2001:209) die volgende kwaliteite aan estetiese entiteite toe:

- Dit is 'n werk van kundigheid of virtuositeit. Dit wil sê geskep met tegniese vaardigheid.
- Dit verskaf plesier.
- Dit behoort aan 'n betrokke styl.
- Dit word onderwerp aan kritiek en bespreking.
- Dit boots werklike of denkbeeldige entiteite na.
- Dit het 'n spesiale fokus.
- Dit raak die verbeelding aan.

Alhoewel daar sekerlik heelwat uitsonderings op hierdie vereistes bestaan, sou dit 'n interessante studie wees om die stand van kerkmusiek in die Afrikaanse gereformeerde tradisie hieraan te meet.

## 7. Afsluiting

Na 'n vergelyking van kerkmusiek en musiekeestetika deur die eeue, is die oorwegende indruk dat kerkmusiek gedy het waar dit in teologiese verantwoordbare verhouding met die musiekeestetiese denke van dieselfde periode gestaan het. Dit is duidelik in die Ou Testamentiese kerk tot en met die Middeleeuse kerk se standpunte oor musiek.

Luther se standpunte oor musiek in die Reformasie is baie gebalanseerd in vergelyking met dié van Zwingli en Calvyn wat geneig is om in 'n teenaksie onnodig rigied teen hierdie kunsvorm te reageer. Soos wat die musiekeestetika beaam: musiek kan met vrug gebruik word om 'n boodskap te versterk of die emosionele konteks daarvan uit te lig.

In die liturgie van die sewentiende tot negentiende eeu gaan die verval gepaard met 'n skeiding met die musiekeestetiese verhouding. 'n Kloof ontstaan tussen kerkmusiek en sekulêre musiek. Laasgenoemde ondergaan estetiese ontwikkeling en transformasies terwyl eersgenoemde stagneer en 'n groef verval.

Behalwe vir elitistiese uitsprake oor die estetiese kwaliteite van musiek wil die twintigste eeu vra vir 'n versoening van kerkmusiek en musiekeestetiese denke. Estetika speel 'n al hoe meer belangrike rol in die erediens en vra vir 'n *Gesamtkunstwerk* benadering (Kloppers 2003a:80-88) waar al die kunsvorme in eenheid funksioneer tot verheerliking van God.



## HOOFSTUK 5

### ESTETIESE DENKE IN DIE AFRIKAANSE GEREFORMEERDE EREDIENS

Die kerk het deur die eeue dikwels 'n stormagtige verhouding met die kunste gehad. Cilliers (2007:5) en McKee (2003:12-13) verwys na voorbeelde waar kerkkuns by tye met vrug aangewend is (byvoorbeeld die werk van Michelangelo vir die Vatikaan), en ander kere met agterdog bejeën en selfs uit die kerk verdryf is (vergelyk die die beeldstormery, asook Zwingli se verbanning van alle kuns en musiek uit die erediens).

In eietydse navorsing wys teoloë en kunstenaars toenemend op die verband tussen teologie en kuns. Gedurende die afgelope twee dekades is estetika al hoe meer herontdek en gewaardeer vir die sinvolle bydrae wat dit tot die erediens kan lewer (Cilliers 2007:34.)

Grové (2006:26-27) is oortuig daarvan dat kerkmusiek oor 'n estetiese gehalte moet beskik, veral in 'n tyd wanneer die kerk haar by 'n kruispad rakende musiekbediening aantref. Wanneer hy verwys na “estetika”, is hy baie duidelik oor die gebruik daarvan:

Wanneer die artistieke/estetiese binne die erediens beklemtoon word, beteken dit nie dat die sekulêre ideaal van die kunswerk as 'n doel op sigself nagejaag word nie, maar dat die inwonende orde, balans en samehorigheid kenmerkend van die geïnspireerde kunswerk ook vir die kreatiewe vernuwing van die liturgie as geheel werksaam sal wees.

Aan hierdie veelseggende stelling sal meer aandag geskenk word in die loop van hierdie hoofstuk wat juis ten doel het om verskillende standpunte oor estetika in die Afrikaanse gereformeerde erediens te ondersoek.

#### 1. **Konsensus oor die nut van estetika in die erediens**

Strydom (1994:227) wys daarop dat daar 'n wanpersepsie oor estetika bestaan. Alhoewel sommige filosowe van mening is dat estetika alles met die kunste te doen het en geen nut vir die erediensganger of erediens inhou nie, meen hy dat dit glad

nie die waarheid is nie en dat die kerk estetiese beginsels in die erediens kan en moet gebruik (Strydom 1994:228).

Die belangrike insette wat kuns in die erediens kan lewer, word in etlike publikasies deur Kloppers (1997, 2002, 2003a, 2003b) beredeneer. Volgens haar moet 'n verskeidenheid van kunsvorme (argitektuur, musiek, retoriek, visuele kuns) gebruik word om die volledige sintuie van die erediensganger aan te spreek (2003a:80).

Janse van Rensburg (2006a:547) merk op dat estetika behulpsaam kan wees in die strewe na liturgiese vernuwing in die hedendaagse erediens:

Hierdie besinning [oor estetika in die erediens] is verblydend en belangrik omdat dit gelees moet word teen die agtergrond van die debat oor liturgiese vernuwing in die algemeen en die benutting van kuns in die liturgie in die besonder.

Oor estetiese denke in die Afrikaanse gereformeerde tradisie is al by herhaling besin deur Cilliers (1994, 2002, 2004, 2007), 'n bewese leiersfiguur op hierdie gebied. Hy wys daarop dat daar 'n ryk geskiedenis bestaan oor die verband tussen estetiese denke en die kerk. Op kritieke tye in die kerk se geskiedenis tree denkers na vore wat die waarde van estetika besef het, en die kerk self was deur die eeue ook bekend as beskermheer van die kunste (Cilliers 2007:2,16).

By al vier bogenoemde navorsers (Strydom, Janse van Rensburg, Kloppers en Cilliers) bestaan daar dus konsensus dat estetiese beginsels met vrug in die erediens aangewend kan word. Om dit egter doeltreffend te kan verrig, vereis verdere ondersoek en navorsing oor die onderwerp.

## **2. Omskrywings van estetika**

Verskillende tipes estetika is in die erediens te vinde (Strydom 1994:228):

Daar kan ... gepraat word van 'n liturgiese estetika. Die erediens moet in al sy fasette esteties verantwoord bedink, ingeklee en gehanteer word, omdat dit in 'n bepaalde sin 'n kunsvorm is – as totaalgebeure, maar ook in al sy dele. Spesifiek die liturgiese musiek mag nooit anders bedink en beoefen word nie as vanuit die benadering dat dit 'n eiesoortige kunsvorm is.

Hy definieer himnologiese estetika as die estetika van eredienssang en -musiek. Laasgenoemde is as 't ware 'n onderafdeling van liturgiese estetika wat weer in die breër ruim van Christelike lewenseestetika funksioneer (Strydom 1994:228).

Janse van Rensburg (2006a:550-553) spits hom toe op die bespreking van vier tipes teologiese estetika wat vir die doeleindes van hierdie hoofstuk slegs kortliks opgesom word aangesien elkeen stof bied vir 'n selfstandige studie:

### 2.1 Hermeneutiese estetika

Kuns as hermeneutiese kommentaar op die samelewing mag nie net negatief en afbrekend wees nie, maar moet “bowedal die oog laat val op die skoonheid van die skepping en die verhouding tussen die skepping en die Skepper” (Janse van Rensburg 2006a:550).

In hierdie verband geld die volgende riglyne (Janse van Rensburg 2006a:550):

- Estetika is 'n interpretasie van 'n kunswerk wat op sy beurt 'n interpretasie van die werklikheid is.
- Die kunstenaar het 'n taak om positiewe en negatiewe kommentaar op die samelewing te lewer.
- Estetika en etiek staan in 'n noue verband.

### 2.2 Ekologiese estetika

'n Opvatting bestaan onder sommige teoloë dat die aarde aan die mens toevertrou is en dat dit sy taak is om die instandhouding daarvan te verseker. Tog meen die meeste teoloë dat dit God is wat sy skepping in stand hou en daarom moet ekologiese estetika met besondere omsigtigheid toegepas word. Wonder oor die skoonheid van die skepping kan met vrug in erediens toegepas word om lof aan die Skepper te bring. Hierdie estetiese waarneming van die erediensganger oor die skepping lei tot opregte lofuitinge en besef van afhanklikheid. Hierdie tipe estetika mag nooit die weg baan vir 'n nuwe vorm van natuurlike teologie waarin die natuur as entiteit aanbid word nie (Janse van Rensburg 2006a:551).

### 2.3 Resepsie-estetika

Die prediking word as 'n kunsvorm beskou. Die doel is om 'n teks só uit te lê dat die hoorder (reseptor) by die skoonheid daarvan betrek word. Die prediker moet verantwoordelik met die teks omgaan, maar sy eie verwysingsraamwerk en ervaring werk kreatief op die teks in. Die gevaar bestaan dat teologie en aanbidding van

estetika afhanklik gemaak word, terwyl die teenoorgestelde eintlik geld (Janse van Rensburg 2006a:551-552).

#### 2.4 Liturgiese estetika

In sy bespreking van liturgiese estetika - die skoonheid van erediensordening - sluit Janse van Rensburg (2006a:553) aan by Kloppers (2003a:80-88) se pleidooi vir die erediens as 'n omvattende kunswerk. Laasgenoemde verkies die term *Gesamtkunstwerk* wanneer sy nadink oor estetika in die erediens (2003a:84). Wagner gebruik die term *Gesamtkunstwerk* om 'n dramatiese kunswerk te beskryf wat drama, musiek, poësie en visuele kunswerke saamsnoer tot 'n selfstandige nuwe kunswerk (Kennedy 1996:283). Kloppers pleit vir 'n *Gesamtkunstwerk*-benadering tot die erediens en beskou die lukrake en ondeurdagte gebruik van kuns en sogenaamde *art clips* (veral met die gebruik van die moderne tegnologie soos dataprojektors), as ongepas. Sy spreek haar uit ten gunste van "*Leitmotive* – eenheidstemas waardeur sentrum en 'n hegte struktuur verkry kan word – en die benutting van alle kunsvorme, asook die (kuns)vermoëns of gawes van alle lidmate, sodat die evangelie in haar volle omvang sinvol en singewend verkondig kan word." (Kloppers 2003a:84). Die *Leitmotiv* is 'n verteenwoordigende musiektema wat met 'n spesifieke karakter, idee of emosie geassosieer word en eenheid aan die werk verleen (Kennedy 1996:418).

Die Romantiese filosoof, K.W.F. Solger, is ook bewus van hierdie alliansie in die kerkdienst: musiek uitgevoer in die teenwoordigheid van kunswerke, liturgiese handeling in inspirerende argitektoniese omgewings (sien Hoofstuk 4). Aanbidding is vir Steyn (2009:54) 'n kunsvorm, maar hy bring dit in verband met spiritualiteit: "Dit het te make met 'n fyn aanvoeling van die estetiese, maar ook die spirituele."

### 3. **Eienskappe van estetika**

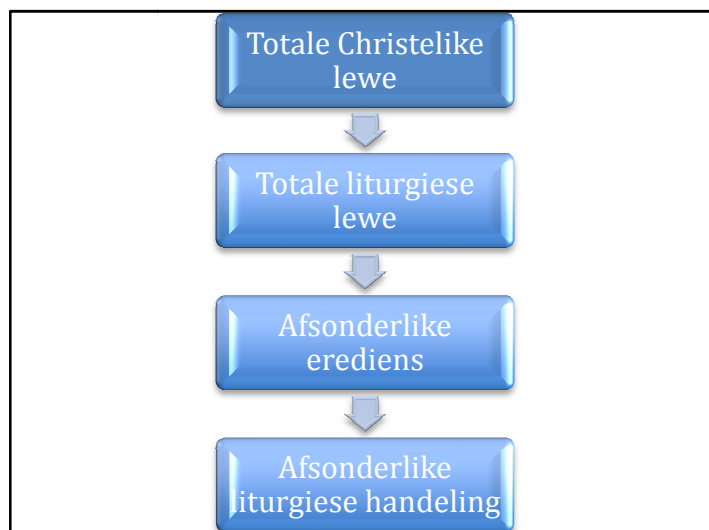
Estetika, as omvattende begrip soos van toepassing op die erediens, beskik oor sekere inherente eienskappe (soos geïdentifiseer deur Strydom, Janse van Rensburg en Cilliers):

### 3.1 Estetika is eiesoortig

Daar moet gewaak word teen 'n elitistiese beskouing. Konsert- en museumkuns word deur die kunskenner of liefhebber van die betrokke kunsvorm esteties waargeneem. Eredienseestetika word egter bepaal deur die aard van God se ontmoeting met sy volk in 'n bepaalde tyd en kultuur. Eredienste kan dus nooit 'n terloopse gebeurtenis wees wat 'n toevallige loop neem nie. Stylvolle eredienste verg toewyding, hartlike spanwerk en bowenal jarelange bou aan die liturgiese lewe van 'n gemeente (Strydom 1994:229).

### 3.2 Estetika moet in 'n groter geheel verstaan word

Klem behoort te val op die totale liturgiese lewe van 'n betrokke gemeente wat in vlakke afgeskaal word na die erediens, en dan na die estetiese integriteit van elke liturgiese handeling (Strydom 1994:230). Figuur 1 stel dit grafies voor:



**Figuur 1: Omvattende estetika**

### 3.3 Estetika beskik oor 'n mate van subjektiwiteit

Estetika is dikwels 'n grys area waarin die subjektiwiteit van die individu ter sprake is. Selfs kenners op die gebied van 'n bepaalde kunsvorm lewer verskillende estetiese uitsprake oor die betrokke kunsvorm. Dit mag egter nie lei tot 'n beskouing dat die "weg van die minste weerstand" gevolg moet word nie. Die kerk is geroep tot gehoorsaamheid, ook op die terrein van estetika. Die volmaakte is nog nie bereik nie en sal in hierdie lewe nie bereik word nie, maar dit mag nie die kerk ontmoedig om

daarna te streef nie (Strydom 1994:231-232). In hierdie geval moet die kerk met vrug gebruik maak van leiding en advies van lidmate wat beskik oor 'n estetiese aanvoeling, hetsy deur opleiding of deur ervaring.

Zich (2009:189-201) is juis geïnteresseerd in die evaluasie van die estetiese. Volgens hom lei elke estetiese proses (die waardering van die skone) tot 'n gevoel van genot by die waarnemer, en 'n estetiese waarde kan dus aan die waarneming toegeskryf word. Hierdie estetiese waarde is egter nie eksak nie en sal verskil van waarnemer tot waarnemer. Dit is ook afhanklik van die individuele waarnemer se persoonlike groei en karakterontwikkeling. Hierdie estetiese waarde kan dus nie as 'n riglyn vir estetiese evaluasie gebruik word nie. Sekere kunswerke beskik wel oor 'n objektiewe estetiese waarde soos die *immortal works of art* – byvoorbeeld 'n Shakespeare-drama of Bach-fuga. Niemand sal ontken dat hierdie kunswerke deur die eeue aanvaar is as werke met estetiese kwaliteit nie. Dit sal nie noodwendig 'n genotgevoel by ieder en elk aanwakker nie (almal hou nie van Shakespeare of Bach nie), maar dit verminder nie die onbetwisbare en intrinsieke estetiese kwaliteit van hierdie werke nie (Zich 2009:196-197).

Daar sal in Hoofstuk 7 beredeneer word dat spiritualiteitstipes kan dien as 'n maatstaf vir estetiese evaluering van die erediens.

#### 3.4 Die gemeenskap speel 'n rol

Die kulturele en sosiale konteks speel 'n rol in die estetiese persepsie van kuns. Daarom kan die blote emosionele uitinge van 'n kunstenaar nie sonder meer as kuns beskou word nie. Die kunstenaar kan nie vir die samelewing goedsmoeds enigiets as kuns aanbied nie. Die gemeenskap se persepsie van kuns en beperking op die kunstenaar se kunsvryheid, het belangrike implikasies in die liturgiese konteks (Janse van Rensburg 2006a:549).

#### 3.5 Liturgiese waarde

Die liturgiese waarde van kuns is belangrik. 'n Kunswerk mag esteties mooi wees, waardevol wees in ekonomiese terme en selfs hoogaangeskrewe wees deur kritici, maar nog steeds nie kwalifiseer vir liturgiese doeleindes nie. Sulke kuns beskik oor min of geen liturgiese waarde (Janse van Rensburg 2006a:549).

### 3.6 Estetika kan vergelyk word met 'n dans

Cilliers (2007:91-92) gebruik dans as 'n metafoor vir liturgie en estetika en noem ses kenmerke van hierdie “dans”:

- Hierdie “dans” druk beweging en progressie uit en is ritmies, esteties en mooi. Dit versinnebeeld God se bedoeling met die mens en handel oor die estetiese waarneming van God se skoonheid.
- Hierdie “dans” is holisties van aard en druk die mens nie uit as twee entiteite van liggaam en siel nie. Liggaam en siel is twee aspekte van dieselfde entiteit en die hele menswees word in die liturgie aangespreek.
- Die mens – geskape na God se beeld (*imago Dei*) – word deur die “dans” self kreatief gemaak. Die skeppende mens word ook deur Christus herskep.
- Hierdie “dans” is sakramenteel van aard. Die liturgie dien as raakpunt tussen skepsel en Skepper.
- Hierdie “dans” is eskatologies. Dit wys heen na die wederkoms en lieflike toekoms sonder einde wat voorlê.
- Aangesien die mens op ander aangewese is, smag hierdie “dans” na gemeenskap.

Liturgie as dans met die Drie-Eenheid openbaar vier beginsels (Cilliers 2007:93-94):

- Die erediens handel oor aanbidding van God die Vader, God die Seun en God die Heilige Gees.
- Die erediens is deelnemend en responsories.
- Die geïntegreerde menswees word aangespreek.
- Die apologetiese aard van die liturgie word verreken as beeld van die strydende kerk op aarde. Die kerk vier uiteindelik fees in 'n wêreld wat dreig om haar te vernietig.

## 4. **Estetika in die erediens**

Kloppers wys op “eensyde klemtone” in estetiese denkpatrone in die kerkgeskiedenis wat dikwels tot oorreaksies gelei het (2003a:81-83):

- *Klem op die visuele in die Middeleeue:* Erediensgangers het al hoe meer passief geraak in die laat-Middeleeuse erediens. Die visuele aspek is oorbeklemtoon in die indrukwekkende katedrale, versierde kerkgeboue met oormatige beelde en ander visuele aspekte. Die erediensganger het 'n toeskouer geword.
- *Klem op die ouditiewe tydens die Reformasie:* Luther beywer hom vir 'n wegbeweeg van die Middeleeuse visuele passiwiteit na 'n hoorbare aktiewe deelname aan die erediens wat veral in die gemeentesang gerealiseer word. Volgens hom begin die Heilige Gees sy werking deur die *hoor* en so kom die geloof tot stand.
- *Klem op die kognitiewe ná die Reformasie:* Die gesproke woord as verkondiging word oorbeklemtoon en erediensgangers word geleer om beelde en simbole te wantrou.

Daar word gemaak teen 'n liturgie waar klem op een sintuiglike waarnemingsaspek geplaas word (Kloppers 2003a:83):

Wanneer daar egter 'n versteuring kom tussen die *cognito*, die *audio*, en die *visio*, en die een verwaarloos word, soos in die huidige kerkpraktyk veral ten opsigte van die *visio* gebeur en waar 'n ander oorheers, soos tans ten opsigte van die *cognito* gebeur, kom die geloof self in die gedrang ... Die samehang van *visio*, *cognito* en *audio* as volle medewerkers van die omvattende geloofservaring moet weer deur die teologie ontdek word.

Kuns in die erediens moet by uitstek dien as handelingsvoertuig wat dienend staan teenoor liturgiese aksies, en moet dus liturgies funksioneel wees. Sang kan 'n tipe kunsvorm wees, maar die liturgiese handeling moet onderstreep word, dit moet van só 'n aard wees dat die aandag van die aanbidders nie afgetrek word van die volvoering van liturgiese handeling nie, en dit mag nie die liturgiese handeling bemoeilik of ongemaklik laat nie (Strydom 1994:245-246).

Die hoofmotief van die kunstenaar in die erediens kom ter sprake (Strydom 1994:248):

Onderliggend aan die skeppingshandeling van elke kunstenaar is daar ... die verwagting dat die gemeenskap sy werk sal gebruik met die doel wat hy, die skepper, voor oë gehad het.

Na aanleiding hiervan word vier kunskategorieë onderskei (Strydom 1994:248-249):



- *Elitistiese kuns*: Primêr geskep vir estetiese oorweging en bedoel as kuns vir die puris of kunskenner.
- *Volkskuns*: “Kuns uit die volk vir die volk” wat beide deur die elite en nie-elite waardeer word.
- *Kommersiële kuns*: Werke van populêre aard soos advertensiekuns en meeste filmmusiek.
- *Massakuns*: Prulkuns of kitsch – uitsluitlik geskep met die doel om massasmaak te bevredig met bemarkbaarheid as enigste norm. Verwys hierna na Adorno se uitsprake oor populêre kuns in Hoofstuk 4.

Liturgiese kuns behoort vanselfsprekend aan die volkskuns-kategorie. Dit staan nooit los van estetiese oorwegings nie, maar word vanuit ’n ander hoek as suiwer elitistiese oorwegings beoordeel. “Waar die estetiese buite rekening gelaat word, kan daar immers van kuns nie meer sprake wees nie” (Strydom 1994:249-250). Alhoewel liturgiese kuns deel uitmaak van volkskuns skakel dit nie die funksie van opgeleide kunstenaars uit nie. Dit moet aan bepaalde estetiese norme voldoen.

## 5. Die belangrikheid van estetika in die erediens

Cilliers (2007:55-78) sonder vyf redes uit hoekom estetika belangrik is vir die gereformeerde liturgie:

### 5.1 Onontkombaarheid

Estetika is vir Cilliers ’n uitdrukking van *imago Dei*. Die mens is geskape na die beeld van God en het die gawe van ’n kreatiewe verbeelding ontvang. Die mens kan deur verbeelding en versoening uitdrukking gee aan die kern van God se openbaring: skoonheid, waarheid en goedheid (verwys hier na die bespreking in Hoofstuk 3). Mens kan nie die estetiese ontsnap nie – dit is onontkombaar; “ons kan nie sonder kuns leef nie”, want dit is ’n geskenk van God. Die kerk is ook al van die vroegste tye af behep met die kunste: musiek, argitektuur, poëtiese inkledings (Cilliers 2007:55,57).

### 5.2 Liggaamlikheid

Die mens *het* nie alleen ’n liggaam nie, maar *is* ook ’n liggaam. Daar skuil ’n hele teologiese agtergrond agter die konsep van liggaamlikheid: God openbaar Hom aan



# **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 kerkdien 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 gebed 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 vernuwning 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

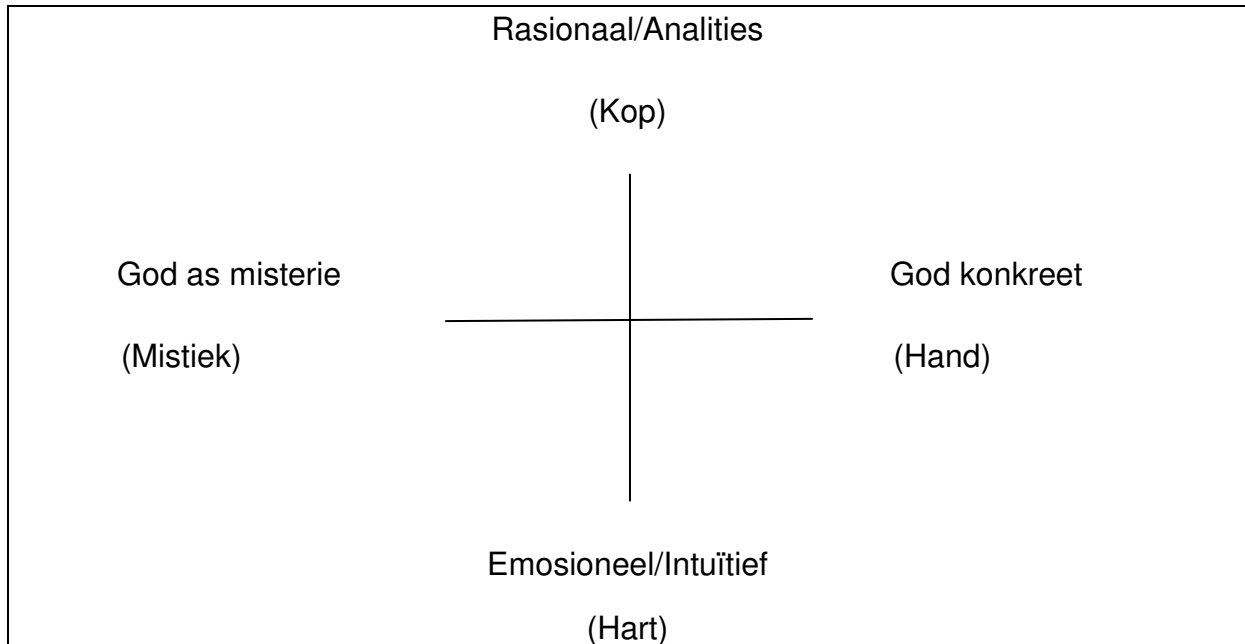
Spiritualiteit is 'n term wat die afgelope twee dekades baie gewild geword het onder die geloofsgemeenskap. Benewens die feit dat hierdie begrip dikwels in hedendaagse teologieboeke en -artikels voorkom, het etlike publikasies oor die onderwerp al die lig gesien (Dreyer 1998:290).

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 huisgodsdienste 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 seine (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.

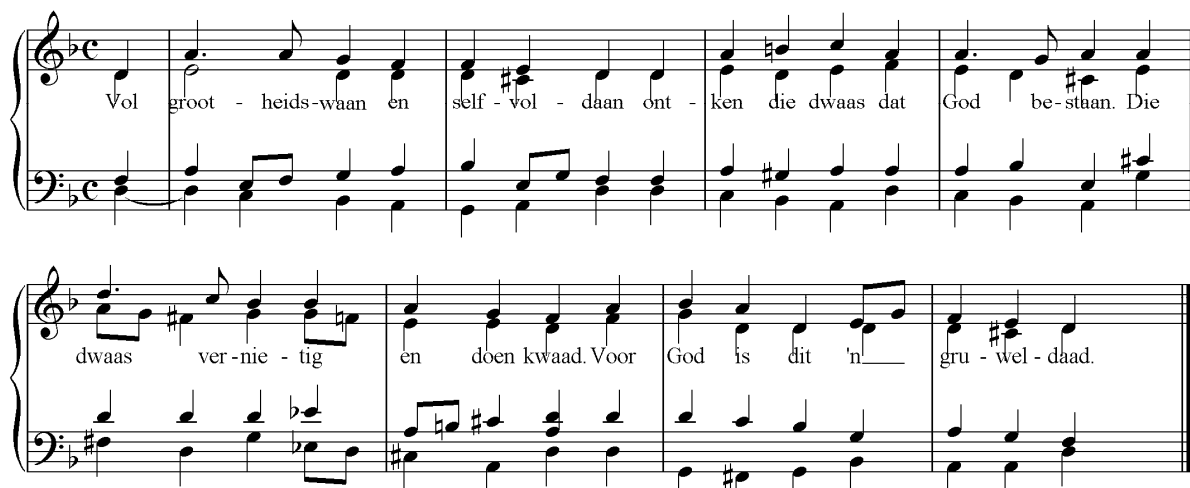
### 1.3.4 Kerkmusiek en oorbodigheid

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



Vol groot - heids-waan en self - vol - daan ont - ken die dwaas dat God be - staan. Die  
 dwaas ver - nie - tig en doen kwaad. Voor God is dit 'n gru - wel - daad.

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 B<sub>sus</sub><sup>4</sup> 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 B<sub>sus</sub><sup>4</sup> 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

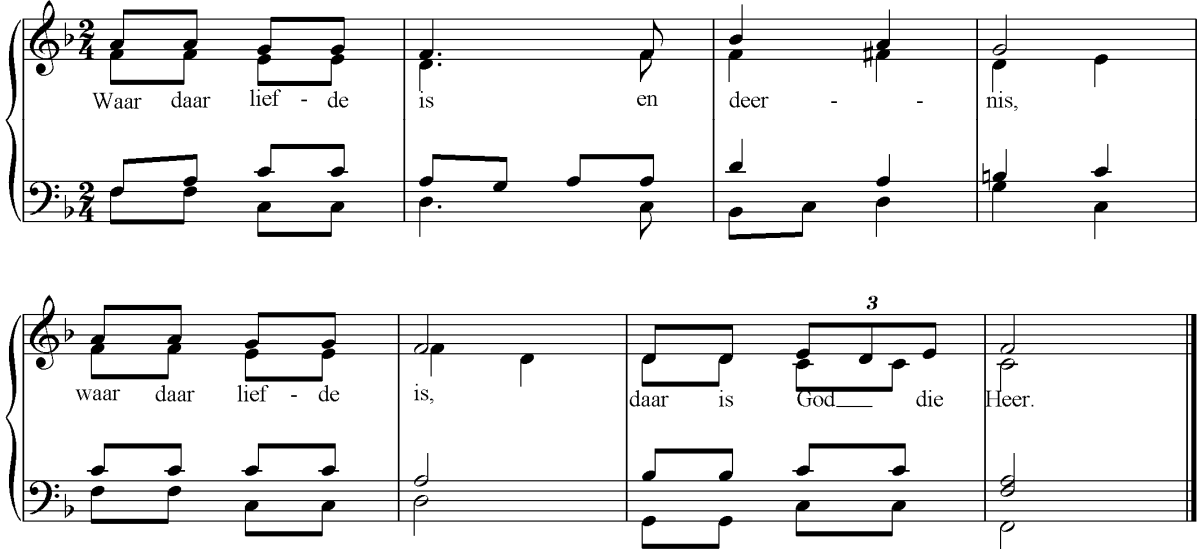
Lied 53 sou aanklank kon vind by erediensgangers met 'n kopspiritualiteit (Jankowitz 2006:35) terwyl "In die hemel is die Heer" 'n gewilde lied by erediensgangers met 'n hartspiritualiteit is. Indien hartspiritualiteit-erediensgangers Lied 53 moes sing (wat volgens Fiske bedoel is vir 'n kleiner gespesialiseerde "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 G<sup>7</sup> 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

Am<sup>7</sup>/C D(sus<sup>4</sup>) D G D/A G/B G<sup>7</sup> C C/B Am Am/C

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

G/D D(sus<sup>4</sup>) 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(sus<sup>4</sup>) D G D/A

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

G/B G<sup>7</sup> 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 buitelugfunksies, 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 aandere Dienste. 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 kerklidmate 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 liedere 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

*mf*

5

9

12

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



### 1.2.2 *Naspele*

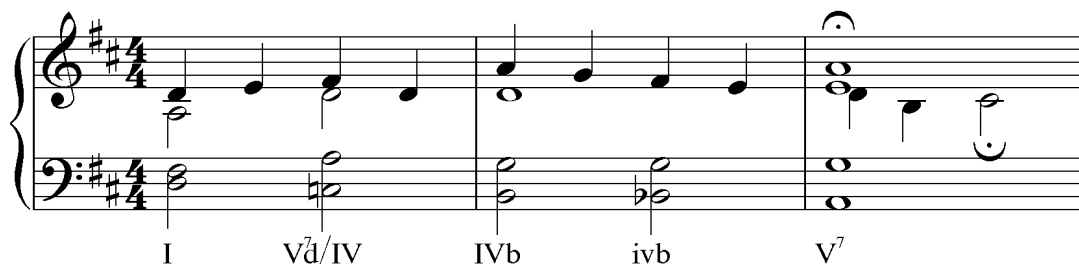
Naspele beskik ook oor 'n spesifieke liturgiese gebruik: Dit help om vloeiende oorgang van die een liturgiese handeling na die volgende te bewerkstellig. Dit is in der waarheid 'n brug van een liturgiese moment na die volgende. Indien die openingslofsang byvoorbeeld deur 'n gebed gevolg word, moet die 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.



The musical notation shows a piano accompaniment in D major (one sharp) and 4/4 time. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The chords are labeled as I, V̄/IV, IVb, ivb, and V7.

**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, measures 9-13, is arranged as follows:

- Measure 9:** Vocal line begins with a whole note chord. Piano accompaniment has a whole note chord. Drum part is silent.
- Measure 10:** Vocal line has a whole rest. Piano accompaniment has a whole rest. Drum part is silent.
- Measure 11:** Vocal line has a whole rest. Piano accompaniment has a half note chord. Drum part has a quarter note. Dynamics: *mf*.
- Measure 12:** Vocal line has a whole rest. Piano accompaniment has a half note chord. Drum part has a quarter note. Dynamics: *mf*.
- Measure 13:** Vocal line has a whole rest. Piano accompaniment has a half note chord. Drum part has a quarter note. Dynamics: *f*. A *trm* (trumpet) marking is present above the drum staff.



14

Musical score for measures 14-18, featuring a vocal line and piano accompaniment. The score is in G major and 4/4 time. Measure 14 begins with a vocal line marked *f* and a piano accompaniment. Measure 15 includes a trill in the bass line. Measure 16 features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line. Measure 17 continues the piano accompaniment. Measure 18 concludes with a vocal line marked *mp* and a piano accompaniment marked *mf*.



19

*tr*

The musical score for measures 19-22 is presented in six systems. The first system features a vocal line in treble clef with a trill ornament and piano accompaniment in treble and bass clefs. The second system shows piano accompaniment in treble and bass clefs. The third system continues the piano accompaniment. The fourth system shows piano accompaniment in treble and bass clefs. The fifth system shows piano accompaniment in treble and bass clefs. The sixth system shows piano accompaniment in treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.







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 several staves: a vocal line at the top, followed by a grand staff (treble and bass clefs) for the piano, and a separate bass clef staff below. The piano part features a complex texture with multiple voices. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte). The vocal line has a melodic line with some rests. The piano part includes a prominent arpeggiated figure in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The score ends with a double bar line.



31

rit

rit

rit

*ff* rit

rit

*ff* rit

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<sup>+</sup> 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<sup>+</sup> 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 <sup>6</sup>	voeg majeure 6e by	C, E, G, A
C <sup>7</sup>	voeg mineur 7e by	C, E, G, B-mol
Cmaj <sup>7</sup>	voeg majeure 7e by	C, E, G, B
C <sup>add9</sup>	voeg majeure 9e by	C, D, E, G
Csus <sup>4</sup>	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 4/4 piece in D major. It features a vocal line with lyrics in Afrikaans. The guitar part includes chords: Em, C, D, Em, Em, C. The piano part has a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The organ part provides harmonic support with chords and single notes. The bass guitar part has a simple bass line. The drum part includes a snare and bass drum pattern. The score is divided into two systems. The first system includes the vocal line, guitar, piano, organ, bass guitar, and drums. The second system includes the vocal line, guitar, piano, organ, bass guitar, and drums. The lyrics are: '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'. The section 'I. Uitkomend' is marked with a double bar line and a repeat sign.



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 Bsus<sup>4</sup> 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





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 Bsus<sup>4</sup> 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<sup>+</sup> B Em C

II *mp*

38



**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).

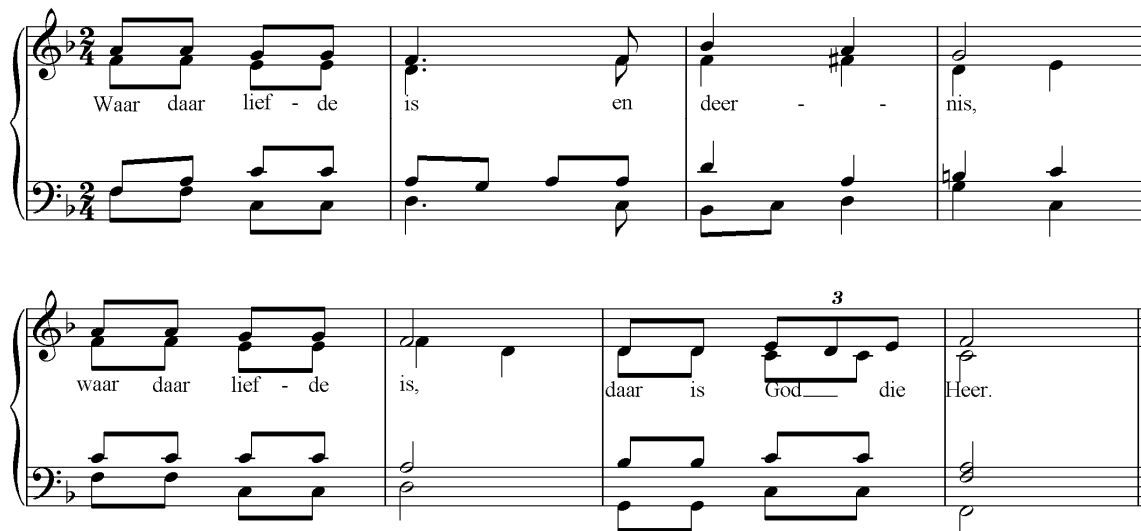
### 3.1 Die standaard

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

Inleiding

Ped.



6

mf

mp



13

poco rit...

poco rit...

pp

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 through 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 in measure 19, followed by a half note in measure 20, and then a quarter note in measure 21. The piano accompaniment starts with a whole note chord in measure 19 and continues with a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mf* is placed under the vocal line in measure 21.

25

*mf*

*f*

Detailed description: This system contains measures 25 through 30. The vocal line continues with quarter and eighth notes. The piano accompaniment features a consistent eighth-note pattern. Dynamic markings include *mf* in measure 26 and *f* in measure 27. A crescendo hairpin is shown over the piano accompaniment from measure 27 to 30.

31 Naspel

*mp*

*mf*

*poco rit...*

*mp*  
Naspel

*mp*  
Naspel

*poco rit...*

*mp*  
Naspel

Detailed description: This system contains measures 31 through 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 starts with a quarter note in measure 31 and includes a 'Naspel' instruction in measure 35. The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *mp* in measure 31, *mf* in measure 32, and *mp* in measure 35. A 'poco rit...' marking is present in measures 32, 33, and 34. The system concludes with a final chord in measure 36.

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*

This system contains measures 15, 16, and 17. It features a grand staff with three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves have bass clefs. The music includes a piano introduction in measure 15, followed by a series of sixteenth-note patterns in measures 16 and 17. The middle staff has triplet markings over the sixteenth notes. The bottom staff has a simple eighth-note accompaniment.

18

*f* *mp con fuoco*

This system contains measures 18, 19, 20, and 21. It features a grand staff with three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves have bass clefs. The music is characterized by a strong, rhythmic accompaniment in the middle and bottom staves, with a more melodic line in the top staff. The middle staff has a piano marking of *mp* and the tempo marking *con fuoco*.

22

*mf*

This system contains measures 22, 23, and 24. It features a grand staff with three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves have bass clefs. The music continues with a rhythmic accompaniment in the middle and bottom staves, and a melodic line in the top staff. The middle staff has a piano marking of *mf*.

25

*mp dolce*

This system contains measures 25, 26, and 27. It features a grand staff with three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves have bass clefs. The music concludes with a melodic line in the top staff and a rhythmic accompaniment in the middle and bottom staves. The middle staff has a piano marking of *mp dolce*.



28

Measures 28-31: The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes. A *sim.* (sostenuto) marking is present in the first measure of the left hand.

32

Measures 32-36: The right hand continues with melodic lines, including a *dolce* marking in measure 33 and an *mf dolce* marking in measure 34. The left hand accompaniment includes a *ff* (fortissimo) marking in measure 34 and a *sim.* marking in measure 35.

37

Measures 37-39: The right hand features sixteenth-note runs with a '6' (sixteenth notes) marking. The left hand accompaniment consists of chords and single notes.

40

Measures 40-43: The right hand includes a sixteenth-note run with a '6' marking in measure 40 and a *dolce* marking in measure 41. The left hand accompaniment includes a *ff* marking in measure 42 and a *ff* marking in measure 43.





44

Musical score for measures 44-47. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). 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 more complex texture with chords and slurs. 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 complex texture with chords and slurs. 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



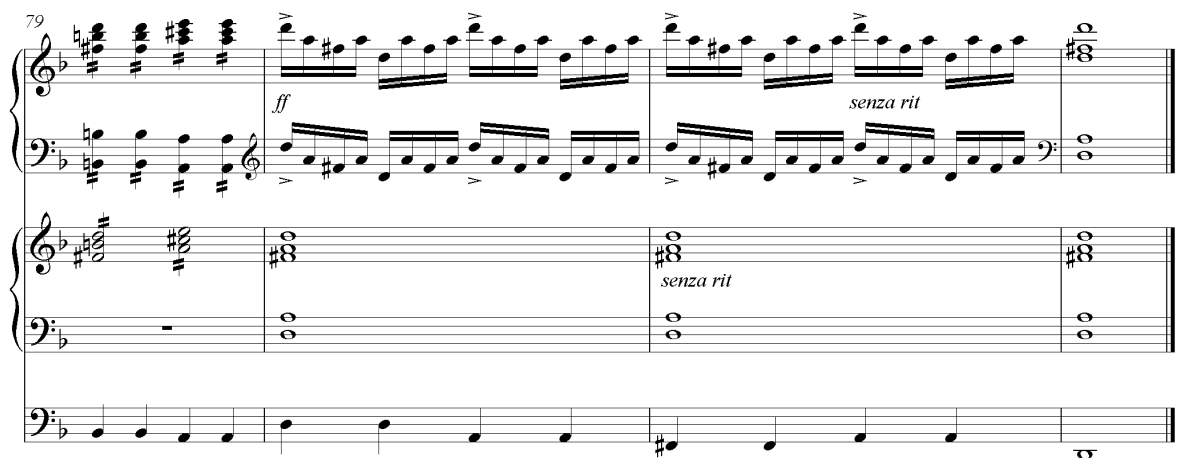
*mf*

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 strykkers van die oorspronklike weergawe terwyl die klavier nuut bygeskryf is. Oor die algemeen dien die orrel as goeie plaasvervanger vir strykkers 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

$\text{♩} = 72$

*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**  
E<sup>b</sup> B<sup>b</sup>/E<sup>b</sup> B<sup>b</sup> E<sup>b</sup> A<sup>b</sup> E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>

Klavier *f*

Orrel

Pedaal

5 E<sup>b</sup> B<sup>b</sup>/E<sup>b</sup> B<sup>b</sup> Cm A<sup>b</sup> E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>

9 C<sup>b</sup>/E Fm B<sup>b</sup>/D E<sup>b</sup>

*f*





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<sup>b</sup>/D E<sup>b</sup> A<sup>b</sup>/C

30 D<sup>b</sup> D<sup>b</sup>/E<sup>b</sup> E<sup>b</sup> A<sup>b</sup> A<sup>b</sup>

*ff*

34 D<sup>b</sup>/A<sup>b</sup> E<sup>b</sup>/A<sup>b</sup> A<sup>b</sup>sus<sup>4</sup> A<sup>b</sup> Fm<sup>7</sup> D<sup>b</sup>



39 E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup>sus<sup>4</sup> A<sup>b</sup> Fm D<sup>b</sup> E<sup>b</sup>

Musical score for measures 39-43. The system includes a grand staff with piano accompaniment and a vocal line. The piano part features a bass line with a triplet in measure 43 and chords in the right hand. The vocal line has a melody with a triplet in measure 43. Chords are indicated above the staff: E<sup>b</sup>7, A<sup>b</sup>sus<sup>4</sup>, A<sup>b</sup>, Fm, D<sup>b</sup>, and E<sup>b</sup>. A dynamic marking of *ff* is present in measure 40.

44 D<sup>b</sup>/A<sup>b</sup> A<sup>b</sup> E<sup>b</sup>/G Fm B<sup>b</sup>/D D<sup>b</sup>/E<sup>b</sup> E<sup>b</sup>

Musical score for measures 44-47. The system includes a grand staff with piano accompaniment and a vocal line. The piano part features a bass line with a triplet in measure 44 and chords in the right hand. The vocal line has a melody with a triplet in measure 44. Chords are indicated above the staff: D<sup>b</sup>/A<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>/G, Fm, B<sup>b</sup>/D, D<sup>b</sup>/E<sup>b</sup>, and E<sup>b</sup>.

48 D<sup>b</sup>/E<sup>b</sup> E<sup>b</sup> B E/B F<sup>#</sup>/B

Musical score for measures 48-51. The system includes a grand staff with piano accompaniment and a vocal line. The piano part features a bass line with a triplet in measure 48 and chords in the right hand. The vocal line has a melody with a triplet in measure 48. Chords are indicated above the staff: D<sup>b</sup>/E<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>, B, E/B, and F<sup>#</sup>/B. The key signature changes to B major for measures 49-51.



52 E/B B E<sup>b</sup> A<sup>b</sup>

55 F/A E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup> B<sup>b</sup>/E<sup>b</sup>

59 E<sup>b</sup> A<sup>b</sup> E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup> B<sup>b</sup> E<sup>b</sup> B<sup>b</sup>/D



63 Cm A<sup>b</sup> E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup> B<sup>b</sup> C/E Fm

Musical score for measures 63-66. The score is in 3/4 time and B-flat major. It 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 mostly whole notes. A fortissimo (ff) dynamic marking is present in measure 65.

67 B<sup>b</sup>/D E<sup>b</sup> A<sup>b</sup>/C

Musical score for measures 67-69. The score is in 3/4 time and B-flat major. It 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 mostly whole notes.

70 B<sup>b</sup>/D E<sup>b</sup> A<sup>b</sup> F/A E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup> B<sup>b</sup> E<sup>b</sup>

Musical score for measures 70-73. The score is in 3/4 time and B-flat major. It 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 mostly whole notes. A forte (f) dynamic marking is present in measure 72.



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

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

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



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 gebruiklik 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

mf *con fuoco*

Alt saksofoon

**Allegretto**

Viool

Baskitaar

mp *sim.*

Perkussie

scrape on cymbal

5

*f*

*mp*

*mf*

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) is mostly silent, with a melodic line starting in measure 13 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.*  
*f sempre cresc.*

Detailed description: This system contains measures 14, 15, and 16. The top staff (treble clef) has a blocky accompaniment in measure 14, followed by a trill in measure 15, and a rapid sixteenth-note passage marked *mf scherzando* in measure 16. The middle staff (treble clef) has a melodic line with a trill in measure 15. The bottom staff (bass clef) has a steady eighth-note accompaniment, marked *f sempre cresc.* in measure 14 and *f sempre cresc.* in measure 16. 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) features a sixteenth-note accompaniment that increases in intensity, marked *poco a poco crescendo* in measure 17, *f* in measure 18, and *mp con fuoco* in measure 19. The middle staff (treble clef) is mostly silent. 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. At the end of the system, there is a section for a Djembe (African vibe) and a Fill, indicated by diagonal slashes on the staff.



21

Musical score for measures 21-23. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat. It features a grand staff with piano and bass clefs. The piano part has a melodic line with slurs and accents, marked *mf*. The bass part has a steady eighth-note accompaniment, also marked *mf*. The middle staff has a melodic line with slurs and accents, marked *mp*. The bottom staff contains a series of diagonal slashes, indicating a continuation of the piano accompaniment.

24

Musical score for measures 24-26. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat. It features a grand staff with piano and bass clefs. The piano part has a melodic line with slurs and accents, marked *mf*. The bass part has a steady eighth-note accompaniment, also marked *mf*. The middle staff has a melodic line with slurs and accents, marked *mp*. The bottom staff contains a series of diagonal slashes, indicating a continuation of the piano accompaniment.

27

Musical score for measures 27-30. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat. It features a grand staff with piano and bass clefs. The piano part has a melodic line with slurs and accents, marked *mf solo*. The bass part has a steady eighth-note accompaniment, marked *mp dolce*. The middle staff has a melodic line with slurs and accents, marked *etc*. The bottom staff contains a series of diagonal slashes, indicating a continuation of the piano accompaniment.



31

31

*mf dolce*

*pizz* *arco* *mf solo*

*f* swell on cymbal *mp dolce*

*mp*

Detailed description: This system contains measures 31 through 35. The top two staves (treble and bass clef) are mostly empty. The third staff (treble clef) contains a melodic line starting with eighth notes, followed by a phrase marked *mf dolce* with a slur. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with notes and rests, including markings for *pizz* (pizzicato) and *arco* (arco). A dynamic marking *mf solo* is placed above the final measure. The fifth staff (percussion) has a dynamic marking *f* and the instruction "swell on cymbal" with a hairpin. A final dynamic marking *mp dolce* is placed below the percussion staff. A *mp* dynamic marking with a hairpin is located below the percussion staff.

36

36

6 6

Detailed description: This system contains measures 36 through 38. The top two staves are empty. The third staff (treble clef) features a melodic line with slurs and sixteenth-note patterns, with a '6' marking below the notes in measures 37 and 38. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with notes and rests.

39

39

6 6

*pizz* *arco* *f*

Detailed description: This system contains measures 39 through 42. The top two staves are empty. The third staff (treble clef) features a melodic line with slurs and sixteenth-note patterns, with a '6' marking below the notes in measures 39 and 40. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with notes and rests, including markings for *pizz* (pizzicato) and *arco* (arco). A dynamic marking *f* is placed below the final measure. The fifth staff (percussion) has a dynamic marking *f* and a cymbal pattern indicated by 'x' marks.





52

*mf*

*mp*

*mf* *sim*

This system contains measures 52 to 55. It features a grand staff with piano and bass clefs. The piano part has a melodic line with slurs and accents, marked *mf*. The bass part has a steady eighth-note accompaniment, marked *mp*. A *mf* dynamic is also indicated in the bass part at the start of measure 54, and *sim* (sforzando) is marked in measure 55. A percussion line with diagonal slashes is at the bottom.

56

*f*

*mp*

*mf*

This system contains measures 56 to 58. The piano part features a dense, rhythmic texture with slurs and accents, marked *f*. The bass part continues with an eighth-note accompaniment, marked *mp*. The grand staff piano part has a melodic line with slurs and accents, marked *mp*. The grand staff bass part has a steady eighth-note accompaniment, marked *mf*. A percussion line with diagonal slashes is at the bottom.

59

*mp dolce*

*mp cresc*

*mp cresc.*

*mp dolce e legato*

This system contains measures 59 to 61. The piano part begins with a dense texture and then transitions to a sparse, chordal texture, marked *mp dolce*. The bass part continues with an eighth-note accompaniment, marked *mp cresc.*. The grand staff piano part has a melodic line with slurs and accents, marked *mp cresc*. The grand staff bass part has a steady eighth-note accompaniment, marked *mp cresc.*. A percussion line with diagonal slashes is at the bottom.



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 piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) in the first and third systems, and *mp* (mezzo-piano) in the second system.

Musical score for measures 75-79. The score includes dynamic markings such as *poco a poco crescendo*, *sempre cresc.*, *sub p*, *mf*, and *molto cresc.*. It also features performance directions like *Agstses* and *Sestiendes* above the staff. The piano part continues with a steady eighth-note pattern, while the right hand has more complex rhythmic figures.

Musical score for measures 80-82. The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *senza rit* (senza ritardando). The piano part continues with a steady eighth-note pattern, while the right hand has more complex rhythmic figures.

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<sup>b</sup> B<sup>b</sup>/E<sup>b</sup> B<sup>b</sup> E<sup>b</sup> A<sup>b</sup> E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>

Klavier *f*

Alt Saksofoon

Manuaal

Pedaal

Baskitaar **Allegro**

Tromme

The first system of the score includes staves for Klavier, Alt Saksofoon, Manuaal, Pedaal, Baskitaar, and Tromme. The Klavier part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a dynamic marking of *f*. The Manuaal part consists of a complex chordal texture. The Baskitaar and Tromme parts are marked **Allegro**.



5 E<sup>b</sup> B<sup>b</sup>/E<sup>b</sup> B<sup>b</sup> Cm A<sup>b</sup> E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>

The second system of the score continues the piece from measure 5. It includes staves for Klavier, Alt Saksofoon, Manuaal, Pedaal, Baskitaar, and Tromme. The Klavier part continues with the melody and bass line, and the Manuaal part continues with its chordal texture. The Baskitaar and Tromme parts are also present.



9 C/E Fm B<sup>b</sup>/D E<sup>b</sup>

*f*



13 A<sup>b</sup>/C B<sup>b</sup>/D E<sup>b</sup> A<sup>b</sup> F/A E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>

*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 line with 'x' marks indicating specific rhythmic hits. The instruction 'stay on rim' is written below the snare line.



22

Cm A<sup>b</sup> E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup> B<sup>b</sup> 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. Above the piano staff, the chords Cm, A<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>, and C/E are indicated. 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 line with 'x' marks indicating specific rhythmic hits. The instruction 'Fill' is written below the snare line. The instruction 'arp etc' is written below the piano staff.



26 Fm B<sup>b</sup>/D E<sup>b</sup> A<sup>b</sup>/C



30 D<sup>b</sup> D<sup>b</sup>/E<sup>b</sup> E<sup>b</sup> A<sup>b</sup> A<sup>b</sup>



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. It features a grand staff with piano and bass clefs, and a drum set part below. The piano part has a treble and bass clef. The bass clef part has a treble and bass clef. The drum set part has a snare and bass drum. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The chords are  $D^{\flat}/A^{\flat}$ ,  $E^{\flat}/A^{\flat}$ ,  $A^{\flat} \text{sus}^4$ ,  $A^{\flat}$ ,  $Fm^7$ , and  $D^{\flat}$ . The drum set part has a snare drum playing a steady eighth-note pattern, with the instruction 'stay on snare' written below it.



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

*ff*

Fill

Detailed description: This system contains measures 39 through 43. It features a grand staff with piano and bass clefs, and a drum set part below. The piano part has a treble and bass clef. The bass clef part has a treble and bass clef. The drum set part has a snare and bass drum. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The chords are  $E^{\flat}7$ ,  $A^{\flat} \text{sus}^4$ ,  $A^{\flat}$ ,  $Fm$ ,  $D^{\flat}$ , and  $E^{\flat}$ . The piano part has a treble clef with a *ff* dynamic marking. The bass clef part has a treble clef with a *ff* dynamic marking. The drum set part has a snare drum playing a steady eighth-note pattern, with a 'Fill' written below it. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in the final measure.



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<sup>b</sup> A<sup>b</sup>

Fill



55 F/A E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup> B<sup>b</sup>/E<sup>b</sup>

tr *f* 3

Fill



59 E<sup>b</sup> A<sup>b</sup> E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup> B<sup>b</sup> E<sup>b</sup> B<sup>b</sup>/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 staff: E<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>, and B<sup>b</sup>/D. A 'trm' (trill) marking is present in measure 61.



63 Cm A<sup>b</sup> E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup> B<sup>b</sup> C<sup>b</sup>/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 staff: Cm, A<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>, C<sup>b</sup>/E, and Fm. A 'ff' (fortissimo) dynamic marking is present in measure 64. A 'Fill' marking is present in measure 65.



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

$B^b/D$  *mp*

This musical system contains measures 67, 68, and 69. It features a grand staff with a treble and bass clef, and a drum set part below. The treble clef part has a melodic line with notes and rests. The bass clef part has a bass line with notes and rests. The drum set part includes a snare line with 'x' marks and a bass drum line with notes. Chord symbols  $B^b/D$ ,  $E^b$ , and  $A^b/C$  are placed above the treble staff. A dynamic marking *mp* is placed above the first measure of the piano part.



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

*f*

*ride*

*Fill*

This musical system contains measures 70, 71, and 72. It features a grand staff with a treble and bass clef, and a drum set part below. The treble clef part has a melodic line with notes and rests. The bass clef part has a bass line with notes and rests. The drum set part includes a snare line with 'x' marks and a bass drum line with notes. Chord symbols  $B^b/D$ ,  $E^b$ ,  $A^b$ ,  $F/A$ ,  $E^b/B^b$ ,  $B^b$ , and  $E^b$  are placed above the treble staff. Dynamic markings *f* and *ride* are present. The word *Fill* is written in the drum set part.



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



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



83

B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>sus<sup>4</sup> E<sup>b</sup> Cm<sup>7</sup> A<sup>b</sup> E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup>



88

B<sup>b</sup> E<sup>b</sup> D<sup>b</sup>/E<sup>b</sup> C<sup>b</sup> D<sup>b</sup>

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 violin parts. Measure 13 is marked with a 'D' chord box. The piano part has a melodic line with a sharp sign, and the violin part has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf* and *f*. A double bar line is present after 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 violin parts. Measure 19 is marked with an 'E' chord box. The piano part has a melodic line, and the violin part has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mp legato* and *subito p*. A double bar line is present after measure 24.

25



**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 daagliks 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.



## DISKOGRAFIE

MUSE. *Origin of symmetry*. With Matthew Bellamy (vocals, guitar, keyboards and pipe organ), Christopher Wolstenholme (bass) and Dominic Howard (percussion). Motor Music 589 058-2. 2001.

STYX. *Pieces of eight*. With Dennis DeYoung (keyboards and pipe organ), Chuch Panozzo (bass), Tommy Shaw (Guitar) and John Panozzo (drums). A&M Record SP-4724. 1978.

VERMEULEN, O. *Highland Cathedral*. With Zanta Hofmeyr (violin), Johanni van Oostrum (soprano), Susan Mouton (cello), Helen Vosloo (flute), Robin Finlay (trumpet). Salon Music SP 16. 2007.

VERMEULEN, O. *Arena*. With Christa Steyn (piano), Charl du Plessis (piano), Wessel van Wyk (piano), Helen Vosloo (flute), Susan Mouton (cello). Salon Music SP 024. Cover notes by O. Vermeulen, 2007.

YES. *Close to the edge*. With Jon Anderson (vocals), Steve Howe (guitars), Chris Squire (bass), Rick Wakeman (keyboards and pipe organ) and Bill Bruford (drums). Atlantic GX 01-588 . 1972.

YES. *Going for the one*. With Jon Anderson (vocals), Steve Howe (guitars), Chris Squire (bass), Rick Wakeman (keyboards and pipe organ) and Alan White (drums). Atlantic SD 19106. 1977

## BIBLIOGRAFIE

- Arnold, C.R. 1995. *Organ Literature: A Comprehensive Survey. Vol I: Historical Survey*. Third Edition. Metuchen: Scarecrow Press.
- Bachmetjevas, V. 2007. The ugly in art. In *Man and the world*, 9(4): 29-34.
- Barnard, P. 2005. *'n Prakties-teologiese ondersoek na spiritualiteitstipes in eredienste in die Ring van die Paarl*. DPhil-tesis: Universiteit van Pretoria.
- Barilli, R. 1993. *A course on Aesthetics*. Translated by Karen E. Pinkus. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Barth, K. 1957. *The Word of God and the Word of Man*. Translated by Douglas Horton. New York: Harper and Row.
- Bartlett, A. 2008. Klassieke aanbiddingstyl. In *Aanbiddingstyle in praktyk van die NG Kerk*. Vervaardig deur die ADGO: projekspan vir musiek. Kaapstad: Bybel-Media. [DVD].
- Beard, D. & Gloag, K. 2005. *Musicology: The Key Concepts*. London: Routledge.
- Begbie, J.S. 2000. *Theology, music and time*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bennet, R. 1985. *Keyboard instruments*. Cambridge: University Press.
- Bingle, J.P. 2005. Liturgiese sang – “lyftaal” van die liturgie. In *Vir die Musiekleier*, 32: 17-22.
- Blume, F. 1974. *Protestant Church Music*. Toronto: George J. McLeod Ltd.
- Bonhoeffer, D. 1959. *Creation and fall: A theological interpretation of Genesis 1-3*. London: SCM Press.
- Bonhoeffer, D. 1967. *Letters and papers from prison*. Edited by Eberhard Berthge. New York: Macmillan.

- Bowie, A. s.a. Philosophy of music, Aesthetics: 1750-2000. In *Grove Music Online. Oxford Music online*. Beskikbaar by: <<http://0www.oxfordmusiconline.com.innopac.up.ac.za/subscriber/article/grove/music/52965pg2>> [Besoek op 1 Mei 2010].
- Bromby, J.H. 1822. *The Peri Mousikes of Plutarch*. Olten: Graf.
- Brueggemann, W. 1982. *Genesis*. Atlanta: John Knox Press.
- Brugh, L.S. 2006. Is Music integral to Church Life and Mission? In *Pastoral Music*, 30(2): 11-12.
- Cillié, G.C. 1982. *Waar kom ons Afrikaanse Gesange vandaan?* Kaapstad: N.G. Kerk Uitgewers.
- Cilliers, J. 1993. Genesis 6:5-13; 8:20-22. In Burger, C.W., Müller, B.A. & Smit, D.J. (red.) *Riglyne vir prediking oor regverdiging en reg*. Kaapstad: Lux Verbi. 135-147.
- Cilliers, J. 1994. Prediking as resepsie-estetika: 'n verkenning. In *Nederduitse Gereformeerde Teologiese Tydskrif*, 35(4): 583-588.
- Cilliers, J. 2002. Prediking as spel: 'n homileties-estetiese perspektief op postmodernisme. In *Praktiese Teologie in Suid-Afrika*, 17(1): 1-28.
- Cilliers, J. 2004. Fides Quarens Imaginem. Estetika as uitbeelding van die publieke kerk: Liturgie op soek na beelde. In *Praktiese Teologie in Suid-Afrika*, 19(1): 1-18.
- Cilliers, J. 2007. *Binne die kring-dans van die kuns: Die betekenis van estetika vir die gereformeerde erediens*. Stellenbosch: Sun Press.
- Cooper, E. 2003. *World Philosophies – An Historical Introduction*. Second Edition. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- Dakers, L. 1970. *Church Music at the crossroads: a forward looking guide for today*. London: Marshall Morgan and Scott.

- Dalhaus, C. & Zimmerman, M. 1984. *Musik zur Sprache gebracht: musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*. Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Danaher, J.P. 2008. Our journey into the truth, beauty, and holiness of the gospel. In *Evangelical Review of Theology*, 32(1), 56-64.
- D'Assonville, V.E. 2002. Die plek en rol van die kerklied in die erediens: 'n teologiese perspektief. In *Vir die Musiekleier*, 29: 19-26.
- De Bruyne, E. 1969. *The Esthetics of the Middle Ages*. Translated by Eileen B. Hennessey. New York: Frederick Ungar.
- Dreyer, T.F.J. 1998. Spiritualiteit, identiteit en die etos van die Nederduitsch Hervormde Kerk. In *Hervormde Teologiese Studies*, 54(1&2): 289-314.
- Dreyer, T.F.J. 2006. Die akkommodering en bestuur van diversiteit in gemeenteverband. In *Hervormde Teologiese Studies*, 62(4): 1291-1309.
- Dutton, D. 2001. Aesthetic Universals. In In Gaut, B. & Lopes, D.M. eds. *The Routledge Companion to Aesthetics*. London: Routledge. 203-214.
- Dyrness, W.A. 1985. Aesthetics in the Old Testament : Beauty in context. In *Journal of the Evangelical Theological Society*, 28(4), 421-432.
- Endres, E.T. 11 2009. *Goddelike uitnemendheid; net die beste is goed genoeg*. Besikbaar by: <<http://www.ngwonderpark.co.za/documents/64.html>> [Besoek op 15 Desember 2009].
- Engelbrecht, F. 2008. Kontemporêre aanbiddingstyl. In *Aanbiddingstyle in praktyk van die NG Kerk*. Vervaardig deur die ADGO: projekspan vir musiek. Kaapstad: Bybel-Media. [DVD].
- Evdokimov, P. 1990. *The art of the icon: A theology of beauty*. California: Oakwood Publications.
- Fairhurst, A. 1889. *The Organ in Worship*. Cincinnati: Standard Publishing Company.
- Farley, E. 2001. *Faith and Beauty, a theological aesthetic*. Burlington: Ashgate.

- Faulkner, Q. 1996. *Wiser than despair: The evolution of ideas in the relationship of music and the Christian Church*. Connecticut: Greenwood Press.
- Feder, G. 1974. Decline and Restoration. In Blume, F. (ed.) *Protestant Church Music*. Toronto: George J. Mcleod Ltd.
- Fiske, J. 1990. *Introduction to Communication Studies*. Second Edition. London: Routledge.
- Freeman, K. 1948. *The Pre-Socratic philosophers: A companion to Diels, Fragments, etc., Including Ancilla to the Pre-Socratic Philosophers: A complete translation of fragments in Diels*. Cambridge: Harvard University Press.
- Fubini, E. 1990. *The history of music aesthetics*. Translated by Michael Hatwell. London: Macmillan Press Ltd.
- Galles, D. 2005. Church Music for larger Churches. In *Sacred Music*, 132(4): 6-15.
- Gelineau, J. 1978. Music and singing in liturgy. In Jones, C. & Wainwright, G. & Yarnold, E. eds. *The study of Liturgy*. London: SPCK.
- Gibson, M.D. 2008. The beauty of the redemption of the world: the theological aesthetics of Maximus the Confessor and Jonathan Edwards. In *Harvard Theological Review*, 101(1): 45-76.
- Graham, G. 2004. The theology of music in church. In *The Scottish Journal of Theology*, 57(2): 139-145.
- Grové, I. 2006. Sing juigend, sing 'n nuwe loflied - wie s'n? In *Vir die Musiekleier*, 33: 21-29.
- Hanekom, T.N. (red.) 1968. *Die Dordtse Leerreëls*. Kaapstad: N.G. Kerk Uitgewers.
- Harries, R. 1993. *Art and the Beauty of God: A Christian understanding*. Chippenham: Antony Rowe Ltd.
- Heinse, W. 1795. *Hildegard von Hohenthal*. Berlin: Voss.

- Herman, B. 2007. *Moral Literacy*. USA: Harvard University Press.
- Heyns, C. 1996. Perspektiewe op die erediens en die kerklied. In *Vir die Musiekleier*, 23: 4-9.
- Higginbottom, E. 1998. Organ music and the liturgy. In Thistlethwaite, N. & Webber, G. (ed.) *The Cambridge Companion to the Organ*. Cambridge: Cambridge University Press. 130-147.
- Hofstee, E. 2006. *Constructing a good dissertation: a practical guide to finishing a Master's, MBA or PhD on schedule*. Sandton: EPE.
- Hopson, H.H. 2000. *The Creative Use of the Organ in Worship*. Carol Stream: Hope Publishing Company.
- Ingelse, C., Van Laar, J.D., Sanderman, D. & Smelik, J. (red.) 1995. *Nieuw handboek voor de kerkorganist*. Zoetermeer: Uitgeverij Boekencentrum.
- Jankowitz, D. 1999. Riglyne vir gereformeerde lofpysing. In *Vir die Musiekleier*, 26: 31-33.
- Jankowitz, D. 2006. Die musiekleier as bedienaar van verskillende spiritualiteitstipes in 'n eietydse gereformeerde erediens. In *Vir die Musiekleier*, 33: 30-39.
- Johansson, C. 1990. *Music and Ministry: A Biblical Counterpoint*. Massachusetts: Hendrickson.
- Janse van Rensburg, J. 2006a. Estetika in liturgiese konteks - 'n Basisteoretiese diskoers. In *Nederduitse Gereformeerde Teologiese Tydskrif*, 47(3/4): 547-557.
- Janse van Rensburg, J. 2006b. Kuns en liturgie - 'n Praktykteoretiese refleksie op die estetika-diskoers. In *Nederduitse Gereformeerde Teologiese Tydskrif*, 47(3/4): 558-570.
- Jonker, W.D. 1989. Die eie-aard van die gereformeerde spiritualiteit. In *Nederduitse Gereformeerde Teologiese Tydskrif*, 29(2): 182-193.
- Jordaan, G. 1998. Waar kom die Taizé-musiek in Jeugsangbundel 2 vandaan, en hoe kan ons dit sinvol gebruik? In *Vir die Musiekleier*, 25: 13-17

- Kamien, R. 1992. *Music - An Appreciation*. Fifth Edition. New York: McGraw Hill.
- Kennedy, M. 1996. *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Fourth edition. Oxford: Oxford University Press.
- Kloppers, E. 1997. *Liturgiese musiek as kommunikatiewe handeling in 'n postmoderne era*. DTh-proefskrif: Universiteit van Suid-Afrika.
- Kloppers, E. 2002a. Die God is onse God... Hymns, Hymnals and the national identity of the Afrikaner. In *Religion & Theology*, 9/3&4: 183-198.
- Kloppers, E. 2002b. Die kreatiewe inrigting van die liturgie. In *Vir die Musiekleier*, 29: 12-18.
- Kloppers, E. 2003a. Die erediens as 'n omvattende kunswerk – as “gesamtkunstwerk”. In *Nederduits Gereformeerde Teologiese Tydskrif* 44 (1/2): 80-88.
- Kloppers, E. 2003b. Musiekbediening? 'n Teologiese perspektief. In *Vir die Musiekleier*, 30: 11-19.
- Kobayashi, Y. 1995. The variation principle in J.S. Bach's Passacaglia in C minor BWV 582. In Melamed, D.R. (ed.) *Bach studies 2*. Cambridge: University Press. 62-69.
- Koppers, M.H.A. 1995. *Analysis of music with information theory*. DMus-tesis, Universiteit van Pretoria.
- “Kriskras”. 6 Julie 2006. *Eredienste is boring*. [Blog inskrywing]. Beskikbaar by: <<http://www.kletskerk.co.za/viewtopic.php?p=13977&sid=758990e83e96a8eccc1da8b2ba80e026>> [Besoek op: 20 Desember 2009].
- Kruger, D. & Smit, R. 2001. "Hoe moet dit dan wees?" Gedagtes en riglyne oor die aard en gebruik van die kerklied. In *Vir die Musiekleier*, 28: 14-24.
- Kruger, D. 2007. A high degree of understanding and tolerance: Veranderende denke oor die hedendaagse kerkmusiek. In *Vir die Musiekleier*, 34: 17-25.
- Kruger, D. 2010. Onderhoud met Prof. Kruger op 2 Julie 2010. Potchefstroom. [Elektroniese opname in besit van outeur].

- Lamont, A. 2010. *God die Kunstenaar*. Lesing tydens aanddiens van 25 April 2010 in die NG Gemeente Pretoria-Oos. Ongepubliseerd.
- Lamprecht, C. 1980. Here, hoe blymoedig. In Potgieter, J.H., Cillié, G.G. & Louw, B.P. (red.) *Liturgiese orrelmusiek, Band 4*. Bloemfontein: N.G. Kerk in O.V.S. 46-49.
- Lamprecht, N.E. 1996. *Geslagsrolidentiteit: 'n prakties teologiese ondersoek na die patriargale geslagsrolstereotipe en geloofsvolwassenheid*. DThn-proefskrif, Universiteit van Pretoria.
- Le Roux, J. 1995. *Die Nederlandse Geloofsbelydenis: 'n maklik-verstaan grafiese uiteensetting*. Brooklyn: S.n.
- Loader, J.A. 2004. Theologies as symphonies: On (biblical) theologies and aesthetics. In *Old Testament Essays*, 17(2), 252-266.
- Long, K.R. 1971. *The Music of the English Church*. New York: St. Martin's.
- Ludik, B. 2008a. Meditatiewe aanbiddingstyl. In *Aanbiddingstyle in praktyk van die NG Kerk*. Vervaardig deur die ADGO: projekspan vir musiek. Kaapstad: Bybel-Media. [DVD].
- Ludik, B. 2008b. Liturgiese inkleding: 'n moderne oogpunt. In *Vir die Musiekleier*, 35: 9-18.
- Ludik, B. s.a. *Vier tipes spiritualiteit*. Beskikbaar by: <<http://www.ngklangehovenpark.org.za>> [Besoek op 24 Junie 2010].
- Ludik, B. 2011. Persoonlike e-pos, 27 Julie. <[breda@nghelder.co.za](mailto:breda@nghelder.co.za)>
- McKee, E.A. 2003. Reformed Worship in the Sixteenth Century. In Vischer, L. *Christian Worship in Reformed Churches Past and Present*. Michigan: Wm. B. EerdmansPublishing Co. 3-31.
- McKenna, E.J. 1983. *The ministry of musicians*. Collegeville: Liturgical Press.
- McKinnon, J. 1998. *The temple, the church fathers and early Western chant*. Aldershot: Ashgate.



- Mitchell, R.H. 1978. *Ministry and Music*. Philadelphia: Westminster Press.
- Moles, A.A. 1970. *Information Theory and Esthetic Perception*. Translated by Joel E. Cohen. Urbana: University of Illinois Press.
- Müller, J. 1990. *Die erediens as fees*. Kaapstad: NG Kerkboekhandel.
- Music, D.W. 2007. Church Music: "Anything goes" or "Certain restriction apply?" In *The American Organist*, 41(10): 88-91.
- Navone, J.J. 1999. *Enjoying God's Beauty*. Collegeville: Liturgical Press.
- Ochse, O. 1994. *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium*. Bloomington: Indiana University Press.
- Olivier, G. 1997. Sekularisasie vs spiritualiteit in die hedendaagse Afrikaanse kerklied: Enkele gesigspunte. In *Vir die Musiekleier*, 24: 4-11.
- Olivier, G. 2011. Persoonlike e-pos, 12 Desember. <golivier@mighty.co.za>
- Overill, R.E. s.a. Information theory. In *Grove Music Online*. Beskikbaar by:<<http://0-www.oxfordmusiconline.com.innopac.up.ac.za/subscriber/article/grove/music/52965pg2>> [Besoek op 1 Mei 2009].
- Perrot, J. 1971. *The Organ from its Invention in the Hellenistic Period to the end of the Thirteenth Century*. Translated by Norma Deane. London: Oxford University Press.
- Pinker, S. 2002. *The blank slate*. London: Penguin Group.
- Polk, T. 1986. In the image : aesthetics and ethics through the glass of scripture. In *Horizons in Biblical Theology*, 8(1), 27-59.
- Quasten, J. 1983. *Music and worship in pagan and Christian antiquity*. Washington: National Association of Pastoral Musicians.
- Radulescu, M. 1980. On the form of Johann Sebastian Bach's Passacaglia in c minor. In *The Organ Yearbook*, 1980: 95-103.
- Ritchie, G. & Stauffer, G.B. 1992. *Organ technique: modern and early*. New Jersey: Prentice Hall.

- Rookmaaker, H.R., 1970. *Modern Art and the Death of a Culture*. London: Inter-Varsity Press.
- Routley, E. 1978. *Church music and the Christian faith*. London: Agapé.
- Sachs, C. 1943. *The rise of music in the ancient world East and West*. New York: W.W. Norton.
- Santayana, G. 1905. *The life of reason*, vol. 1, *The phases of human progress*. New York: C. Scribner's Sons.
- Schmidhuber, J. 1997. Low-complexity art. In *Leonardo*, 30(2): 97-103.
- Scruton, R. 1997. *The aesthetics of music*. Oxford: Clarendon Press.
- Seerveld, C. 1974. *A turnabout in Aesthetics to understanding*. Toronto: Institute for Christian Studies.
- Sendry, A. 1969. *Music in ancient Israel*. US: Citadel Press Inc.
- Shelt, C. 1996. Toward a Biblical Theology of Music in Worship. In *Reformed Theological Review* , 55(22): 67-80.
- Sherry, P. 1992. *Spirit and beauty: An introduction to theological aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.
- Sherwin, B.L. 2001. Portrait of God as a Young Artist: The Flood revisited. In *Judaism*, 33(4): 469-478.
- Shields, B.E. & Butzu, D.A. 2006. *Generations of Praise - the history of worship*. Missouri: College Press Publishing Company.
- Sparshott, F.E. & Goehr, L. Philosophy of music, Historical survey, antiquity – 1750. In *Grove Music Online*. *Oxford Music online*. Beskikbaar by: <<http://0-www.oxfordmusiconline.com.innopac.up.ac.za/subscriber/article/grove/music/52965pg2>> [Besoek op 1 Mei 2009].
- Stapert, C.R. 2007. *A New Song for an Old World – Musical Thought in the Early Church*. Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing Co.

Steinmann, R. 1996. Gemeentesang en begeleiding. In *Vir die Musiekleier*, 23: 15-19.

Steyn, C.S. 2008. *Persoonlikheidstyle by erediensgangers: 'n Prakties-teologiese ondersoek na die uitdagings wat aan die liturg gestel word om erediensgangers van alle MBTI-persoonlikheidstyle effektief in eredienste te kan aanspreek*. DPhil-tesis: Universiteit van Pretoria.

Steyn, J. 2009. 'n Verkenningsgesprek oor die pad van aanbidding. In *Vir die Musiekleier*, 36: 47-60.

Stoltzfus, P.E. 2006. *Theology as performance: Music, aesthetics and God in western thought*. New York: T&T Clark.

Strauss, M. 1999. Die verskil tussen 'n gereformeerde erediens en 'n charismatiese erediens. In *Vir die Musiekleier*, 26: 7-12.

Strauss, M. 2005. My allerbeste vir die Allerhoogste: Kan/wil ek liturgies 'n verskil maak in 'n post-Christelike tyd? In *Vir die Musiekleier*, 32: 7-15.

Strydom, M. 2005. *Vyf dogters van Eva skilder 'n engel: Die gebruik van terapeutiese kuns in die uitlewing van spirituele identiteit by die jong volwasse vrou*. DPhil-tesis: Universiteit van Pretoria.

Strydom, W.M.L. 1994. *"Sing nuwe sange, nuutgebore" - Liturgie en Lied*. Bloemfontein: Universiteit van die Oranje Vrystaat.

Taliaferro, R.C. 1977. On music: De musica. In *The fathers of the church, a new translation*. New York: Catholic University of America Press.

Taylor, D. 2008. A Holy Longing. In *Christianity Today*, 52(10): 38-41.

Thistlethwaite, N., Webber, G. (eds.) 1998. *The Cambridge companion to the organ*. Cambridge: University Press.

Thomas, R.S. 1952. *Song at the Year's Turning*. London: Rupert Hart-Davis.

Turner, S. 2001. *Imagine: a vision for Christians in the arts*. Illinois: Intervarsity Press.

- Van der Colf, A. 1997. Op soek na die postmoderne kerklied. In *Vir die Musiekleier*, 24: 19-23.
- Van der Merwe, B. 2003. Adoramusdienste. In *Vir die Musiekleier*, 30: 20-21.
- Van der Merwe, C.N. (red.) 1980. *Die Heidelbergse Kategismus*. Potchefstroom: Calvyn-Jubileum Boekefonds.
- Van der Merwe, J. 1995. "Kitsch" in die kerk? - oor vernuwing en vervlakking in ons kerkmusiek. In *Vir die Musiekleier*, 22: 4-10.
- Van der Merwe, J. 2007. Ontdek nege lense op die erediens. In *Vir die Musiekleier*, 34: 7-16.
- Van der Merwe, J. 2008. Blended aanbiddingstyl. In *Aanbiddingstyle in praktyk van die NG Kerk*. Vervaardig deur die ADGO: projekspan vir musiek. Kaapstad: Bybel-Media. [DVD].
- Van der Westhuizen, H.P. 2005. Die Afrikaanse kerklied: 'n kort historiese oorsig. In *Vir die Musiekleier*, 32: 51-60.
- Van Erp, S. 2004. *The art of theology*. DTh proefskrif. Universiteit van Tilburg, Nederland.
- Van Houten, K. & Kasbergen, M. 1985. *Bach en het getal*. Zutphen: Walburg Pers.
- Van Nieuwenhove, R. 2004. The Religious and the aesthetic attitude. In *Literature & Theology*, 18(2): 174-186.
- Van Rensburg, F. & Nel, M. eds. 2009. *Die Bybellenium- 'n Eenvolumekommentaar*. Kaapstad: Christelike Uitgewersmaatskappy.
- Veldsman, D.P. 2006. Die saamspeel van hand, oog en passie: gedagtes oor erotiek en estetika. In *Verbum et Ecclesia*, 27(1): 199-225.
- Vermeulen, O. 2010. CD-notas vir *Arena*, p. 3 [boekie]. Pretoria: Salon Music (SP024).

- Viladesau, R. 2008. The beauty of the cross. In Bychkov, O.V. and Fodor, J. eds. *Theological aesthetics after Von Balthasar*. Burlington: Ashgate. 135-151.
- Viljoen, M. 1997. Sentiment en die lied van die N.G. kerk: 'n inhoudsanalise perspektief. In *Vir die Musiekleier*, 24: 30-32.
- Viljoen, W. 2002. Kreatiewe gemeentesangbegeleiding: Voorbeelde vir die skryf van inleidings. In *Vir die Musiekleier*, 29: 32-38.
- Vonck, P. 1985. Imaging the unimaginable: Biblical Rootage of art. In *AFER*, 27(5): 260-267.
- Vos, C.J.A. 1996. *Die volheid daarvan: Homiletiek uit 'n hermeneuties-kommunikatiewe perspektief, Vol. I*. Pretoria: RGN.
- Vosloo, W. (red.) 1993. *Die Bybel in Praktyk*. Vereeniging: CUM.
- Walford, E.J. 2007. The Case for a Broken Beauty: An Art Historical Viewpoint. In Treier, D.J., Husbands, M. & Lundin, R. eds. *The beauty of God: Theology and the Arts*. Madison: Intervarsity Press. 87-109.
- Ware, C. 1995. *Discover your spiritual type: A guide to individual and congregational growth*. New York: Alban Institute.
- Weiss, P. & Taruskin, R. 1984. *Music in the western world*. New York: Schirmer.
- Westermann, C. 1974. *Genesis 1-11: A commentary*. Translated by John J. Scullion. Minneapolis: Augsburg Publishing House.
- Westermeyer, P. 1995. The future of congregational song. In *Vir die Musiekleier*, 22: 11-16.
- Williams, P. 1966. *The European organ 1450-1850*. London: B.T. Batsford Ltd.
- Williams, P. 1980. *A new history of the organ*. London: Faber and Faber.
- Williams, P. and Owen, B. 1980. *Organ*. London: Macmillan Press Ltd.
- Williams, P. 1993a. *The king of instruments*. London: Cromwell Press.

- Williams, P. 1993b. *The organ in western culture 750-1250*. Cambridge: University Press.
- Williams, P. 2003. *The Organ Music of J.S. Bach*. Second Edition. Cambridge: University Press.
- Wilson-Dickson, A. 1992a. *A brief history of Christian music*. Oxford: Lion Publishing.
- Wilson-Dickson, A. 1992b. *The story of Christian Music: from Gregorian Chant to Black Gospel: an authoritative illustrated guide to all the major traditions of music for worship*. Oxford: Lion.
- Yudkin, J. 1989. *Music in Medieval Europe*. New Jersey: Prentice Hall.
- Zich, O. 2009. Aesthetic and artistic evaluation, Part 1. In *Estetika*, 46(2): 189-201.
- Zielman, J. 2011. Persoonlike telefoongesprek. Junie 2011.