

**'N PRAKTIES TEOLOGIESE ONDERSOEK NA...  
DIE VRYE LIED AS 'n WESENLIKE DEEL VAN DIE GEREFORMEERDE  
KERKLIED IN DIE NEDERDUITSE GEREFORMEERDE KERK**

**deur**

**COENRAAD JOSEPHEUS CALITZ**

**VOORGELÊ TER VERVULLING VAN DIE VEREISTES VIR DIE GRAAD**

**MA (Teologie)**

**in die**

**FAKULTEIT TEOLOGIE**

**aan die**

**UNIVERSITEIT VAN PRETORIA**

**Studie-leier: Dr. FJ Clasen  
Mede-studieleier: Prof CJA Vos**

**OKTOBER 2004**

### **BEDANKINGS**

Graag bedank ek die volgende persone/groepe vir hulle aandeel in my lied:

- Almal wat in die duisende jare voor my deelgeneem het aan die groot gesprek oor kerksang en -musiek. Ook aan almal wat na my sal deelneem. Mag die gesprek nooit ophou nie!
- My vrou Tersia en my gesin vir al die liedere wat ons tot nou toe saam gesing het. Maar meer as dit: hulle droom saam met my drome oor 'n nuwe lied.
- My Pa wat vandag nie meer hier is nie, maar altyd in my geglo het. Ek het nou eers my storie geskryf - hy sing lankal reeds die nuwe lied.
- My Ma wat van kleintyd af die klavier gespeel het; met Psalms, Gesange, Halleluja's en koortjies het ons toe reeds in ou melodieë en woorde 'n nuwe lied gesing.
- My skoonouers wat voorkeur gee aan 'n ander soort lied, en tog myne verdra. In die afgelope jare het ons al hoe meer geleer om mekaar se lied te sing en te waardeer.
- Die NG Kerk Potchefstroom-Suid wat aan my die ruimte gebied het en steeds bied om deur die amptelike kerklied sowel as die vrye lied die Here groot te maak.
- Die musiekgroep van die NG Kerk Potchefstroom-Suid wat my geleer het van lof-en-aanbidding.
- Dr FJ Clasen as studie-leier en prof. CJA Vos as mede-studieleier: ek weet dat julle saam met my deelneem aan die groot gesprek oor die kerklied.

Aan God al die eer! Hy is die rede vir die lied! Ek kan nie wag om die finale uitvoering te sien nie: die skares voor die troon, die veelheid van instrumente, die verskillende dialekte, maar meeste van alles: Die Een wat die lied waardig is! Soli Deo Gloria!

## INHOUDSOPGAWE

	Bladsy
<b>INLEIDING</b>	
1. ONDERWERP	1
2. RELEVANSIE VAN STUDIE	1
3. DOEL VAN STUDIE	4
4. HIPOTESE STELLING	5
5. AARD VAN STUDIE	6
6. BEPERKINGS VAN STUDIE	6
7. OMSKRYWING VAN BEGRIPPE:	8
7.1 Sang:	8
7.2 Kerksang, kerklied, kerkmusiek en liturgiese sang:	8
8. AFKORTINGS	11
<b>HOOFSTUK 1: DIE DILEMMA VAN GEREFORMEERDE SANG</b>	<b>12</b>
1.1 Gereformeerde kerklied in 'n krisis	12
1.2 Sang in die NG Kerk in 'n krisis	14
1.3 Die uitdaging vir 'n Gereformeerde kerklied	16
<b>HOOFSTUK 2: HISTORIESE LYNE</b>	<b>19</b>
2.1 Vroeë Ou-Testamentiese musiek.	19
2.2 Tempel musiek	20
2.3 Nuwe Testament & vroeë kerk	22
2.4 Middeleeue	24
2.5 Reformasie en Renaissance	30
2.6 Die 17e - 18e eeu	36
2.7 Die 18e - 19e eeu	39
2.8 Die 19e - 20e eeu	41
2.9 Binne die NG Kerk	43
<b>HOOFSTUK 3: DIE VRYE LIED</b>	<b>47</b>
3.1 Wat is 'n vrye lied?	48
3.2 Die vrye lied in die Protestantse tradisie	51

3.3	Die vrye lied in die Nederduitse Gereformeerde Kerk	51
3.4	Die dilemma van Musiek soorte of -style	54
3.5	Die dilemma van die assosiasies van musiek	56
3.6	Die Taizé-gemeente se voorbeeld	61
<b>HOOFSTUK 4: VRYE LIED EN GEREFORMEERDE SPIRITUALITEIT</b>		<b>63</b>
4.1	Spiritualiteit	63
4.2	Gereformeerde Spiritualiteit	65
4.3	Gereformeerde Spiritualiteit en die vrye lied.	68
4.4	Verryking van Gereformeerde Spiritualiteit	71
<b>HOOFSTUK 5: DIE KERKLIED AS KULTURELE PROSES</b>		<b>72</b>
5.1	Omskrywing van kultuur	73
5.2	Suid-Afrikaanse kultuur	75
5.3	Postmoderne kultuur	77
5.4	Instrumente en kultuur	80
<b>HOOFSTUK 6: ‘N EIETDSE GEREFORMEERDE MODEL</b>		<b>83</b>
6.1	Unieke situasie van NG Kerk	83
6.2	‘n Eietydse Gereformeerde model.	84
6.3	Nuwe denksisteem	89
6.4	Winspunte van ‘n nuwe benadering	92
6.5	Riglyne ten opsigte van die vrye lied	92
6.6	Beoordeling van die vrye lied.	95
6.7	Vrae ten opsigte van ‘n nuwe benadering	96
<b>HOOFSTUK 7: ‘N VOORBEELD UIT DIE TYD VAN DIE REFORMASIE</b>		<b>97</b>
<b>LYS VAN GERAADPLEEGDE BRONNE</b>		<b>100</b>
	Extract	104

## INLEIDING

### 1. ONDERWERP

Die titel van hierdie studie is: “Die vrye lied as wesenlike deel van kerklied in die Nederduitse Gereformeerde Kerk”.

### 2. RELEVANSIE VAN STUDIE

Sang en musiek is ‘n wesenlike deel van die erediens. Calvyn het dit ‘n halwe millennium gelede beskryf: “De Kerk zingt. Het is de ontboezeming tegenover God van hetgeen in het hart der gemeente leeft. En het is een ontboezeming tegenover de wêreld” (Hasper 1955:11). S Golden stel dit so: “Die Christelike kerk was dus nog altyd ‘n singende kerk” (in Loader 1979:90). Kloppers (1997:178) sê: “The musical ‘word’ has in many ways better communicative possibilities than the spoken word.” In hierdie opsig verskil ek van Barnard (1981:586) wat meen dat sang ‘n wesenlike deel van die erediens is, maar nié musiek nie. Deur die loop van baie eeue het sang en musiek op verskillende maniere ‘n baie prominente rol in eredienste van verskillende kerke en denominasies gespeel. Die prominente plek wat die orrel as uitvoering- en begeleiding instrument steeds in baie kerke (o.a. die Nederduitse Gereformeerde Kerk) inneem, is ‘n duidelike bewys hiervan. Die debat oor die geskiktheid van ander instrumente in die begeleiding in die erediens, is ‘n duidelike bewys van die wesenlike aard van musiek in die erediens.

In die tyd waarin ons leef, is ons terdeë bewus van die rol en plek van sang en musiek in die erediens. Oor die “dat” van sang en musiek is daar redelik wye eenstemmigheid. Ludik som dit mooi op as: “Kerkmusiek kan dinge oor God ‘sê’ wat nie met woorde gesê kan word nie” (1994:67). Daarom is daar een of ander vorm van sang en musiek in elke erediens.

Waaroor daar egter nie eenstemmigheid is nie, is oor die “wat?”, “hoe?” en “waarmee?” van sang en musiek. En op hierdie punt gaan baie kerke se paaie uiteen. Talle kerk <sup>1</sup>skeurings het al plaasgevind rondom die dilemma van “wat?”, “hoe?” en “waarmee?” van kerksang en -

---

<sup>1</sup>Op 11 Febr 1859 stig die Psalmzingers onder leiding van Ds. Dirk Postma ‘n nuwe kerk waar gesange nie gesing word nie.

musiek. Nie alleen het verskillende kerke en denominasies se paaie op hierdie punt geskei nie, maar ook is daar 'n groter wordende tendens dat gemeentes van dieselfde denominasie se paaie op hierdie punt skei. Die briewe in die briewekolom van ons dagblaai is 'n duidelike bewys hiervan. Soms is daar binne-in 'n enkele gemeente groot verdeeldheid oor hierdie saak. Selfs binne die Nederduitse Gereformeerde kerk beleef ek tans ten minste twee prominente strominge.

In die algemene omgangstaal word hierdie spanning dikwels beskryf as 'n spanning tussen die "Gereformeerdes" en die "Charismate", waar "Gereformeerdes" dan dui op gemeentes en individue wat sang en musiek gebruik soos dit oor dekades en soms eeue in die gereformeerde kerk ontwikkel het en tereg deel geword het van die tradisie van die kerk. In hierdie verband dui "charismate" dan op gemeentes of individue wat afwyk van die tradisionele gebruik van musiek en gebruik maak van nuwer vorme van musiek asook die gebruik van 'n verskeidenheid musiekinstrumente. Daar word ook soms smalend verwys na "tradisioneel" en "vernuwend". Ook woorde soos "outyds" en "verlig" word by tye gebruik om die situasie te beskryf. Routley (1978:134) onderskei tussen "trend-seekers and the traditional". Olivier (1997:87) verwys na hierdie spanning tussen die twee hoofgroepe: "Aan die een kant is daar die voorstanders van die 'meer gewyde, plegtige en/of tradisionele' kerklied waarin daar hoegenaamd geen plek is vir enige vorm van vernuwing of verandering nie. Aan die ander kant is daar diegene wat hulle beywer vir die bevordering van 'n meer eietydse, lewendige en/of 'gospel-liedere' wat verkieslik deur instrumentegroepe begelei behoort te word."

Bogenoemde het daartoe gelei dat hierdie twee "rigtings" of "strominge" vandag teenoor mekaar te staan gekom het in die kerk, meer spesifiek die Nederduitse Gereformeerde kerk. Gemeentes maak 'n keuse om "tradisioneel" of "vernuwend" te wees. Verskillende oggenddienste word gehou: 'n tradisionele oggenddiens en 'n vernuwende oggenddiens (dikwels ter wille van vrede eerder 'n *gesinsdiens* genoem). Die grootste verskil tussen hierdie twee oggenddienste lê meermale in die liturgie en in die sang. In die tradisionele erediens word die tradisionele liturgie gebruik met die tradisionele begeleiding van die orrel en die tradisionele liedere afkomstig uit die amptelike bundels. In die vernuwende erediens word 'n vernuwende liturgie (soms meer vrye liturgie) gebruik, met ander instrumente en

ander liedere (afkomstig uit ander kringe en soms ook ander kerke). Routley (1978:164) maak reeds in 1978 melding van hierdie verskynsel: “We now have the shocking spectacle of churches feeling obliged to run two services on a Sunday morning, one popular or modern, the other traditional, thus effectively dividing their congregations into two parties which find it convenient not to meet.” Kloppers (1997:184) sê: “To have different liturgies with different kinds of music, for example, a liturgy with only traditional music for the people who are opposed to renewal, another liturgy with only rhythmical folk or pop music for young people, is counter-productive”. Ander gemeentes probeer ‘n goue middeweg handhaaf deur ‘n mengelmoes van al wat beskikbaar is (oud en nuut), soms op ‘n onversoerbare wyse, met mekaar te versoen.

Ottermann (1993:75) sê dat die Psalm- en Gesangebundel van 1978 “nog altyd omstrede en selfs onpopulêr” is en dat baie mense verkies om liedere van ‘n ligter aard te sing. Ook in ander kerke soos die Anglikaanse kerk is daar ‘n al groter aandrag op “chorusses” en “folky stuff”(vgl Ottermann 1993:75). Hierdie verskynsel vind selfs binne die Rooms Katolieke kerk neerslag. Miller (1994:11, aangehaal deur Kruger 2002:21) som dit op dat “die oplewing in die christelike musiek deur sommige verwelkom word as “‘n vernuwingsbeweging van die Gees” maar deur ander verwerp word omdat dit beskou is as ‘n ongewenste kompromis met die wêreld.”

Bogenoemde spanning kan konstruktief wees en ‘n verryking en verruiming in albei benaderings veroorsaak. Dit kan ook op die lange duur destruktief wees en lei tot onversoerbare praktyke en gebruike. Dit het in die verlede en kan ook in die toekoms tot kerk- of gemeenteskeurings lei. Laasgenoemde kan noodlottige implikasies hê vir ‘n kerk of gemeente.

Dat hierdie saak vandag in die brandpunt van die nadenke oor Gereformeerde kerkwees staan, is duidelik uit die legio briewe, artikels, sinodale beskrywingspunte en selfs radiogesprekke wat oor die onderwerp gevoer word. In ‘n skrywe in Die <sup>2</sup>Kerkpad (Jaargang 4 No 6 November 2000) skryf ‘n gemeente, wat ongelukkig voel met die nuwer musiek in die kerk,

---

<sup>2</sup>Amptelike blad van die Gereformeerde Kerk in Suid Afrika

soos volg: “Orrelbegeleiding met sy eie besondere aard en karakter moet plek maak vir die orkes op die verhoog, sodat die gemeente "lekker" kan sing en die *charismatiese gees* aangeblaas kan word.” Hierdie is slegs een van honderde voorbeelde oor hierdie aangeleentheid.

### 3. DOEL VAN STUDIE

Olivier (1997:87) verwys na twee hoofgroepe in die nadenke rondom die kerklied: Aan die een kant is daar die voorstanders van ‘n “meer gewyde, plegtige en/of tradisionele” kerklied; aan die ander kant die voorstanders vir ‘n “meer eietydse, lewendige en/of ‘gospel’-liedere wat verkieslik deur instrumente begelei behoort te word.” Olivier verwys ook na ‘n derde groep wat op ‘n “verantwoordelike, stylvolle” wyse die kerkmusiek wil reformeer. Ek wil graag myself skaar by die derde groep waarna Olivier verwys. In hierdie studie wil ek poog om die ‘spanning’ ten opsigte van die kerklied beter te verstaan, maar ook om ‘n moontlike oplossing te bied vir hierdie (eeue-oue) spanning.

#### **Met hierdie studie wil ek graag die volgende probeer aantoon:**

**Eerstens** dat hierdie twee strominge nie in die eerste plek ‘n spanning tussen Gereformeerde (as beskrywing vir die Gereformeerde leer en kerk na Luther en Calvyn) en Charismaties (as beskrywing vir die kerke wat in die 20e een vanuit die Pentikostaliste ontstaan het) aandui nie. Dit is myns insiens ‘n spanning wat deel was van die kerk se bestaan vanaf die vroegste tye. Dit sou daarom inderdaad ‘n konstruktiewe spanning kon wees.

**Tweedens** sou ek graag wil aantoon watter positiewe waarde die “vrye musiek” in die geskiedenis gehad het, en hoe dit ook in die tyd waarin ons leef benut kan word. Dit sou opbouende waarde kon hê binne die Gereformeerde kerke, meer spesifiek die Nederduitse Gereformeerde Kerk. Dit sou selfs sonder spanning naas die formele lied van die kerk gebruik kon word.

**Derdens** wil ek die vraag na Gereformeerde spiritualiteit oorsigtelik hanteer en probeer aantoon hoedat hierdie vrye liedere binne in die Gereformeerde spiritualiteit geakkommodeer



en selfs verwelkom sou kon word. Die definisie vir Gereformeerde spiritualiteit laat myns insiens genoeg ruimte vir 'n plaaslike spiritualiteit. Ook hier sou die vrye lied van groot waarde kon wees.

**Vierdens** sal ek probeer aantoon watter rol kultuur in die proses van liedvorming (dus ook sang en musiek) in die erediens speel. Indien ons erns sou maak met die kultuur van ons dag, sou ons noodwendig ook moet ruimte maak vir die onderskeie kulture van ons dag wat binne ons kerk verband of gemeente verteenwoordig word. In hierdie opsig sou die vrye lied 'n besondere rol kon speel, veral ten opsigte van kleinverhaal of plaaslike kultuur.

**Ten slotte** sal ek graag wil demonstreer hoedat die amptelike kerklied en die vrye liedere mekaar sou kon aanvul binne die Gereformeerde erediens. In hierdie opsig sal dit verrykend wees om te kyk na 'n erediens uit die tyd van die Reformasie waar hierdie verskillende benaderings tot sang en musiek geakkommodeer is binne een erediens.

#### **4. HIPOTESESTELLING**

Vanuit die beredenering van die relevansie van die studie asook die doel van hierdie studie, kan die volgende gestel word:

Die vrye lied, as aanduiding vir die lied wat vry is na keuse, inhoud en musikale dialek, is regdeur die geskiedenis deur die Ou-Testamentiese, Nuwe-Testamentiese en Christelike kerk (gelowiges) naas die formele kerklied aangewend as uitdrukking van hulle geloof (lof, aanbidding, belydenis ens) teenoor God. Hierdie lied het dikwels teenoor die amptelike kerklied, maar ook aanvullend tot die amptelike kerklied gefunksioneer.

Op grond van bogenoemde, word die hipotese gestel dat die vrye lied 'n wesentlike deel van die kerklied binne die Nederduitse Gereformeerde Kerk (behoort te) vorm, en dat die vrye lied juis kan bydra tot die Gereformeerde karakter van die erediens.

## 5. AARD VAN STUDIE

Pienaar (1983) onderskei vier vlakke waarop die doelstelling van enige navorsing kan lê. In hierdie studie word daar beweeg op die tweede vlak, naamlik die verklarende vlak waar die doel van die verkreë kennis is om meer insig in die verskynsel te kry. Moontlik kan hierdie kennis met verloop van tyd lei tot 'n nuwe praktykteorie en moontlik tot verbeterings in die huidige praktyk van die kerklied binne die Nederduitse Gereformeerde Kerk, sodat die eer van God uitgebrei word in die proses.

## 6. BEPERKINGS VAN STUDIE

Hasper (1955:10) som Calvyn se siening van die kerklied soos volg op: “Het eigentliche beginsel voor het kerklied is bij Calvijn dit: de gemeente van Christus moet voor haar eredienst terug naar de Heilige Schrift.” Hoewel ek die beginsel van Calvyn steun, is die uitgangspunt van hierdie studie dat die Bybel nie vir ons 'n model bied vir die gebruik van sang en musiek in die erediens nie. Hieroor is daar wye eenstemmigheid in die beskikbare bronne. PJ Cilliers som die saak t.o.v begeleiding en melodie op met: “Die Skrif gee hieroor geen uitspraak nie” (in Loader 1979:76). Ons sou dus nie op 'n fundamentele wyse 'n model uit die Skrif kon saamstel nie. Wat ons wel in die Skrif vind, is talle verwysings na ontmoetings, heiligdomme, sang, liedere, instrumente, die rol van die volk ens. Hierdie gegewens is deurweek met die kultuur van die tyd waarin dit ontstaan het. Aangesien hierdie inligting nie voorskriftelik is nie, maar eerder vir ons 'n blik gee op die wyse waarop die volk in die Ou Testament en die kerk in die Nuwe Testament hulle geloof tot uitdrukking gebring het in onder andere sang en musiek, sal ons dit nie net so oordra na ons tyd nie. Tog moet ons Calvyn se beginsel ook vandag as uitgangspunt neem, naamlik dat die doel van die kerklied en kerkmusiek is om mense (terug) te lei na die Heilige Skrif en na Jesus Christus.

My doel met hierdie studie is nie om 'n oorsig van Bybelse gegewens te bied nie; dit is reeds in talle studies en kommentare gedoen. Ek gebruik graag die beskikbare inligting asook die konklusies waartoe gekom is, (krities) as uitgangspunt in die studie. Die doel van hierdie studie is veel eerder om bewus te word van die verskillende behoeftes rondom sang en musiek wat oor eeue en millennia 'n rol in die kerk gespeel het, en hoe hierdie behoeftes

vandag steeds 'n wesenlike rol speel - ook binne die gereformeerde kerke.

Ongelukkig is die geskiedenis so wyd en divers, dat hierdie studie hom glad nie leen tot 'n *detail* oorsig oor die geskiedenis nie. Dit val ook nie binne die skopus van hierdie studie nie. In hierdie studie wil ek slegs probeer aandui dat die twee groot lyne, wat vandag dikwels as “gereformeerde” en “charismaties” teenoor mekaar gestel word, soos 'n goue draad deur die geskiedenis van die kerk geloop het. Die doel daarmee is om aan te toon dat die huidige spanning tussen “gereformeerde” en “charismaties” nie 'n spanning van die afgelope dekade of eeu verteenwoordig nie, maar 'n spanning wat vanaf die vroegste jare in die kerk teenwoordig was. In hierdie lig gesien kan dit dalk die spanning in ons dag verlig.

Die spanning waarvan hier sprake is, is nie beperk tot die Nederduitse Gereformeerde Kerk of selfs tot Suid-Afrika nie, maar kom na vore in boeke en artikels uit alle dele van die wêreld en kerkbevolking. Hierdie studie maak gebruik van insigte van regoor die wêreld, maar fokus primêr op die situasie van die Nederduitse Gereformeerde Kerk in Suid-Afrika. In wese is hierdie studie 'n nadenke oor die spanning waarna verwys word, maar soos wat dit neerslag vind in die NG kerk in Suid-Afrika.

Hierdie studie sal vanselfsprekend beïnvloed word deur die outeur se eie gedagtes, kultuur en spiritualiteitstipe. Ek skaar my by 'n groot groep gelowiges (en navorsers) wat pleit vir 'n meer inklusiewe benadering ten opsigte van sang en musiek, waar die plaaslike gemeente baie groter inspraak het in ten minste 'n deel van die liedereskat van die plaaslike gemeente, en waar die liedereskat van die NG Kerk baie wyer is as wat tans die geval is. Ek is van mening dat die kleinverhaal van die plaaslike gemeente moet neerslag vind in die liedereskat, liedsoort en keuse van begeleiding in die plaaslike gemeente. Daarmee saam bepleit ek dat die plaaslike gemeente hom nooit kan losmaak van die groter verhaal of kultuur nie, en daarom altyd 'n gemeenskaplike liedbundel moet hê.

Ek beseft terdeë dat die saak van kerkmusiek en die kerklied 'n baie meer komplekse saak is as wat ek in hierdie studie kan weergee. Routley (1978:89) haal die koorleier van Coventry Cathedral aan uit die boek *Evensong in Coventry Cathedral* wat sê dat kerkmusiek “is a conversation which began long before you were born and will continue long after you are

dead.” Hierdie studie is slegs een klein woordjie in die groot gesprek oor die kerklied. Hierdie gesprek sal voortgaan ook wanneer ons nie meer hier is nie. Ten minste kan ek nou die gebed bid wat die Psalmdigter in Ps 104:34 gebied het: “Mag hierdie bepeinsinge van my vir Hom aanneemlik wees!”

## **7. OMSKRYWING VAN BEGRIPPE:**

### **7.1 Sang:**

Strydom (1991:23) omskryf sang as “die voordra deur ‘n individu of groep van ‘n bepaalde teks met behulp van ‘n geordende ritmiese struktuur en ‘n wisselende toonhoogtereeks, met of sonder ‘n vasgelegde metriese onderbou.”

### **7.2 Kerksang, kerklied, kerkmusiek en liturgiese sang:**

Strydom (1997:26) dui aan dat “die sang in hoogkerklike liturgie (die Ortodokse, Rooms-Katolieke, Anglikaanse en, meermale ook, Lutherse liturgie)” as liturgiese sang getipeer word. Daarteenoor word die “sang in ‘n gereformeerde erediens (of enige ander laagkerklike liturgie)” doodgewoon as “kerksang” omskryf. Strydom betoog tereg vir die gebruik van die woord “liturgiese sang” vir sang in gereformeerde eredienste, aangesien dit ‘n “weselik-liturgiese handeling” is (1997:26). Strydom omskryf die term “kerksang” as “‘n versamelbegrip vir alle godsdienstige sang op die terrein van die kerklike lewe - wat nie minderwaardig en noodwendig minder belangrik is as liturgiese sang nie, maar wat nie so ‘n gespesifiseerde funksie vervul nie.” (:27)

In die gewone omgangstaal word daar egter onderskei tussen kerkmusiek en -sang aan die een kant, en geestelike musiek aan die ander kant. In hierdie onderskeiding sou kerkmusiek en -sang ooreenkom met Liturgiese sang in Strydom se definisie, terwyl geestelike musiek sou korreleer met dit wat hy as kerksang beskryf.

Kruger (2002:27) sien kerkmusiek as ‘n omvattende begrip wat alle musiek aandui (vokaal en instrumentaal) wat die kerk aanwend in die vervullingsprosesse van sy missie. Dit sou kon

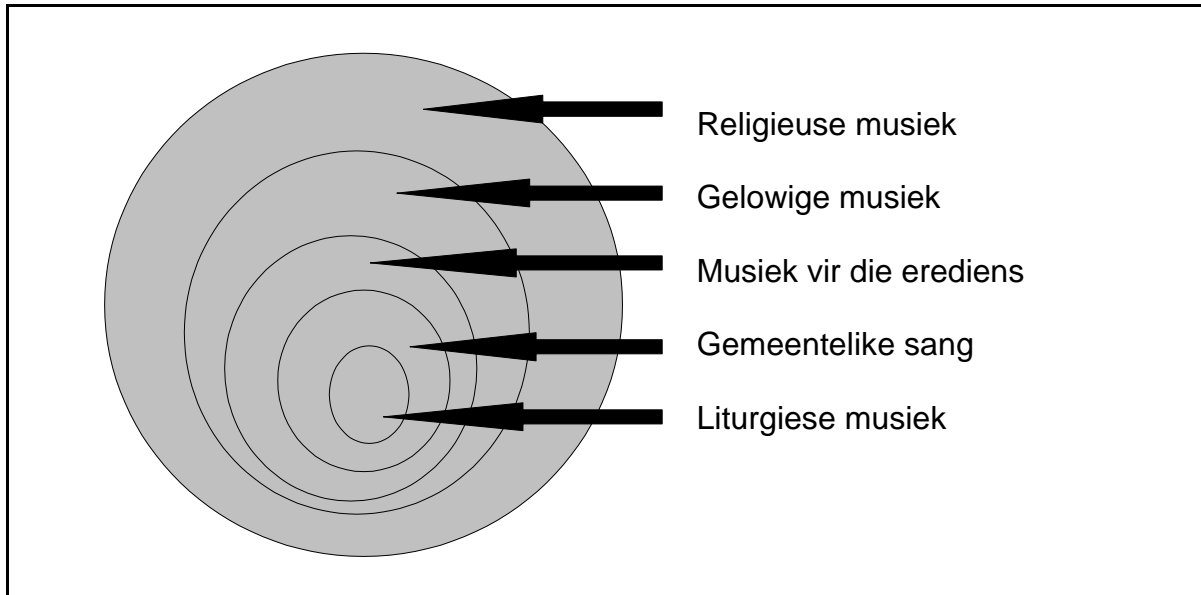
insluit liturgiese musiek vir die erediens, missionêre musiek wat sterk kerugmaties van aard is, ens”. Die kerklied daarenteen, “het betrekking op ‘n spesifieke modaliteit binne die missie van die kerk, naamlik die liturgiese en wel binne die raamwerk van die erediens” (:27). Ottermann (1993:74) omskryf kerkmusiek as “musiek wat bedoel is vir gebruik in die erediens van die Christelike kerk.” Kloppers (2003:71) gebruik in haar artikel kerklied en kerkmusiek letterlik as wissel terme.

Van Wyk (2001:889) definieer kerklied as “die lied wat die Christelike gemeente in die erediens sing.” Dit is duidelik dat daar nie eenstemmigheid oor die betekenis van die begrippe bestaan nie. In hierdie studie gaan ek uit van die veronderstelling dat die woorde kerksang en -musiek alle sang en musiek insluit wat binne die erediens deur die gemeente gesing word, ongeag die musikale idioom daarvan. My vertrekpunt is alle dat kerksang en -musiek ook liturgiese sang is of behoort te wees, en daarom baie nou moet aansluit by die liturgiese handelinge en proses. Tog wil ek my nie begewe in ‘n bespreking rondom liturgie nie, en gebruik daarom eerder die begrippe kerksang en kerkmusiek. Onder kerksang verstaan ek die som van die gemeente se gesonge<sup>3</sup> woord of antwoord, terwyl ek met die term kerkmusiek die musikale basis van die gesonge woord en antwoord aandui. Vir die doel van hierdie studie word “die musiek wat byvoorbeeld op die orrel of op ander instrumente deur kunstenaars uitgevoer word of wat deur kore gesing word” (vgl Van Wyk 2001:889) buite rekening gelaat. Dit sou ‘n volledige studie op sy eie kon wees. Kerksang en -musiek verteenwoordig dus die twee onderdele van liturgiese sang, naamlik teks en musiek. Kloppers (1997:181-183) onderskei ook hierdie twee onderdele van liturgiese sang.

Ottermann se kategorisering van musiek (vgl 1993:77) bied ‘n goeie model vir die verstaan van kerkmusiek. Hy onderskei ‘n aantal konsentriese sirkels, waar die kleiner sirkel elke keer ingesluit word in die groter sirkel, maar die groter sirkel nie ingesluit word in die kleiner sirkel nie. Skematies sou dit soos volg voorgestel kon word:

---

<sup>3</sup> Kloppers (1997:179) stel dit dat “liturgical singing can function as conversation with God, an answer to God's Word...but liturgical singing can also function as God's Word...”



In navolging van Söhngen (1967:171) beskryf Ottermann die kategorieë soos volg:

- Religieuse musiek: musiek wat op een of ander manier verwys na 'n hoër wese of Opperwese, bv Beethoven se Negende Simfonie met die toonsetting van Schiller se “Orde aan die vreugde”.
- Gelowige musiek: musiek waarin geloof in die Drie-enige God op een of ander manier tot uiting kom, bv Haydn se oratorium “Die Skepping”.
- Musiek vir die erediens: sluit alle musiek in wat in die erediens gebruik word, bv orrel en ander instrumentale musiek, koormusiek en solistiese musiek ens.
- Gemeentelike sang: gemeentesang in die erediens.
- Liturgiese musiek: musiek van die kerke wie se erediens op die orde van die mis gebasser, bv die Roomse, Anglikaanse en Lutherse Kerk.

Vir die doel van hierdie studie word stilgestaan by die vierde kategorie, naamlik gemeentesang. Hierdie kategorie van musiek word in hierdie studie dikwels aangedui met die begrip kerksang (of gemeentesang) en kerkmusiek (as 'n aanduiding vir die begeleiding van die gemeentesang). In aansluiting by Strydom (1991:26) word uitgegaan van die veronderstelling dat alle kerksang en -musiek ook liturgiese sang en musiek is, en nie soos deur Söhngen en Ottermann aangedui nie. Kloppers (1997:178) beskryf die doel van liturgiese sang soos volg: “Liturgical singing can thus bring the experience of faith about, or function as the expression of the experience of faith.”

As gevolg van die wydheid van hierdie veld, word die studie begrens tot die kerklied (kerksang en -musiek) in die erediens van die Nederduitse Gereformeerde Kerk.

## **8. AFKORTINGS**

Liedboek: Liedboek van die Kerk (2001)

NAV: Nuwe Afrikaanse Vertaling (1983)

NG Kerk: Nederduitse Gereformeerde Kerk

NGTT: Nederduitse Gereformeerde Teologiese Tydskrif

NH Kerk: Nederduitsch Hervormde Kerk in Afrika

OAV: Ou Afrikaanse Vertaling (1933 & 1953)

## HOOFSTUK 1: DIE DILEMMA VAN GEREFORMEERDE SANG

### 1. GEREFORMEERDE KERKLIED IN 'N KRISIS

Sang en musiek in die Gereformeerde kerke is tans in 'n krisis. Kruger (2002:20) bevestig: “Vanaf die sewentigerjare het talle gesprekke, plaaslik en oorsee, gehandel oor die krisis waarin Protestantse kerkmusiek geraak het.” Viljoen (1999:97) verwys na “Die Kerklied in krisis”. Kloppers (1997:172) skryf in hierdie verband ‘n artikel met die titel “Liturgical music: Worship or war?” Ottermann se artikel lui: “Kerkmusiek in verwarring” (1993:74). Die wyse waarop die nuwe <sup>4</sup>*Liedboek van die Kerk* in 2001 ontvang is, is ‘n duidelike aanduiding van hierdie verdeeldheid rondom kerksang. In sommige kerke en gemeentes is die *Liedboek van die Kerk* met ope arms ontvang en entoesiasties in gebruik geneem; in ander is slegs terloops kennis geneem van die nuwe Liedboek; en in ‘n laaste groep gemeentes is dit in gebruik geneem as net ‘n deel van ‘n baie wyer liedereskat, wat Psalms en Gesange, Halleluja liedere, maar ook talle vrye geestelike liedere insluit.

Hierdie verdeeldheid rondom sang en musiek in die erediens sou afgewentel kon word na ‘n aantal sake wat deel vorm van ‘n gemeente se kerksang:

- Musikale aard van die liedere  
Musiek vorme wat tans in die erediens aangetref word, wissel van die Gregoriaanse liedsoort aan die een kant, Anglikaanse *chant*, Kantillering, Populêre musiek tot selfs Rock musiek by sekere geleenthede.
- Inhoud van die liedere  
Liedere waarvan die teks woordeliks oorgeneem is vanuit bepaalde Skrif gedeeltes, liedere wat gebaseer is op die boodskap van ‘n bepaalde teksgedeelte (parafrase) asook liedere met ‘n totaal vrye inhoud.
- Spiritualiteit gedra deur die liedere  
Verskeie gestaltes van spiritualiteit is tans op te merk in die Nederduitse Gereformeerde Kerk. Viljoen (1999:101) som die huidige dilemma op: “Die kerklike styl ondergaan ingrypende veranderings en ‘n populêre aanslag

---

<sup>4</sup>Amptelike liedboek van die Nederduitsch Hervormde en Nederduitse Gereformeerde Kerk.



waarby op die individuele godsdienstige ervaring gekonsentreer word, tree op die voorgrond.” In hierdie opsig verwys Viljoen (:101-102) ook na die oorwegend Amerikaanse tendense met ‘n meer “konserwatiewe evangelikalies-metodistiese vroomheid as vernaamste invloed”.

- **Instrument(e) wat gebruik word om liedere te begelei**  
Aan die een kant is daar diegene wat meen dat slegs die kerkorrel geskik is vir begeleiding van die kerklied; aan die ander kant is daar ‘n verskeidenheid instrumente wat tans in baie gemeentes saam met of selfs in plaas van die orrel gebruik word. Daar is selfs talle gemeentes wat die orrel verwyder het uit die kerkgebou.
- **Liggaamsbewegings tydens sing van liedere**  
Liggaamsbewegings tydens sang en musiek is baie nou verwant aan die musieksoort, kultuur asook spiritualiteit. Liggaamsbewegings wissel tans van ‘n gewone staan- of sithouding aan die een kant tot oë wat gesluit is en hande wat geklap word of in die lug gesteek word.
- **Funksie van lied in liturgie**  
In verskillende kerke of gemeentes word die kerklied verskillend aangewend. In sommige gevalle het die lied ‘n simboliese funksie, in ander gevalle ‘n retoriese funksie en in andere gevalle ‘n ekstatiese funksie.

A C Barnard (1981:581) som die huidige situasie gedeeltelik korrek op wanneer hy skryf dat allerlei nuwe vorme van musiek (onder andere popsang en popmusiek) in die erediens ingebring word. “Dit word gesien as “verlig”, “kontemporêr”, “byderwets”, “modern” en “geestelik”. Diegene wat nie daarmee saamgaan nie word afgemaak as “verkramp”, “verouderd”, “on-evangelies” en as sonder “nuwe lewe”...”. Hy som die dilemma dan op: “Die ergste is dat dit afgespeel word teen die kerk se offisiële lied.” (1981:581)

Dis natuurlik net een kant van die saak. Van die ander kant af word voorstanders van ander soorte musiek as die “tradisionele” kerklied afgemaak as “charismaties” en “oppervlakkig”. A C Barnard gaan selfs so ver as om te sê dat waar kinders en kerklidmate ander geestelike liedere naas die kerklied sing, “verdeelde trou” (1981:582) gekweek word. Ludik skryf in ‘n artikel oor sang en musiek vir jeug in die erediens dat dit vandag nie meer ‘n onbekende gesig

is om in die NG Kerk “‘n begeleidingsgroep met klavierborde, kitare en ander instrumente te sien nie...”. Hy som die situasie op dat “hierdie gebruik is vreemd aan die gereformeerde tradisie en het sy ontstaan in die charismatiese kerke” (Ludik 1994:70). Ironies genoeg sê Ludik in dieselfde artikel dat “musiekbediening aan die jeug wat uit ‘n opregte deernis vir jongmense spruit, sal hulle kultuur deeglik in ag neem, maar ook die nodige korreksies en verbeterings aanbring”(1994:69). Meer hieroor in die bespreking rondom kultuur. Van Wyk (2001:882) noem dat daar vandag “kerksangpraktyke (is) wat vir baie ander lidmate van die kerk vreemd, ontstellend en selfs verstommend is”.

## **2. SANG IN DIE NG KERK IN ‘N KRISIS**

In die voorwoord van Jeugsangbundel II (Nederduitse Gereformeerde Kerk 1993 = NGK 1993) word die stelling gemaak: “Soos nooit tevore nie staan die Christelike kerk vandag, wat sy sang en musiek betref, by ‘n kruispad” (NGK 1993:iii). Wat is hierdie kruispad? Waarskynlik dui dit op die uitdaging om aan die een kant getrou te bly aan die Gereformeerde wortels; aan die ander kant is daar ‘n voortdurende behoefte aan en soeke na ‘n nuwe lied.

Tot onlangs het die NG Kerk hierdie dilemma hanteer deur die daarstelling en gebruik van verskillende sangbundels wat voorsiening maak vir verskillende musiekstyle, spiritualiteit en begeleidingsinstrumente. Reeds in 1982 het die Algemene Sinode “besef dat daar ‘n behoefte bestaan aan ‘n meer informele en ontspanne lied in die idioom van die jeug wat aanvullend tot die Psalms en Gesange gesing kan word” (Nederduitse Gereformeerde Kerk 1984 = NGK 1984:voorwoord). Tog kom hierdie dilemma opnuut na vore wanneer in dieselfde voorwoord geskryf word: “Hierdie bundel is nie vir gebruik in erediens nie. Daar moet Psalms en Gesange met oorgawe gesing word. Omdat die kategeseskool dié plek is waar ons kinders nuwe Psalms en Gesange aanleer, is hierdie bundel ook nie vir daardie geleentehede bedoel nie.” Bogenoemde kom neer op ‘n tweeslagtige praktyk ten opsigte van sang en musiek in die NG Kerk. Daar word herken dat daar ‘n behoefte bestaan aan ‘n ander soort lied, maar hierdie behoefte kan slegs buite die erediens aangespreek word. In wese word hier ‘n keuse gemaak om “ligter” liedere te beperk tot gebruik buite die erediens.

In Jeugsangbundel II word ‘n merkwaardige stap vorentoe gegee deurdat die bundel aangedui

word as ‘n “proefbundel...en dus in die eredienste en by alle kerklike en godsdienstige byeenkomste gesing kan word” (1993:iii). Uit die voorwoord van hierdie bundel blyk egter dat die dilemma lank nie iets van die verlede is nie: “waar hiermee die getal liedere wat in die kerk gesing kan word, uitgebrei word, lê dit ‘n groot verantwoordelikheid op kerkrade, leraars en lidmate, veral ook jongmense, om nie die bestaande liedereskat van die kerk, naamlik die Psalm- en Gesangbundel en Sing Onder Mekaar, te verwaarloos nie...” (:vi). In die nuwe *Liedboek van die Kerk* wat in 2001 die lig gesien het, word reeds op die heel eerste bladsy van die Liedboek aangedui: “Liedboek van die Kerk vir gebruik by die erediens en ander byeenkomste” (Liedboek van die kerk: voorblad). Hiermee word die liedere in hierdie bundel aangedui as die amptelike liedere van die NG Kerk binne en buite eredienste. By implikasie word egter gesê dat die liedere wat nie in hierdie bundel vervat is nie, nie in eredienste en ander byeenkomste gebruik kan word nie.

Uit al bogenoemde blyk duidelik dat die spanning tussen die amptelike kerklied aan die een kant en die vrye lied aan die ander kant ook neerslag vind in die Nederduitse Gereformeerde Kerk. In hierdie verband sou kerklied voorlopige gedefinieer kon word as die lied wat amptelik deur die kerk in gebruik geneem is vir liturgiese doeleindes, terwyl vrye lied sou dui op liedere wat nie deel is van die amptelike liedereskat van die kerk nie, maar van tyd tot tyd deur gemeentes of groeperinge in die kerk binne die erediens gebruik word.

Waarom kom hierdie verdeeldheid vandaan? Wilson-Dickson verwoord die dilemma soos volg: “Do congregations cling to tradition for the illusion of safety it brings? Or does the excitement of the new and the colourful blur a sense of the enduring truths of the christian faith? These questions are still relevant today, for English cathedrals cling to the old ways while patterns of parish worship, together with their musical content, are changing with bewildering rapidity” (1982:177). Waar die vrye lied wel toegelaat is, was dit beperk tot gebruik buite die erediens. Selfs waar liedbundels (byvoorbeeld Jeugsangbundel I) in gebruik geneem is, is die gebruik daarvan beperk tot gebruik buite die erediens.

Viljoen maak die stelling dat die liedere wat wel opgeneem is in die jeugsangbundels van die kerk, “geensins aansluit by die klank- en leefwêreld van vandag nie, maar beide in teks en musikale styl hoofsaaklik teruggryp op die negentiende-eeuse *revival* tradisie” (1999:111).

Viljoen kom dan tot die slotsom dat dit ‘n vraagteken plaas agter die algemene opvatting dat “daar binne die NG Kerk onlangs noemenswaardige vernuwings met betrekking tot die kerklied-idioom plaasgevind het” (:111). In die geheel gesien vertoon die NG kerklied “‘n gebrek aan relevansie, nie alleen ten opsigte van resente ontwikkeling binne ander gevestigde kerke nie, maar juis ook binne die konteks van die kerk se eie veelbewoë politiek-religieuse agtergrond” (:111). Ottermann som die dilemma op as dat kerkmusiek in Suid-Afrika in ‘n oorgangsfase is (vgl 1993:74). Viljoen (1999:116) meen dat die eietydse lied van die NG Kerk, in die lig van die NG Kerk se resente geskiedenis “feitlik as ‘n skreiende onbetrokkenheid vertolk kan word.”

“Again, it is, in my hymnbook, only some hymns that any given congregation can sing easily. There will be a few that go to tunes the congregation does not know, and some that go to tunes which that congregation will never enjoy” (Routley 1968:187). Dieselfde sou gesê kon word van ‘n aantal liedere (en veral melodieë) in die huidige *Liedboek van die Kerk*. Uit bogenoemde is duidelik dat die proses van besinning oor die kerklied nog lank nie afgehandel is nie.

### **3. DIE UITDAGING VIR ‘N GEREFORMEERDE KERKLIED**

Routley (1978:67) omskryf die dilemma van kerkmusiek as ‘n “dynamic paradox of ‘no’ and ‘yes’.” Die kerk sit voor die uitdaging om enersyds ‘n verhewe musiek te hê wat getuig van die grootheid en majesteit van die God wat hulle aanbid. Andersyds moet hierdie musiek so eietydse wees dat mense wat nou leef God daarin kan besing en ontmoet. Aan die een kant moet die kerk die gevaar vermy om te “turn to what is easy and familiar, seeking to bring men to Christ by a route which bypasses the way of the cross” (Routley 1978:67). Aan die ander kant is daar die gevaar “to build a case for the aesthetic highbrow, to whom almost everything that appeals to the ordinary man is common and unclean” (:67).

Binne die gereformeerde tradisie waarin ons staan is hierdie gevaar selfs nog groter. Aan die een kant die gevaar om ‘n Middeleeuse of sestiende eeuse sang- en kunsvorme as musiekvorm te gebruik wat doodgewoon bo (of onder?) die vlak van die mense van die een-en-twintigste eeu is; ‘n musiekvorm wat totaal lewens vreemd is en wat die moderne mense

net nie meer aanspreek nie. Andersyds is daar die gevaar om 'n musiekvorm in gebruik te neem wat so alledaags is dat dit die verhevenheid van die God wat ons aanbid nie kan oordra nie. In die verlede het ons ons waarskynlik meer skuldig gemaak aan die eerste van hierdie twee gevare. Kerkmusiek behoort altyd die paradoks waarvan Routley praat tot uitdrukking te bring: God se immanensie en Sy transendensie. Routley (:68) som dit op: “There needs to be, in composition and choice, a combination of yes and no that corresponds as exactly as our sinful nature allows to the yes and no that are in the Word of God.”

Routley (1978:88) wys op 'n verdere dilemma van kerkmusiek, naamlik dat laasgenoemde altyd “modest” moet wees. Kerkmusiek moet in 'n sekere sin eenvoudig wees. In hierdie verband praat Routley (:88) van 'n ontmoeting tussen mense wat musikaal is mense wat nie musikaal is nie. In hierdie opsig is die kerk musikant beperk. Daarom moet die <sup>5</sup>kerkmusikus veral luister na die groot gesprek (van kerkmusiek) wat oor duisende jare heen loop. 'n Lied kan van uitstekende musikale waarde wees, en musikaal op 'n hoë standaard wees, terwyl dit steeds nie toeganklik vir die gemiddelde lidmaat kan wees nie. Die uitdaging is om 'n lied daar te stel wat in die eerste plek 'n gemeente se geloof of geloofsantwoord verwoord, en in die tweede plek van goeie musikale gehalte is. Kloppers (1997:183) sê tereg dat kerkmusiek “must be music for the whole congregation”.

Kruger sluit aan hierby en sê: “Aangesien gemeentelêde meesal ongeoefende sangers is, is dit van die uiterste belang dat die musikale register ongekompliseerd sal wees. Die melodie moet oor eenvoudig wees sonder om oppervlakkig te raak. Dit is ook van belang dat die kerkvolk verstaan wat en waaroor hulle sing” (2002:37). Hierin lê die groot dilemma van kerkmusiek: om 'n lied daar te stel wat werklik die gemeente se lied kan wees; terselfdertyd 'n lied wat voldoen aan musikale standaarde. Hier kom die paradoks waarna Routley verwys het as “yes” en “no” opnuut na vore. Routley som die dilemma soos volg op: “...we are seeing the difference between the approach to hymnody of the highly cultivated musician and that of the musician of smaller talent who knows what ordinary people can pick up and remember - and this tension has continued, often very creatively, throughout the story of hymnody” (1982:19). Van Wyk sê in hierdie verband dat die kerklied iets anders is as die

---

<sup>5</sup>Musikus is “iemand wat goed onderlê is in musiek en een of meer instrumente bespeel” (Kritzinger, Labuschagne & Pienaar 1972:613)

kunslied of volkslied (2001:889).

Van Wyk (2001:890) beskryf die dilemma van die kerklied as ‘n spanning tussen oud en nuut; tussen dit wat God in die verlede gedoen het en dit wat Hy nog in die toekoms gaan doen. Hierdie spanning tussen oud en nuut, reeds en nog nie, vind neerslag in ‘n verskynsel by gelowiges wat soms soos ‘n vorm van “skisofrenie” kan lyk. Daarom is daar ‘n liefde vir ou, bekende liedere; terselfdertyd is daar ‘n reuse behoefte aan nuwe liedere wat die moderne lewens gevoel vertolk. Van Wyk som dit op en sê dat hierdie spanning “eie is aan die aard van die geloof en die kerklied” (2001:890). Tog beklemtoon hy die gedurige noodsaak van vernuwing ook op die terrein van die kerklied. Hierdie spanning tussen oud en nuut, reeds en nog nie, sal noodwendig neerslag (moet) vind in die Gereformeerde kerklied. Daar mag nie volstaan word by ‘n versameling ou, bekende liedere uit ‘n vorige ere nie. Daar mag ook nie volstaan word by ‘n bepaalde musieksoort uit ‘n bepaalde historiese era nie. Die uitdaging aan die kerk is om voortdurend nuut te wees en nuut te sing. Hierdie nuwe lied is meer as net hersienings of herberymings van bestaande liedere; dit gaan veral oor die skepping van nuwe, eietydse liedere waardeur die gemeente God in ‘n nuwe era kan eer en aanbid. Aan die ander kan vra dit vir ‘n verbintenis aan die wortels van die gereformeerde kerk, wat ook neerslag vind in ‘n ryke kerklied tradisie wat oor honderde jare tot stand gekom het.

## HOOFSTUK 2: HISTORIESE LYNE

Henkys (2001:213) maak die volgende stelling; “Theology is interested in the traditional stock of church songs primarily because of congregational singing today. In a theological perspective, the ‘singing faith’ (der singende Glaube) is of no less import than the ‘sung faith’ (der gesungene Glaube).” In ‘n studie oor die kerklied en meer spesifiek die vrye kerklied, sal ons noodwendig ook na die geskiedenis van die kerklied moet kyk.

Dit is nie binne die bereik van hierdie studie om ‘n volledige oorsig van die geskiedenis van die kerklied te gee nie. Daarvan getuig die veelheid van boeke wat reeds hieroor geskryf is. Vir die doel van hierdie studie is dit slegs nodig om aan te toon hoe daar in die verskillende tydvakke van die geskiedenis verskil van mening was oor die “wat?”, “hoe?” en “waarmee?” van kerksang was, en hoedat hierdie verskille neerslag gevind het in ten minste twee prominente lyne.

### 2.1 VROEË OU-TESTAMENTIESE MUSIEK.

Musiek in die kerk het sy wortels diep in die geskiedenis - tot sover terug as die tyd van die Ou Testament. Vroeg in die geskiedenis was sang deel van die volk (Israel) se Godsverering. Vermeldings van musiek word reeds aangetref in die oudste dele van die Ou Testament. In Num 21:17-18 (NAV) lees ek die volgende:

Israel het toe hierdie lied gesing:

*“Put, lewer jou water,  
en ons sal daarvan sing!  
Put wat deur leiers gegrawe is,  
wat deur vernames van die volk oopgemaak is  
met septer en kiere.”*

Wilson-Dickson (1992:23) meen dat Num 10:35-36 ook verwys na ‘n lied wat by die aankoms of vertrek van die verbondsark gesing is. Die lied van Miriam is opgeteken in Eks 15:20-21. Hierdie lied was waarskynlik met ten minste ‘n tamboeryn begelei (Eks 15:20) en ritmies gedans. Wilson-Dickson meen dat hierdie musiek ‘n ekstatiëse effek of uitwerking

gehad het. Net so verwys 1 Sam 18:6-7 na die feestelike aankoms van Dawid in Jerusalem na die oorwinning oor Goliat. Ook hier vind ons ‘n spontane lied begelei deur “tamboeryne, driesnarige musiekinstrumente en met gejubel” (1 Sam 18:6-7). Dit is duidelik dat ritmiese instrumente en perkussie ‘n rol gespeel het in die ekstatiiese effek wat die musiek gehad het. Vir Dawid se vrou, Migal, was hierdie musiek en die wyse waarop Dawid hom ingeleef het, veragtelik. Strydom meen dat hierdie sang “vergesel was van instrumentale musiek en liggaamlike bewegings” (1991:34).

Die instrumente genoem in Psalm 149 en 150 dui op ‘n wye verskeidenheid van instrumente (veral slaginstrumente) wat gebruik is. Sommige van die Psalms (4; 5; 8) se opskrifte dui op die gebruik van hierdie instrumente saam met die sang. Daarom is Strydom korrek as hy beweer dat “die instrumentale musiek het blykbaar bygedra om aan die Israelitiese kultus ‘n uitbundige, luidrugtige karakter te gee” (1991:36).

**In al die bogenoemde gevalle het ons te doen met ‘n spontane lied of musiek wat deur ‘n individu “saamgestel” is in reaksie op ‘n spesifieke daad van redding van God in sy/haar lewe. In al hierdie gevalle het musiek ‘n baie sterk emosionele komponent wat self in ons terme aan ‘opsweping’ of ‘meevoering’ kan grens. Ons sou letterlik kon praat van musiek wat die krag gehad het om mense “in besit te neem.”**

## **2.2 TEMPEL MUSIEK**

Met die aankoms van die ark in Jerusalem breek daar as’t ware ‘n nuwe bedeling aan vir sang en musiek (1 Kron 15-16). Vir die eerste keer lees ons van ‘n amptelike groep mense wat verantwoordelik is vir die sang en musiek en “hulle moes die Here, die God van Israel, roem, loof en prys” (16:4). In die uitvoering van hulle taak het hulle gebruik gemaak van ‘n hele aantal musiekinstrumente asook ‘n volledige lied (16:8-36).

Wilson-Dickson haal ‘n latere beskrywing van die Groot Versoendag aan uit die apokriewe boek *Ecclesiasticus* (200vC) waarin onder andere genoem word dat “the choir had at least twelve singers, all men, with supplementary boys ‘to add sweetness’, and that the instruments consisted of nine or more lyres (*kinnor*), kithara (*nebel* - though usually translated as ‘harps’



and ‘lyres’), between two and twelve cane pipes (*halil*) and cymbals (*mezaltzim*) (1992:26-27). Ten spyte van die groot groep mense en baie instrumente meld Oesterley dat tydens die offerdiens “the deepest silence prevails...everything is performed with reverence and in a manner worthy of the Divine Majesty” (1941:205).

Die Psalms het oor ‘n lang tydperk ontstaan en het van die vroegste tye af ‘n sentrale posisie in die tempelmusiek ingeneem (Strydom 1991:34). Dit was egter nie die enigste liedere wat gesing is nie (Wilson-Dickson 1992:27). Die Talmoed asook die opskrifte van baie van die Psalms dui daarop dat die Leviete die Psalms *met begeleiding* gesing het in die tempel. A C Barnard (1981:586) meen egter dat dit onseker is of die instrumente wél vir begeleiding gebruik is, asook dat die sang hoofsaaklik deur die kore gedoen is en nie deur die gemeente nie. Die ritme van hierdie Psalms (en ander liedere) was nie bepaal deur ‘n vaste reëlmaat nie, maar deur die aksente in die Hebreeuse teks. Dit kom baie ooreen met *Anglican chant* in ons tyd. Strydom (1991:35) wys daarop dat die gemeente dikwels reageer het met response soos *Amen* en *Halleluja* (1 Kron 16:36; Neh 8:7; Ps 111-113; 146; 148; 150).

Die tempel musiek het geleidelik wegbeweeg van ekstatische musiek na simboliese musiek. Musiek en sang het ‘n peinsende, nadenkende en selfs rituele betekenis gekry. Dit is nie meer by buitelig seremonies gesing nie, maar binne die geslote ruimte van die tempel. Dit het ‘n nuwe funksie gekry in kombinasie met die kantillering van Skrifgedeeltes deur die Priester. In hierdie situasie het musiek en sang die spontaneïteit van die vrye, ekspressiewe lied ingeboet (Wilson-Dickson 1992:30). Dit was ook nie meer gemeentesang nie, maar koorsang. Hierdie vorm van sang het die tegniese benaming “Psalmodiërende sang” gekry (Strydom 1991:35). Mettertyd is die Psalms aangevul met *cantica* (Skrifgesange soos Eks 15; Rig 5; e.a.) en ook himnes (vrye liedere)(Strydom 1991:37).

Hasper (1955:72) meen dat die tempelsang en die lied in die sinagoge baie ooreenkomste met die volksang van daardie tyd gehad het. Hy noem as voorbeeld dat baie van die opskrifte by die Psalms meld dat die betrokke lied op die melodie van ‘n bestaande volkslied gesing moet word. In hierdie verband noem hy ook dat die vrye Christelike lied ook teruggaan na volksang uit die Joods-Hellenistiese wêreld sowel as die Grieks-Romeinse wêreld. Hasper (1955:13) noem dat die begrip *Psalms* reeds in Israel liedere ingesluit het wat “niet in de

tempelboeken waren opgenomen, en andere, die daarin nimmer opgenomen zouden worden.” In hierdie verband wys Hasper daarop dat die woord *rmz* (Psalms) beteken “lofprijsing deur middel van sang” en nie die sing van Psalms nie (1955:29).

**Dit is te betwyfel of bogenoemde twee tydperke was wat teenoor mekaar gesien moet word. Na alle waarskynlikheid verteenwoordig dit twee lyne wat vir dekades of selfs eeue naas mekaar bestaan het. Aan die een kant die vrye lied, gebore uit ‘n individu of groep se ervaring van God se redding, met sy uitbundige musiek en liggaamlike bewegings, eie aan die kultuur van die dag. Aan die ander kant die meer offisiële kerklied, kunstig voorgedra deur kore in ‘n atmosfeer van nadenke en bepeinsing. By eersgenoemde word God uitbundig geëer, by laasgenoemde word Hy nadenkend geprys en aanbid. Maar is dit nie dieselfde koning Dawid wat uitbundig voor die ark gedans het, omdat God redding gegee het, wat die beplanning sou doen vir opstel van die koor in die nuwe tempel nie (1 Kron 25)? Kom hierdie twee lyne nie juis in Dawid bymekaar nie? Vind ons nie juis hierin ‘n bewys dat twee radikaal verskillende sang- en musiekstyle mekaar kan aanvul binne die lewe van die gelowige nie? (Vergelyk p88-89)**

### **2.3 NUWE TESTAMENT & VROEË KERK**

In die Nuwe Testament vind ons baie min inligting oor sang en musiek. Vir die eerste aantal jare (tot die vernietiging van die tempel) het die tempel en sinagoge steeds naas mekaar bestaan as twee plekke van aanbidding.

Wilson-Dickson haal Werner aan: “The temple had developed a type of liturgy which, with its hierarchy, its sacrificial cult, and its rigid organization, entered a sharp distinction between the officers of the ritual and the community of the faithful, the latter being almost passive bystanders” (1992:32). Aan die ander kant was die byeenkomste by die sinagoge steeds gemeentelike byeenkomste waar leke ‘n groot rol gespeel het. Daar was egter behoefte aan opgeleide kantors of voorsangers. Mettertyd het Joodse kantors wat bekeer is tot die Christelike geloof, hierdie funksie begin vervul (Wilson-Dickson 1992:35).

Ef 5:19 lees: “en sing onder mekaar psalms (*yal mōs*), lofgesange (*yal llw*) en ander

geestelike liedere (*hymnos*).” Oor die uitleg en betekenis van hierdie gedeelte(s) is daar wyd uiteenlopende menings. Augustinus van Hippo (354-430) beskryf *hymnos* soos volg: “A hymn is a song containing praise of God. If you praise God, but without a song, you do not have a hymn. If you praise anything, which does not pertain to the glory of God, even if you sing it, you do not have a hymn. Hence, a hymn contains the three elements: *song* and *praise of God*” (Augustinus, Ennarrations in Psalmos 72:1; aangehaal in Wilson-Dickson 1992:36). Strydom haal Du Plessis se standpunt aan, naamlik dat dit “in die geheel op die lofprysing van mense wat met God vervul is” dui (1991:43). Hasper som dit op as drie begrippe wat dui “op een volheid en veelheid” (1955:115). Hy wys ook daarop dat Clemens van Alexandrië (ongeveer 160-215nC) die woorde “liedere” (*odai*), “himne” (*hymnos*) en Psalms (*Psalmos*) as wissel terme gebruik het (1955:40). Hasper (1955:114-115) is oortuig daarvan dat hierdie liedere primêr volksang was, en wel in die volk se eie taal.

Navorsers verskil van mekaar oor die liedereskat van die Nuwe Testamentiese kerk. Routley beweer “It is everywhere agreed that Christians were singing hymns within the generation of Pentecost” (1982:7). Hy motiveer dit soos volg: “It cannot have been long before they devised ways of singing about the Resurrection and their christian experience, and whoever wrote the Letter to Ephesians, and that version of it which went to Colossae, was aware of this and approved it (Eph 5:19; Col 3:16)” (1982:7). Reeds in 112 n.C. skryf Plinius “Dit was hul gebruik om op ‘n sekere vasgestelde dag byeen te kom voordat dit lig was. Dan het hulle ‘n gesang gesing tot Christus as God...” (Plinius, Briewe, X, 96 aangehaal in Struik:124). Routley meen: “We may confidently suppose, without going further into it, that christians did have songs at their meetings, and that some of these were simply solos sung by somebody who had just composed them (1 Cor. 14:26) and some had refrains which could be joined in” (1982:7). Hasper sluit aan hierby en sê na aanleiding van 1 Kor 14:26 dat daar gereeld iemand in die samekoms van die gemeente gekom het met ‘n nuwe lied (1955:71). Aangesien daar nog nie metodes was om liedere (musiek) neer te skryf nie, en daar dus ook nie liedboeke was nie, kon slegs kort, gememoriseerde liedere of dele van liedere gesing word. Lietzmann (1961:11) se driedeling van liedere tydens die Nuwe Testament verdien vermelding:

- Liedere oorgeneem uit die Sinagoge
- Liedere met wortels in Israelitiese aanbidding

- Nuwe liederes op Christus gerig

Strydom haal vir Söhngen aan wat meen dat ten minste twee Gattungen in die vroeg-Christelike erediens-liedere onderskei kan word: Enersyds is daar “vaste, algemeen-bekende liedere wat deur almal aangehef is”, en andersyds “Einzelgesänge, wie sie der Geist bald diesem, bald jenem, vielleicht hier und da auch einem bevorzugten Sänger eingab.” (Söhngen 1961; aangehaal deur Strydom 1982:44)

**Alhoewel die inligting oor sang en musiek in die Nuwe Testamentiese tyd skaars is, kan tog enkele afleidings gemaak word. Eerstens val dit op dat die twee lyne van die tempel en die sinagoge met hul eie unieke aanbidding style steeds naas mekaar bestaan het. Tweedens merk ‘n mens op dat, alhoewel Psalms en Psalmodiëring steeds in die hart van die gemeente se sang en musiek gestaan het, die liedereskat geleidelik uitgebrei het, en dat daar in die Nuwe Testamentiese tyd reeds 4 kategorieë onderskei is: Lukaanse *cantica*, himnes van Openbaring, Jood-Christelike uitroepe en spesifiek Christelike liedvorme (Martin, Carmen Christi; verwys deur Strydom 1991:43). Vrye liederes soos wat Lietzmann hierbo aandui, was ook reeds in gebruik. Hierdie verskillende liederes en aanbidding style het neerslag gevind in die twee groot plekke van aanbidding, d.i. die tempel en die sinagoge. Uiteraard sou hierdie lyne ook neerslag vind in die huis byeenkomste van die vroegste gemeentes.**

## 2.4 MIDDELEEEUE

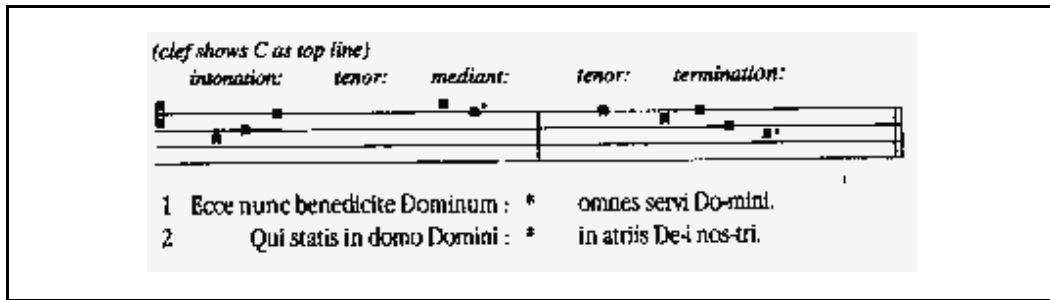
*Middeleeue* dui op die tydperk (ongeveer 476 tot 1492 n.C.) wat ‘n aanvang geneem het met die val van die Romeinse Ryk en die pouskap van Leo die Grote. Hierdie tydperk is ingelei deur die ineenstorting van die Romeinse Ryk en gevolglik moes die pouse in die Roomse Kerk die leiding neem in staat en kerk. Die uitstaande leier in hierdie era was Pous Gregorius die Grote. Sy regeringstyd is ook gekenmerk deur sending-uitreike na die mees afgeleë dele van Europa. In Gregorius die Grote se poging om die Roomse Kerk se posisie te versterk, het hy eenvormigheid in kerkmusiek sterk aangemoedig (Wilson-Dickson 1992:43). So ontstaan ‘n musiekstyl wat vandag steeds bekend staan as Gregoriaanse sang (*Gregorian chant*). Laasgenoemde kan omskryf word as ‘n soort “eentonige sing-praat” of “dreunsang”. Volgens

Wilson-Dickson het Gregoriaanse sang twee basiese kenmerke: “The heightened speech of cantillation and the free composition of songs setting scripture or sacred poetry” (1982:55). Van der Leeuw beskryf hierdie musiek as “chorale musiek, dwz. eenstemmige koorzangen, welker melodieën zich zonder de ons bekende maatindeling, dock in een bepaald rythme en - gewoonlik - in de ons reeds bekende kerktone-aarden bewegen” (1948:40).

In reaksie op die prominente posisie van die Roomse Kerk asook die kerk se status as ‘n koninklike godsdiens, het sommige geestelike hulleself onttrek en afgesonder in kloosters; dit was die begin van die monnike tradisie.

In hierdie tyd (ongeveer begin van vierde eeu) besoek ‘n Spaanse non (Egeria) ‘n erediens in Jerusalem tydens ‘n pelgrimstog in dié stad. In haar beskrywing van die erediens vind ons die volgende insiggewende verwysings: “And hymns and antiphons are sung; and after each hymn or antiphon a prayer is offered” en “among all these details this is very plain, that Psalms or antiphons are always sung; those at night, those in the morning, and those through the day...” (Aangehaal uit Music in the Western World 1984: Wilson-Dickson 1992:45). Uit Egeria se beskrywings is enkele sake duidelik: die belangrike rol van Psalms in die erediens, die deelname van die gemeente (in die sang) en die rol van responsoriese sang. Tog meld Wilson-Dickson die volgende op: “The reference to hymns here may mean a distinct type of music somewhat different from Psalms - such as the hymns of Ambrose of Milan” (1982:46).

Sang in die Middeleeue was eenstemmig en ongeleed. Alle Psalms is gesing in die trant van die Gregoriaanse sang. Daar was geen verband tussen die woorde en die “melodie” nie, aangesien dieselfde skema vir alle Psalms gebruik is. Dit kom neer op ‘n *intonasie* (gesing deur die kantor), die *tenoor* en *mediant*. Die gemeente antwoord op dieselfde noot (*tenoor*) en voltooi met die *terminasie*. Geen instrumente is hiervoor gebruik nie. Vergelyk die skema uit Wilson-Dickson 1992:48):



Insiggewend is dat daar naas bogenoemde sang (Gregoriaanse sang), ook al meer *antifone* ontstaan het. In die Psalms vind ons voorbeelde hiervan in Psalm 136 met die gedurige herhaling van “Aan Sy liefde is daar geen einde nie” (Ps 136). Gedurende die Middeleeue het duisende van hierdie kort refreine ontstaan, en is dit aangewend tussen die verse van ‘n Psalm om instemming te betoon of ter beklemtoning van sekere gedagtes (Wilson-Dickson 1992:52). Antifone was gegrond op kort Bybelse uitdrukkings of verse.

Gedurende hierdie tydperk, het daar naas hierdie lyn van sang ook ‘n tweede lyn ontwikkel: die van die *himne* of *vrye lied*. Laasgenoemde se gebruik is sterk aangemoedig deur Ambrosius van Milaan (339-397) wat beskryf word as “die vader van gemeentesang in die kerk” (Struik 1988:140). Die kenmerkende van hierdie musiek was dat dit bestaan het uit ‘n vrye komposisie van woorde en musiek. Dit was verder saamgestel uit metriese stanza’s en het nie noodwendig gerym nie. Hierdie musiekvorm was baie gou gewild en het deur die eeue neerslag gevind in die meeste kerke in die wêreld. Van der Leeuw (1948:40) sien hierdie musiek (met sy grondliggende metrum) reeds as ‘n “vrije beweging der polyphone muziek” in teenstelling met die “cantus firmus, d.i. onveranderd gezang” van die Gregoriaanse musiek.

In die jare en eeue wat volg het Gregoriaanse sang neerslag gevind in die indrukwekkende liturgieë en eredienste van die kerk, beter bekend as die Mis (*Mass*). Dit het twee groot komponente gehad, te wete die aanddiens (*vesper*) en oggenddiens (*matin*). By die *vesper* én die *matin* het die Psalms met die gebruikelike antifoone, Skriflesing, sowel as die himne (bv. die *Magnificat*) ‘n prominente plek en funksie gehad.

In die sentrum van hierdie byeenkomste was die viering van die Eugaristie. Net soos wat die

liturgie tot 'n indrukwekkende skouspel ontwikkel het, het die sang en musiek ook ontwikkel tot nuwe hoogtes. Die gesonge liturgiese handelinge is verdeel in twee dele, naamlik die *ordinarium-stukke* (vaste dele) en *proprium-stukke* (wisselende dele) (Strydom 1991:65). Mettertyd het die sang en musiek deur polifone (meerstemmige) sang ontwikkel tot 'n vlak waarby die gewone aanbidders nie meer kon bykom nie. Dit het dus ontwikkel tot 'n baie kunstige vorm van musiek wat deur die kore (die *scola cantorum*) uitgevoer is. Westerse musiek vind sy oorsprong hier (Wilson-Dickson 1992:64). Die grootste nadeel hiervan was dat eenvoudige gemeentesang vervang is met komplekse kunsmusiek. Die gemeente was nou passiewe toekouers.

In hierdie tyd ontstaan 'n nuwe musiekvorm, met name die *melisme*. Laasgenoemde dui op die gebruik om 'n enkele lettergreep oor 'n aantal note te sing. Op hierdie wyse is die *-ja* (die laaste lettergreep van *ha-le-lu-ja*) soms oor soveel as vyf en veertig note gesing.

Laasgenoemde is mettertyd (ongeveer die negende eeu) *sekwense* genoem. Wat hierdie vorm van musiek uniek maak, is dat musiek nie meer net die draer van woorde was nie, maar 'n uitdrukking in homself. Augustinus verwys hierna as *jubilus* - 'n vorm van jubel in die Here (Wilson-Dickson 1992:68). Sekwense was baie gewild in die elfde tot die dertiende eeu, en meer as 6000 sekwense het ontstaan (Strydom 1991:67). Die konsilie van Trente het in 1570 feitlik alle sekwense uit die erediens geban (:67).

'n Verdere ontwikkeling in hierdie tyd, was dié van *tropering* (Wilson-Dickson 1992:70). Laasgenoemde dui op die gebruik om musiek of woorde by 'n reeds bestaande vokale lied te voeg. Dit het dikwels die vorm aangeneem dat 'n ou lied d.m.v. nuwe woorde of musiek vir 'n spesiale geleentheid omskep is tot 'n nuwe lied. Een van die implikasies van *tropering*, was dat die simboliese funksie van musiek nou ook ruimte gemaak het vir retoriese funksie van musiek.

Guido D'Arezzo (995-1050) het in hierdie tyd 'n groot deurbraak gemaak met die ontwikkeling van 'n sisteem waarmee note aangedui kon word. Vir die eerste keer in die geskiedenis kon 'n melodie "neergeskryf" word en skriftelik oorgedra word. Tot hier is alle musiek gememoriseer en so oorgedra. Hierdie ontdekking het die deure oopgemaak vir 'n totaal nuwe benadering tot musiek. Hiermee saam kon die naam van die komponis van die

betrokke musiek nou saam met die musiek oorgedra word. Notasie het ook die deure oopgemaak vir polifone (meerstemmige) sang. Die voorloper van meerstemmige sang is te vinde in die *organum* in Frankryk, waar 'n tweede stem soms 'n oktaaf of wat laer bygevoeg is by die oorspronklike melodie. Later het 'n *duplum* (tweede deel), *tripulum* (derde deel) en *quadruplum* (vierde deel) bygekom. Aanvanklik is musiek ook volgens 'n drie-tyd vasgestel om ooreen te kom met die Drie-Eenheid van God (Wilson-Dickson 1992:77).

In die dertiende eeu ontstaan die gebruik van *kontrafaksie*. Dit dui op die proses om “wêreldlike melodieë van geestelike tekste te voorsien” (Loader 1979:47). Sodoende is geestelike tekste op bekende volkswysies getoonset.

Soos die geval in ons eie tyd, het die kritiek oor hierdie nuwe benadering tot sang en musiek nie uitgebrei nie. Wilson-Dickson haal 'n voorbeeld aan van kritiek op hierdie meerstemmige musiek: “Could you hear the effete emotions of their before-singing and their after-singing, their in-between singing and their ill-advised singing, you would think it an ensemble of sirens, not of men... Indeed when such practices go too far, they can more easily occasion titillation between the legs than a sense of devotion in the brain” (Weiss & Taruskin; Aangehaal in Wilson-Dickson 1992:79). Dit laat 'n mens onwillekeurig dink aan soortgelyke kritiek wat vandag uitgespreek word oor bv. moderne popmusiek.

Die volgende ontwikkeling op die pad van die kerkmusiek was die van die *motet*.

Laasgenoemde verwys na 'n meerstemmige lied wat ontstaan het uit 'n vroeëre melodie. Woorde is ook vir die addisionele stemme geskryf. In 1323 het Pous Johannes XXII 'n bul uitgevaardig waarin hy o.a. die gebruik van die motet aanspreek:

*“Certain disciples of the new school ... prefer to devise new methods of their own rather than to sing in the old way. Therefore the music of the Divine Office is disturbed with these notes of quick duration . Moreover, they... deprave it with discants and sometimes pad out the music with upper parts made out of profane songs. The result is that they often seem to be losing sight of the fundamental sources of our melodies in the Antiphoner and Gradual... The consequence of all this is that devotion , the true aim of all worship, is neglected, and wantonness, which ought to be shunned, increases. We hasten to forbid these methods...”*



(Weiss & Taruskin; Aangehaal in Wilson-Dickson 1992:80).

‘n Verdere ontwikkeling het gevolg; naamlik die van die *conductus*. Dit verwys ‘n meerstemmige lied waar die verskillende stemme dieselfde woorde sing. Tot soveel as drie ekstra stemme is bygewerk by die oorspronklike lied of melodie. Selfs eenstemmige liedere van vroeër is oorgeneem en ekstra stemme is bygevoeg. Dit het baie gou ontwikkel tot ‘n baie unieke vorm van musiek binne en buite die kerk. Gedurende die dertiende eeu het polifone sang vir die eerste keer neerslag gevind in die ordinarium-stukke van die Mis (Wilson-Dickson 1992:82). Hierdie musiek was te moeilik vir die gewone aanbidders, en laasgenoemde het noodgedwonge passiewe toeskouers geword. Die arm, ongeskoolde bevolking het nie meer ‘n plek in die kerk gehad nie, en die kerk het weinig voorsiening gemaak vir hierdie groep mense.

In reaksie hierop het ‘n interessante verskynsel plaasgevind. Die gewone aanbidders se musiek is nie meer gehoor en gesing in die groot kerke en katedrale nie. Daarom verskuif laasgenoemde se musiek al meer na die private en publieke sfeer. Hierdie musiek is nou gehoor en gesing by groot feesdae en sosiale byeenkomste. Strydom beweer dat daar in die laat Middeleeue ‘n vloedgolf van geestelike volksliedere ontstaan het (1991:69). In hierdie opsig was die *laudate spirituale* (geestelike lofliedere) baie gewild, asook die *laude* as volks musiek. Uit hierdie feeste en gebruike ontstaan die sg. *Carols* (vreugdeliedere) “which is always a sociable, legendary, narrative song, usually with a chorus for everybody to join in, and originally associated with a dance” (Routley 1982:12). Hierdie liedere het die mooi en romantiese oomblikke in die Bybel besing, en gebeurde soos die kruisiging vermy. Routley som dit op: “There was, outside the sanctuary, much freedom for imagination, and enough religious conviction permeating secular life to evoke sacred poetry” (1982:12).

R Mathlener (aangehaal deur Loader 1979:57) som dit soos volg op: “Vir die mens van die Middeleeue was die onderskeid tussen geestelike melodiere en musiek en wêreldlike melodiere en musiek baie gering, of selfs afwesig”.

Wilson-Dickson (1982:86) skryf dat die musiek gegroei het tot groot hoogtes; ongelukkig het die geestelike peil gedaal tot ‘n laagtepunt. Musikaal was dit ‘n era van hoogtepunte;

geestelik 'n tyd van verval. In hierdie tyd reageer persone soos John Wycliffe op die situasie in die kerk, asook die musiek van die tyd. Hy meen dat die musiek te kompleks is vir die gewone aanbieder, en dat die verskillende stemme die woorde onhoorbaar en onverstaanbaar maak (Wilson-Dickson 1992:86).

**Die twee lyne waarna vroeër verwys is, loop myns insiens ook duidelik deur die lang era van die Middeleeue. Aan die een kant vind ons die formele kerkmusiek van die Middeleeue, algemeen verwys na as liturgiese musiek en sang. Dit ontwikkel geleidelik vanaf die Gregoriaanse sang met sy eenvoud na 'n baie komplekse meerstemmige lied of *Conductus*. Aan die ander kant vind ons die lyn van die Abrosiaanse himne of vrye lied met sy vrye komposisies van woorde en musiek, ingedeel in metriese stansas. Selfs binne in die formele kerkmusiek kon die soeke na meer en groter verskeidenheid, asook 'n eietydse musiek nie gekeer word nie. Die feit dat daar in 'n betreklike kort tyd 6000 sekswense ontwikkel het, dui op die reuse behoefte in hierdie verband. Die ontstaan van trope en motette is 'n verdere bewys van aanbidders se begeerte tot meer. Dit is myns insiens insiggewend dat selfs die Middeleeue nie die gelowiges se begeerte tot 'n gedurige "vernuwing" in sang en musiek vrygespring het nie. Waar hierdie begeerte nie in die kerk ontmoet is nie, of waar daar nie ruimte gelaat is daarvoor nie (o.a. weens die kompleksiteit van sang en musiek in die kerk), is hierdie behoefte op 'n ander terrein aangespreek, naamlik in die private en publieke lewe. Hierin het *folksong* 'n groot rol gespeel.**

Die prominente plek wat hierdie saak ingeneem het op die agendas van die onderskeie konsilies, spreek boekdele. Tydens die vierde konsilie van Toledo (633nC) is daar standpunt ingeneem teen die poging om himnes in die kerk uit te sluit (Loader, 1979:31). Die konsilie van Toledo (633nC) "handhaaf die himnes wat deur menslike ywer tot lof van God en tot eer van die apostels en martelare saamgestel is" (JA Stoop in Loader, 1979:31).

## **2.5 REFORMASIE EN RENAISSANCE**

Die tyd van die Renaissance was gekenmerk deur 'n bewuswording van die glorie van die Romeinse Ryk in die klassieke Era. Daarom het daar in hierdie verband 'n oplewing

plaasgevind in die beeldende kuns en argitektuur. Hierdie oplewing het nie neerslag gevind in die wêreld van musiek nie, miskien vanweë die ontoeganklikheid van die musiek van die klassieke Era; notasie van musiek het eers vanaf die tiende eeu plaasgevind. Musiek het egter harmonies verder ontwikkel in hierdie tyd en almeer 'n retoriese funksie begin kry (Wilson-Dickson 1992:91). Routley (1982:14) meen dat *himnes*, soos ons dit ken, nie by Ambrosius ontstaan het nie, maar in die tyd van die Reformasie.

Martin Luther (1483-1546) het vanweë sy agtergrond as Augustynse monnik 'n groot liefde vir sang en musiek ontwikkel. Hy was bekend met die Gregoriaanse sang (*chant*) sowel as die meerstemmige musiek van sy tyd. As gevolg van sy geweldige klem op die deelname van gewone aanbidders, stel hy 'n dubbele stelsel voor: Aan die een kant die Latynse Mis, vir gebruik in katedrale waar die deelnemers dié taal verstaan. Aan die ander kant stel hy die gebruik van die Duitse Mis voor vir gebruik in die plaaslike gemeente of kerk, waar liedere en voorlesings in verstaanbare taal gebruik word (Wilson-Dickson 1992:94). Alhoewel Luther 'n voorstander was vir die gebruik van die Psalms, gebruik hy ook "simple melodies familiar to ordinary people - Latin or German devotional songs, school songs, children songs, folk-songs or carols" (Wilson-Dickson 1992:95). Luther het ook 'n aantal liedere (woorde en melodie) self geskryf waarvan "Ein' feste Burg" waarskynlik die bekendste is. Volgens Wilson-Dickson (1982:96) het Luther selfs sekulêre liedere oorgeneem en gewysig - veral met die oog op gebruik by jongmense. Tydens eredienste is liedere op hoofsaaklik twee wyses gesing: eenstemmig deur die gemeente, en meerstemmig deur die koor. Dikwels is die verskillende verse afgewissel tussen gemeente en koor. Die gemeente het in hulle eie taal (Duits) gesing, terwyl die koor in Latyn gesing het. Mettertyd sou alles in Duits gesing word. Die orrel is slegs gebruik vir begeleiding van die koor. Opmerklik is Luther se besluit om selfs die gekompliseerde *graduaalpsalm* te vervang met 'n *gradaallied* wat deur die hele gemeente gesing kon word (Strydom 1991:87). Hierdie gebruik was uiters gewild en het die "himniese hoogtepunt van die erediens geword" (:89). Teen 1587 was daar reeds vyf en veertig gradaalliedere beskikbaar. Dit het mettertyd gegroei tot die *alternatim praxis*. Laasgenoemde dui op die gebruik om hierdie liedere in afwisseling te sing, waar elke tweede vers deur die gemeente gesing word, en elke alternatiewe vers deur die koor of koperblaas-ensemble.

Strydom (1991:89) onderskei die volgende kategorieë van liederes in Luther se liederes corpus:

- Ordinarium Gesange
- Liedere wat 'n Psalm of ander Skrif gedeelte as uitgangspunt het.
- Vertalings en verwerkings van voor-Reformatoriese Latynse himnes, sekwense, leise en antifone
- Vrye kerkliedere (die parafraseer van bepaalde Skrif gedeeltes)

Onder laasgenoemde voeg Strydom by: “Tog vind ons by Luther en sy Reformatoriese medestanders ook alreeds vrye kerkliedere in die sin van Skrifgetroue tekste, maar sonder om 'n bepaalde Skrif gedeelte as uitgangspunt te neem” (1991:90). In die daarstelling van melodieë, gebruik Luther hoofsaaklik twee groot bronne: die Gregoriaanse sang asook oud-Kerklike himnes en volksliedere. Routley voel sterk dat “Certain slanders aimed at Luther have some truth in them, but none have less than the rumour that he adapted ‘popular music’ for use with his hymns” (1982:18). Hiermee verwys Routley nie negatief na die gebruik van sekulêre musiekstyle nie; hy betoog eerder dat Luther musiek gebruik het wat afkomstig was uit die ballades en kunsmusiek van sy tyd, en nie uit die ‘populêre musiek’ van sy dag nie. Dit was dus eerder 'n betoog teen popmusiek as sekulêre musiek. Wilson-Dickson vat dit soos volg saam: “The Lutherans managed to hold a precarious balance between the congregational singing characteristic of the early church and an expression of faith through the art-music of experts” (1982:137).

R Mathlener (aangehaal deur Loader 1979:50) toon aan dat Luther van twee groot bronne gebruik maak met die oog op sy liedereskat:

1. Roomse kerkliedere en onderdele van die mis.
2. Wêreldlike en Duitse volksliedere.

Met betrekking tot laasgenoemde, word die volgende onderskei:

- a) Volksliedere waarvan die teks en melodie behou is
- b) Melodieë van bestaande volksliedere voorsien van nuwe tekste

**Luther slaag m.i. suksesvol daarin om die twee lyne (soos vroeër genoem) bymekaar te bring in die erediens. Hy handhaaf enersyds die gebruik van koorsang, polifone sang en meer formele liedereskat (selfs in die oorspronklike tale); andersyds sien hy die behoefte aan vrye, eietydse liederes raak en inkorporeer dit by die gemeentesang. Sy**

**klem op die deelname van die gemeente in gemeentesang kan nie oorskakel word nie. Dit val ook op dat hy die eeu-oue gebruik van die graduaalpsalm handhaaf, maar dit inklee met ‘n eietydse gradaallied. Met betrekking tot laasgenoemde maak hy voorsiening vir ‘n wye verskeidenheid van gradaalliedere, asook ‘n kleurvolle inkleding van hierdie liedere (deur alternatiewe sang, instrumentasie ens.). Luther slaag ook suksesvol daarin om liedere (woorde en/of melodieë) uit die alledaagse lewe oor te neem en diensbaar te maak binne die kerk.**

Op hierdie punt het die paaie van Luther enersyds en Calvin (1509-1564) en Zwingli (1484-1531) andersyds, uiteen geloop. Vir laasgenoemde twee is daar ‘n pertinente skeiding tussen kerk en wêreld (waar die wêreld hoofsaaklik boos is), en daarom is die gebruik van “wêreldse” liedere en melodieë in die kerk ondenkbaar. Alles wat uit die wêreld was, moes vermy word. Ook alle versierings binne die kerk wat ‘n mens se aandag kon aftrek, moes daarom vermy word. Musiek (as deel van kuns) was om hierdie rede ook ‘n probleem. Calvin se uitgangspunt was dat die Nuwe Testament slegs erkenning gee aan Psalms as geskik vir sang in die erediens (Wilson-Dickson 1992:101). Slegs een of twee lofliedere (*canticles*) is saam met die Psalms toegelaat. Routley beskryf dit soos volg: “And although he (Calvin) insisted on congregational singing - and indeed allowed no other kind of singing in public worship - that singing was restricted to Psalms in metre, and such other Biblical passages as could readily go into metre, such as the Lord’s Prayer and the Canticles” (1982:20). Aangesien musiek (begeleiding) as ‘n versiering beskou is, is dit ook nie toegelaat nie. Meerstemmige sang was ook nie toegelaat nie. Die resultaat was ‘n beryming van al 150 Psalms (in Frans vertaal deur Theodore de Beza) en getoonset deur Louis Bourgeois. Dit is voltooi in 1562 en staan bekend as die Geneefse Psalter. Laasgenoemde bestaan uit eenvoudige melodieë, een lettergreep per noot, met slegs kort en lang note. Sommige melodieë was afkomstig uit die Gregoriaanse sang, ‘n paar uit volksmelodieë en sommige uit Lutherse kringe (Wilson-Dickson 1992:102). Hierdie musiek het neerslag gevind in kerke van verskillende afkoms en spektrums regoor die wêreld. Ironies genoeg is dit in private gebruik dikwels meerstemmig en met instrumente gesing (Kruger 2002:32). Loader (1979:53) merk ook op dat “Psalms is egter teen hierdie tyd deur landbouers op die lande gesing, en ook deur soldate as strydliedere gebruik.” Laasgenoemde impliseer dat hierdie Psalms grondgevat het in die alledaagse lewe voordat dit in die Franse gemeentes gesing is.

Hasper (1955:11) meen dat baie van die persepsies oor Calvyn wanpersepsies is. Hy beklemtoon Calvyn se opregte begeerte om in alles (ook die gemeentesang) terug te keer na die Woord van God. In 'n gemeente soos Geneve met al die morele verval sou die “geestelike lied” van groot waarde wees. Calvyn en Farel het juis vir die destydse Geneve dieselfde raad gehad as wat Paulus lank gelede vir die stad Kolosse gehad het: die sing van Psalms, Gesange en ander geestelike liedere (vgl Hasper 1955:11). Hasper benadruk dat die woorde van Calvyn aan die stadsraad van Geneve om in die eredienste “enige psalmen” te laat sing, dikwels verkeerdelik geïnterpreteer word. Dit wil geensins dui op enkele Psalms nie, net so min as wat die woord “psalmen” net op die Ou Testamentiese Psalms dui. Hasper meen dat Calvyn met hierdie woorde dui op die kerklied as sulks. Hasper beklemtoon juis Calvyn se positiewe waardering van die kerklied, maar dat Calvyn in alles probeer het om ook wat die kerklied betref so naby as moontlik aan die Skrif te kom.

As gevolg van Zwingli se dualistiese uitgangspunt, was daar nie ruimte vir gemeentesang of liturgiese musiek nie. Zwingli het hom uitermate negatief uitgespreek teen gemeentesang. Hy sien laasgenoemde as “luidrugtigheid in die erediens” (Strydom 1991:80) en meen dat sang en musiek die verhouding tussen God en mens versteur (:80). Net soos Erasmus interpreteer Zwingli 1 Korinthiërs 14:19 as dat “vyf woorde met die verstand” beter is as die baie woorde van sang, en die geraas van instrumentale musiek (Strydom 1991:80). Hierteenoor beklemtoon hy vroom, inwendige gebed asook stilte. Tog meen Luth (1984:51, in Strydom 1991:81) dat Zwingli nie gekant was teen gemeentesang in die algemeen nie, maar teen die wyse waarop dit Zürich aangewend is. Hy wys daarop dat Zwingli hom positief uitgespreek het oor die gemeente in Straatsburg wat begin het om Psalms in Duits te sing (Strydom 1991:81).

Strydom haal vir Brienens (1987:118) aan wat meen dat Calvyn se Geneefse liturgie gekenmerk was deur “minder zingen en bidden, de zwakkere deelname van de gemeente aan die dienst en de minder lewendige afwisseling van Woord en gezang” (1991:100). Wat die melodieë betref, was die meeste melodieë in die Geneefse Psalter “aanpassings...van Gregoriaanse gesange en Middeleeuse himnes” (Strydom 1991:103). Die gegewens in die tabel van die Psalter (1962) dui daarop dat daar ongeveer drie maal in 'n erediens gesing is, en dan tussen ses en agt strofes op 'n keer. Dit blyk wel dat daar teen 'n vinnige tempo

gesing is.

In Nederland het daar in 1540 ‘n anonieme liederbundel (met Psalms en ander geestelike liedere) ontstaan. Strydom meld in hierdie verband dat die berymings gesing is op “wêreldlike melodieë, en was baie gewild by beide die Protestante en die Katolieke” (1991:114). In 1540 verskyn die *souterliedekens* met 158 monofoniese Psalmmelodieë waarvan die meeste melodieë “nie nuwe melodieë was nie, maar bestaande populêre volkswysies”(Loader 1979:48). Verskeie ander liederbundels het ook verskyn. In 1566 het die *Psalter van Datheen* verskyn. Laasgenoemde is deur die Konvent van Wesel (1568) aanbeveel en deur die sinodes van Dordrecht (1574 en 1578) voorgeskryf. Datheen gebruik in hierdie bundel hoofsaaklik die Geneefse melodieë om “die eenheid van die kerk in Nederland met dié in Frankryk tot uitdrukking te bring deur die konsekwente gebruik van Geneefse melodieë” (Honders 1978:31, vgl Strydom 1991:115). Luth noem egter dat “die meeste melodieë was vir die kerkgangers te moeilik”, en “... de stroefzingende berijming van Datheen” (Luth 1980:31, vgl Strydom 1991:117). Ten spyte van die feit dat dit moeilik gesing het, het die Sinode van Dordrecht (1574) bepaal dat net één vrye lied “in die vrijheid der Dienaren” gelaat word. Daarom was daar van vroeg af “vertoë vir die sing van vrye liedere, veral vanuit die Lutherse repertorium” (Strydom 1991:117).

Luth wys tereg daarop dat die feit dat die een sinode na die ander opnuut die besluit moes bevestig dat slegs Psalms gesing mag word, daarop dui dat die sinodale besluite in hierdie verband nie altyd in die praktyk gehandhaaf is nie (Luth 1986:168vv, vgl Strydom 1991:118). Daar is verskeie aanduidings dat ‘n aantal vrye liedere reeds in omloop was, en ook in eredienste gebruik is.

**Die tyd van die Reformasie was ‘n tyd van wyd uiteenlopende praktyke. Alhoewel die Hervormers ‘n aantal groot waarhede met mekaar in gemeen gehad het, was die neerslag daarvan in eredienste en in die praktyk wyd uiteenlopend. Aan die een kant vind ons die lyn waarin Calvyn en Zwingli beweeg: eenvoudige musiek in navolging van die Gregoriaanse sang, die afwesigheid van begeleiding, en ‘n liedereskat wat beperk is tot die Psalms met enkele ander *cantica* en liedere. Aan die ander kant kry ons persone soos Luther met ‘n totaal ander uitgangspunt: Psalms sowel as vrye liedere, begeleiding,**

beurtsang, musikale inkleding, gebruik van koper blaas-ensemble om sekere verse in beurtsang uit te voer, gebruik van volksmelodieë en doodgewone sekulêre melodieë. By Luther vind ons ‘n baie interessante sameloop van albei hierdie lyne. ‘n Mens sou dus moeilik kon praat van die sang en musiek van die Reformasie, aangesien dit duidelik twee teenoorstaande lyne verteenwoordig. Ten spyte van Luther en Calvyn se gemeenskaplike klem op die sentrale posisie van die Woord en die klem op verlossing uit genade, vind ons twee teenoorstaande lyne van kerksang en -musiek. Die liedbundels wat in hierdie tyd ontstaan het, is in baie gevalle ook van uiteenlopende aard. Telkens moes ‘n bepaalde kerkvergadering (byvoorbeeld Dordt 1574) ‘n besluit neem ten opsigte van die liedere wat tydens eredienste gesing kon word.

Met betrekking tot die tyd van die Reformasie is dit belangrik om te onthou dat laasgenoemde nie beperk was tot enkele lande of gebiede nie, maar dat dit rimpelings regoor die destydse wêreld gehad het. Hierdie selfde prosesse het ook neerslag gevind in Engeland en elders. Selfs binne die Rooms-Katolieke Kerk was daar verskil van mening oor die “wat?”, “hoe?” en “waarmee?” van kerkmusiek. Die besluite van die konsilie van Trente (1562) rondom kerkmusiek is ‘n duidelike bewys hiervan.

## 2.6 DIE 17E - 18E EEU

In hierdie era het die musiek (en daarmee saam kerkmusiek) ongekende hoogtepunte bereik. Talle van die groot komponiste het met hul musikale talente ‘n bydrae hiertoe gelewer. Thomas Coryat beskryf sy belewenis van ‘n erediens in ‘n Basiliek in Venecië in hierdie tyd:

*“I heard the best musicke that ever I did in all my life both in the morning and in the afternoon, so good that I would willingly goe an hundred miles afoote at any time to heare the like... This feast consisted principally of Musicke, which was both vocall and instrumental, so good, so delectable, so rare, so admirable, so super-excellent...”*  
(Coryat 1611, aangehaal in Dart 1967:104, vgl Wilson-Dickson 1992:140).

Kuns-musiek het so ‘n prominente plek in die kerk ingeneem dat Wilson-Dickson beweer dat “the church authorities were on occasion sufficiently interested to allow worship to be informally interrupted by visiting musicians” (1982:141). Uit laasgenoemde blyk dit dat die



kunsvorme self verhef is tot doel in sigself. In hierdie tyd ontstaan a nuwe musiek, wat die benaming “*opera*” gekry het. Dit word ook beskryf as *stile rappresentativo* (‘n styl wat menslike emosies verteenwoordig). Die doel van laasgenoemde was “to move the passion of the mind” (Wilson-Dickson 1992:142). Hierdie nuwe musiek is deur die Roomse Kerk verwelkom ten spyte van die sekulêre oorsprong en assosiasies daarvan (:142). Die positiewe waarde van *opera* in die kerk was dat dit geslaag het daarin om die woorde en emosies van die teks duidelik oor te dra. Daarom het komponiste in hierdie tyd gefokus op die dramatiese gebeurtenisse in die Bybel. Na aanleiding van Giacomo Carrisimi (1605-74) se dramatisering van die Latynse tekste in die Oratorio, het hierdie vorm van musiek in die kerk die benaming *oratorio* gekry (:144). Hierdie vorm van musiek was uiters geskik vir die onderrig in Christelike waarhede.

Ook in die Lutherse kerk het die kerkmusiek ‘n hoogtepunt bereik. Musici was voltyds in diens van die kerk en het dikwels ‘n baie eenvoudige of selfs armoedige bestaan gevoer. Wat egter opval, is dat die musici voltyds besig was om te komponeer met die oog op die eredienste van die plaaslike kerk of gemeente. Baie stede het ‘n *kantor* in diens gehad, wat verantwoordelik was vir musikale komposisies vir die plaaslike kerke, asook ander geleenthede. Alhoewel die kantor baie vryheid gehad het in sy komposisies, was daar ook streng vereistes. Hy moes naamlik voorsiening maak vir ou- (musiek van ongeveer vyftig jaar gelede) asook nuwe musiek (*opera*) (Wilson-Dickson 1992:148). In hierdie verband skryf Raynor: “In the view of his [the cantor’s] employers and the congregation which was his audience there was no more point in repeating, apart from the familiar hymns, than there would have been in repeating sermons. The cantor was under attack if he did not produce new music in an up-to-date style...” (Raynor 1972:209-210, vgl Wilson-Dickson 1992:148).

Die Dertigjarige oorlog (1618-1648) het ‘n reuse effek (positief en negatief) op die kerkmusiek gehad. Daar was skielik ‘n groot behoefte aan musiek vir kleiner groepe mense wat geraak is deur die oorlog in Duitsland. In hierdie nuwe situasie (oorlog) moes daar dikwels net met enkele stemme en instrumente oor die weg gekom word. Hierin sien ons een van die sterk punte van die Lutherse musiek in hierdie tyd; om voortdurend die nodige aanpassings in kerkmusiek te maak met die oog op die situasie waarin gesing word. Aan die einde van die 17e eeu het die groot legende J.S. Bach (1685-1750) die terrein van kerkmusiek

betree. Wilson-Dickson meen dat die drie dimensies van musiek, naamlik simbolies, retories en ekstasies, in Bach se musiek bymekaarkom (1982:156). Laasgenoemde was ‘n uitstekende komponis en musikant; een van die bestes ooit in die Westerse musiek. In ‘n skrywe (1780) skryf hy dat sy begeerte altyd was “to work towards the goal, namely a well-regulated church music, to the Glory of God” (David & Mendel 1966:60, vgl Wilson-Dickson (1982:159)). Soos Luther onderskei Bach nie tussen sekulêre en sakrale musiek nie. Die simboliese elemente in Bach se musiek is aangrypend: Vir die Groter en Kleiner Kategismus gebruik hy ‘n *grand scale* vir eersgenoemde en ‘n eenvoudige vir laasgenoemde. In sy komposisie van die *Kyrie* maak hy gebruik van drie dele: een vir die Vader, Seun, en Heilige Gees. Verder skryf hy die inleiding in E-mol met drie molle. Bach se musiek was nie alleen simbolies van aard nie, maar ook “intended as a powerful expression of feelings” (Wilson-Dickson 1992:160). Van die waardevolste bydraes van Bach, was waarskynlik sy *kantates*. Laasgenoemde verwys na ‘n persoonlike opsomming van ‘n Skrif gedeelte of boodskap, wat dan getoonset word. Hierdie kantates was nie ‘n toonsetting van ‘n Bybel gedeelte nie, maar ‘n vrye interpretasie van Skrifwaarhede. Dikwels is hierdie kantate tussen die Skriflesing en die Woordverkondiging geplaas om beide elemente te beklemtoon. Bach het gedurende sy leeftyd ongeveer 300 kantates voltooi; genoeg vir ongeveer 5 siklusse van een jaar elk (Wilson-Dickson 1992:165). Die unieke van hierdie kantates was die getuienis van ‘n persoonlike verhouding met Jesus Christus. Bach se musiek is gekenmerk deur ‘n sterk ritme, met ‘n ingeboude dans-karakter. Soos Wilson-Dickson dit stel: “Just as dance was present in courtly music, it was equally evident in Bach’s music for the church” (1982:167).

Daar was egter nie net opgewondenheid oor Bach se musiek nie. Wilson-Dickson getuig soos volg: “Bach found himself at odds with some sectors of his congregation, who objected to his rhetorical methods. They also objected to his setting non-biblical texts to music. The trouble sprang from divisions within the Lutheran Church itself” (1982:161). Dis interessant dat weerstand teen Bach se musiek ook uit die Piëtistiese kringe van Spener (1635-1705) gekom het.

In Engeland het die Puriteine op allerlei wyses probeer om die kerk te suiwer. Ongelukkig het baie kosbare erfenisse in die slag gebly; ook musiek in die kerk is wesenlik geraak. Daar was ‘n terugkeer na die metriese Psalms en die Psalm bundel van Sternhold en Hopkins.

Kerkkorrels en koorboeke is vernietig. In hierdie tyd ontstaan die gebruik van ‘*lining out*’, waar die voorganger ‘n reël sing en dan eggo die gemeente dieselfde reël. Die gebrek aan musikale opleiding by die voorgangers het gelei tot “a kind of semi-improvised chaos” (Wilson-Dickson 1992:174). Kerkmusiek het ‘n laagtepunt bereik.

Sang en musiek in die sewentiende eeu is gekenmerk deur skerp kontraste. Die duidelike kontras tussen klasse in die samelewing het neerslag gevind in die sang en musiek.

**Enkele opmerkings oor hierdie era verdien vermelding: Soos in die voorafgaande tydperke, was daar ook in hierdie era ‘n voortdurende soeke na nuwe musiek en nuwe musiekstyle. So byvoorbeeld is die nuwe styl van opera onmiddellik in die Rooms Katolieke kerk opgeneem en benut as verkondigings- en onderrigmedium. In die Lutherse Kerk vind ons ‘n soortgelyke verskynsel: in die komposisies van J.S. Bach vind ons ‘n unieke, eietydse musiek wat letterlik vreemd was aan die kerkmusiek van daardie tyd. Tog vind hierdie nuwe musiek met sy ekstatiëse dimensie, sterk ritme en onderliggende dans-karakter gou ingang in die Lutherse Kerk. Maar soos in al die voorafgaande tydperke vind ons ook hier ‘n lyn wat teenoor bogenoemde staan. Die kritiek was waarskynlik afkomstig uit die geledere van diegene wat uitgaan van die vertrekpunt dat kerkmusiek en wêreldse musiek geen ooreenkomste met mekaar moet vertoon nie. Vandaar die kritiek teen die ekstatiëse dimensie in Bach se musiek, die ritme, asook die retoriese metodes. Van belang vir hierdie studie is die feit dat daar ook in die sewentiende en agtiende eeu ten minste twee uiteenlopende lyne rondom kerkmusiek teenwoordig was.**

## **2.7 DIE 18E - 19E EEU**

Kerkmusiek in die 18e eeu het hoofsaaklik in twee rigtings ontwikkel. Musiek in die stede het geneig in die rigting van “a more refined style of worship” (Wilson-Dickson 1992:180). In sommige stede is orrelis en ‘n koor van weeskinders aangewend. Orrel-improvisasies is almeer deur die orrelis na afloop van die oggend-Psalm uitgevoer. Op die platteland was die situasie anders. In hierdie verband sê Wilson-Dickson (1992:182) “Worship in country churches therefore tended to develop in distinctive ways, often very different from the town.”

Op die platteland was daar nie geld vir orrels nie, en daar was ook baie minder musikaal-opleide mense. Daarom het kerksang op die platteland voortgegaan soos altyd en het Psalmsing populêr gebly. Gedurende die tweede helfte van die agtiende eeu is musiek-instrumente ook almeer in gebruik geneem op die platteland. Voorkeur is gegee aan “wind instruments” (:183).

Die agtiende eeu word gekenmerk deur die reuse bydrae van John (1703-91) en Charles (1707-88) Wesley. In 1837 het die Wesley-broers tot bekering gekom. Charles Wesley het in die jare wat volg ongeveer 6500 liederes geskryf. Hierdie liederes is gekenmerk deur “songs of individual experience, marking the successive stages of penitence, conversion, justification, pardon and sanctification in the life of the christian pilgrim” (Wilson-Dickson 1992:186). Die uniekheid van hierdie musiek het veral gelê in die feit dat “their hymns should be accessible to all and where possible sung by all” (:187). Tereg skryf Wilson-Dickson dat “gone were the old metrical Psalms, gone also was the involved part-singing of some country churches, gone was the separation of choir from congregation” (:187). Soos Luther het John Wesley ook dikwels gebruik gemaak van populêre melodieë uit die sekulêre lewe. (:187).

Mettertyd is verskillende verse in beurtsang gesing tussen mans en dames (:188). Interessant genoeg is slegs die orrel en bas viool aanvanklik vir begeleiding gebruik.

Routley som die dilemma soos volg op: “...we are seeing the difference between the approach to hymnody of the highly cultivated musician and that of the musician of smaller talent who knows what ordinary people can pick up and remember - and this tension has continued, often very creatively, throughout the story of hymnody” (1982:19). Mitchell (1978:136) beskryf hierdie proses: “Throughout its history, at reoccurring intervals, the church in its music has moved to reestablish contact with the world around it - not the sophisticated world of the professional musician but that of the common person.”

**Die geskiedenis is inderdaad gekenmerk deur voortdurende ontwikkelings op die terrein van musiek. In baie gevalle is hierdie veranderings as negatief beleef, en het die kerk alles in sy vermoë probeer om nuwe vorme van musiek uit die kerk te weer. Die bestaande kerklied en liedvorm is deur meerdere vergaderings as norm geneem en deur**

besluite van bo gehandhaaf. Maar in elke tydperk in die geskiedenis blyk duidelik hoe daar 'n konstante soeke was na nuwe musiek- en uitdrukkingsvorme binne-in die kerk. Hierdie behoefte was van die begin af deel van die bestaan en uitdrukking van die kerk. Dit sou daarom baie moeilik met moderne (en dikwels eensydige) begrippe soos gereformeerde of charismaties afgemaak kon word. Dit hoort waarskynlik baie meer tot die essensie en selfs eksistensie van die kerk as wat dikwels herken word. Dikwels het hierdie twee lyne neerslag gevind in dit wat musiekkenners beskryf het as goeie musiek, teenoor dit wat ingang gevind het by die kerkvolk en deur laasgenoemde gesing is.

## 2.8 DIE 19E - 20E EEU

Gedurende die afgelope 200 jaar het die kerklied weereens 'n interessante pad geloop. Hierdie pad het wesenlik anders gelyk in verskillende dele van die wêreld. Slegs enkele lyne word oorsigtelik hier aangedui.

Die negentiende eeu is gekenmerk deur die opkoms van die Oxford-beweging, onder leiding van John Henry Newman (Wilson-Dickson 1992:225vv). Hierdie beweging deel die sentiment van die Romantiese Era, en begeer 'n terugkeer na die era voor die Reformasie - tot sover terug as die Middeleeue. Daarom vind ons in hierdie era 'n terugkeer na die kerklied en -musiek van die Middeleeue. Die prominente plek van die koor, die simboliese funksie van musiek ens. was alles deel van die musiek in die Oxford-beweging. Die musiek was geskoei op die model van die musiek in die katedraal. Pyp-orrels is weer in gebruik geneem as die amptelike instrumente van die kerk. Gemeentes wat nie 'n pyp-orrel kon bekostig nie, het gebruik gemaak van 'n harmonium of huisorrel. Slegs die beste Franse instrumente was goed genoeg vir hierdie funksie.

Die gevolg van bogenoemde was dat die metriese Psalms in Engeland en Wallis geleidelik weer vervang is met Gregoriaanse *chant*. As gevolg van praktiese probleme om die Engelse woorde met die Gregoriaanse melodieë te versoen, is Anglikaanse *chant* as middeweg gebruik. Hierdie gebruik was ook nie sonder probleme nie. Wilson-Dickson (1992:227) meld in hierdie verband: "As Little Western music asks for chordal progression to be set to an irregular or haphazard rhythm, to ask a humble congregation to perform the task is to require

the unnatural, if not the impossible.” Die massiewe behoefte aan koorstukke en lofsange is aangegryp deur “composers of poor talent” (:229).

In dieselfde tyd het daar ‘n magdom *hymns* (vrye liedere) vir gebruik in gemeentes ontstaan. Hierdie liedere is aangegryp deur gemeentes wat nie wou teruggaan na die katedraal musiek soos hierbo beskryf nie. Hierdie bundel het selfs Latynse liedere uit die Middeleeue ingesluit. Hierdie bundel het liedere ingesluit vir alle geleenthede regdeur die kerkjaar. Van die bundel *Hymns: Ancient and modern* (1861) is 60 miljoen kopieë voor die einde van die negentiende eeu verkoop (:229). Laasgenoemde dui op die geweldige behoefte na singbare liedere onder die kerkvolk van die negentiende eeu. Dis opmerklik dat die aanvulling tot hierdie bundel (*Hymns Ancient and Modern, with Supplement*) reeds sewe jaar later (1868) verskyn het.

Die negentiende eeu is verder gekenmerk deur die bydraes van Ira D. Sankey an Dwight L. Moody. Hulle liedere is gepubliseer in ‘n pamflet (*Sacred Songs and Solos*) wat spoedig 1200 liedere bevat het; in die jare tot 1850 is 80 miljoen kopieë van hierdie boekie verkoop. A C Barnard (Himnologie V, ongepubliseerde dokument:5) sê: “Sankey moes ‘n klokhelder stem gehad het en hy het revivalliedere en Gospel Songs gesing wat goed gepas het by die revivalbyeenkomste. Ja, dit het grootliks daartoe bygedra dat die byeenkomste soveel mense aangespreek het.”

Die negentiende eeu is ook gekenmerk deur die ontstaan van die Heilsleër of *Salvation Army*. Die stigter, William Booth, staan krities teenoor kore en die feit dat kore dikwels namens die gemeente sing. Hy is ‘n voorstander van individuele solistes wat die gemeente voorgaan. Hy maak vrylik gebruik van die populêre musiek van sy dag, en verander die inhoud van die liedere deur die gebruikmaking van *kontafakte* of teks vervanging.

Wilson-Dickson (1992:235) meld dat die negentiende eeu ook gekenmerk is deur die skei van paaie tussen die kerk aan die een kant en kunssang aan die ander kant. Die gevolg was ‘n kloof tussen “the musical idioms of the concert hall and of the church.” Laasgenoemde het beduidende implikasies gehad vir die standaard van kerkmusiek. Wilson-Dickson som die situasie korrek op: “What christians were left with was a diluted and anodyne modern music which gained diminishing respect and attention from the educated public.”

Die twee lyne waarna konsekwent verwys is, loop ook soos ‘n goue draad deur die negentiende en twintigste eeu. Aan die een kant vind ons die swaarder kerkmusiek wat in hierdie tyd weer teruggaan op die musiek van die Middeleeue. Aan die ander kant vind ons die meer persoonlike en emosionele musiek soos dit deur Ira Sankey, William Booth en ander geskryf en gesing is. Die hoeveelheid eksemplare wat verkoop is van die *Hymns: Ancient and Modern* aan die een kant en *Sacred Songs and Solos* aan die ander kant, beklemtoon die geweldige behoefte aan hierdie vorm van musiek. Die waarde wat hierdie musiek gehad het as ‘n middel tot evangelisasie, kan moeilik oorskat word.

## 2.9 BINNE DIE NG KERK.

Dit val buite die bestek van hierdie studie om ‘n oorsig te gee oor die pad waarlangs die kerklied binne die NG Kerk gekom het. Dis egter baie belangrik om aan te toon dat die twee lyne waarna in die verskillende fases van die geskiedenis verwys is, van die eerste oomblikke ook deel was van die geskiedenis van die NG Kerk.

Sedert die aankoms van Jan van Riebeeck aan die Kaap is die *Datheen-psalms* gesing (vgl. Strydom 1991:143). Viljoen (1999:104) noem dat daar reeds op hierdie stadium klagtes was oor die vreemde tonale gevoel van hierdie melodieë. In 1775 is daar (in navolging van Nederland) oorgegaan na die *Stateberyming*. In 1814 is die *Evangelische Gezangen* in gebruik geneem. Strydom (1991:143) noem dat “rondom die middel van die negentiende eeu het protesstemme teen die sogenaamde onsingbaarheid van veral die Psalm melodieë gereeld opgeklink, ook in sinodale vergaderings” (vergelyk ook Viljoen 1999:104). In 1883 word die bundel *Halleluja! Psalmen en Gezangen der Ned. Geref. Kerk van Zuid-Afrika* gepubliseer. In 1895 verskyn nog ‘n uitgawe van die *Psalms en Gesange*. Verskeie bloemlesings van Psalms in Afrikaans verskyn in die jare wat volg. In 1933 begin die drie blanke Afrikaanssprekende gereformeerde kerkverbande saamwerk aan ‘n Psalter in Afrikaans. Die volledige bundel verskyn in 1937.

Strydom (1991:144) noem dat die *Evangeliese Gesange* in 1944 deur die Nederduitse Gereformeerde Kerk en die Nederduitsch Hervormde Kerk van Afrika in gebruik geneem is. Hierdie Gesange was egter net ‘n vertaling van die *Evangelische Gezangen* (1806). Daar was

slegs enkele veranderings aan hierdie bundel.

Die 1976-Psalmbundel het Totius se beryming behou. Waar moontlik, is die Geneefse melodieë gebruik. Aanpassings is gemaak by enkele melodieë. Franse, Lutherse en Suid-Afrikaanse melodieë is ook gebruik. Verskeie melodieë is deur eietydse melodiste geskep in 'n kwasi-sestiende-eeuse Geneefse/Franse styl. Enkele melodieë wat mettertyd volksbesit geword het, is ook gebruik (vgl. Strydom 1991:144).

Die *Gesangebundel* van 1978 “is de novo aangepak” (Strydom 1991:145). Groot aanpassings is gemaak met die tekste van liedere wat oorgeneem is uit vorige bundels. Liedere is ook oorgeneem uit die Duitse liedereskat, sowel as uit die Anglo-Saksiese *hymns*. Liedere is ook oorgeneem uit Nederlandse en Franse bronne. Strydom (1991:145) noem dat “'n aantal, alhoewel nog veels te min, baie geslaagde eietydse Afrikaanse gedigte is oorgeneem. Suid-Afrikaanse melodieë is, persentasiegewys, yl gesaai.”

In 1989 het 'n proefbundel met gesange verskyn, onder die titel *Sing onder mekaar*.

Laasgenoemde bestaan uit strofiese liedere uit Duitse, Nederlandse, Britse en Amerikaanse bronne, asook enkeles uit Suid Afrika. Die Lutherse *Agnus Dei* is ook oorgeneem in hierdie bundel. Verskeie ander liedere is oorgeneem. Ottermann (1993:78) maak die opmerking dat die *Geneefse Psalter* van Petrus Datheen byvoorbeeld vir 205 jaar (1568-1773) in gebruik was. Die *Stateberyming* is vir ongeveer 170 jaar gebruik, en die *Evangelische Gezangen* vir ongeveer 130 jaar. Bogenoemde dui op stadige tempo waarteen die kerklied aanpas word by die leefwêreld van die kerkvolk.

Naas die amptelike kerklied soos wat dit neerslag gevind het in die verskillende amptelike liedbundels van die kerk, het daar ook 'n ander ontwikkeling plaasgevind. Verskeie Nederlandse liedbundels (byvoorbeeld die liederboeke van Sluiter, Van Lodenstein, Schortinghuis en Groenenwegen) het die ontvanklikheid vir 'n meer ervarings gerigte geestelike lied gestimuleer (Van Zijl 1991:101 verwys deur Viljoen 1999:106).

'n Tweede invloed (aldus Viljoen 1999:106) was die negentiende-eeuse liederwysies.

Laasgenoemde dui op 'n gebruik in die tweede helfte van die negentiende eeu om gewyde



liedere op die melodieë van sekulêre liedere uit Brits-Amerikaanse oorsprong te sing. In hierdie verband sê Viljoen (1999:106) dat “hierdie wysies het ‘n integrale deel van geestelike lewe van die Kaapse pioniers gevorm en was die reëlregte verklanking van ons voorgeslagte se vrome lewensbeskouing” (Cillie 1993:1-3 verwys deur Viljoen 1999:106). A C Barnard (1981:380) meld in hierdie verband dat die Engelse geestelike liedere al meer invloed begin uitoefen het in die NG Kerk.

‘n Derde (en waarskynlik die grootste) invloed was die invloed van die Puritanisme en veral die Metodisme. Hier dink ons veral die liedere van Moody en Sankey. “Hierdie liedere het plaaslik ‘n geweldige invloed uitgeoefen om ‘n gees van subjektiewe vroomheid en die gevolglike behoefte aan ‘n meer ervarings gerigte spiritualiteit te vestig” (Viljoen 1999:107). Hierdie liedere het onder andere neerslag gevind in die *Kinderharp* (1863) en *Zionsliederen* (1871). Van Niekerk (1970:2 aangehaal deur Viljoen 1999:108) “wys daarop dat hierdie liedere so ‘n groot impak gehad het dat dit later feitlik as deel van ‘n ‘eie Afrikaanse’ musiek skat beskou is.”

Hierdie liedere het later ook neerslag gevind in die versameling liedere van ds. Charles Murray getiteld *Halleluja: Liederens voor Zondagskolen, Strevers- en Jongelingsverenigingen, Conferenties en Bijzondere dienste* (1903). Viljoen (1999:108) noem dat hierdie bundel “met soveel welslae ontvang is dat dit verskeie drukke beleef het”. A C Barnard (1981:380) meld dat hierdie bundel reeds ‘n twaalfde druk in 1903 beleef het en toe reeds sewe keer soveel liedere as die eerste bundel bevat het. Hierdie liedere het ook neerslag gevind in *die Nuwe Halleluja* (1931) en later ook in die *Halleluja bundel* (1960).

Tydens die Algemene Sinode (1962) word besluit dat ‘n kommissie vir Kerkmusiek en Liturgiek in die lewe geroep word. Voortaan sou daar slegs erkenning gegee word aan een amptelike liedbundel binne die NG Kerk. Aan die ander kant het daar talle stemme van protes opgegaan teen dit wat gesien is as ‘n uitfassing van die Halleluja bundel. Klem is veral gelê op die vertroostende en bekerende krag wat van hierdie liedere uitgaan. (Vergelyk Viljoen 1999:109).

Olivier (1997:88) noem dat “meer gevoelsmatige liedere het in die meerderheid gevalle ‘n eie

plek in die kerklike lewe ... gehad.” Olivier noem ook (1997:89) dat “gaandeweg het allerlei bundels met andersoortige, ‘eietydse liedere’ in individuele gemeentes begin verskyn” en “dit het nietemin baie duidelik bewys dat die behoefte aan sulke liedere ongetwyfeld bestaan en dat hierdie behoefte nie saam met die Halleluja bundel verdwyn het nie.”

Viljoen meld dat ‘n ontleding van polemieë gedurende die tagtiger- en negentigerjare toon dat 65% van lidmate - jonk én ouer - die Jeugsangbundel bo die Psalm- en Gesangebundel verkies (vgl 1999:110). Sy noem as rede dat “die onbevatlikheid van die Geneefse Psalm melodieë, naas die gebrek aan liedere met ‘n eietydse en meer gevoelsmatige inslag” die grootste bron van ongelukkigheid bly. Viljoen kom tot die slotsom dat “die affiniteit vir ‘n meer sentimentele, ervarings gerigte geestelike lied binne die NG Kerk as histories-religieuse verskynsel gevestig is.

**Uit hierdie kort oorsig is dit duidelik dat die kerklied in die NG Kerk van die begin af op twee bene gestaan het. Aan die een kant vind ons die amptelike lied, soos wat dit aanvanklik oorgeneem is in die Psalm bundel van Datheen en die Geneefse melodieë. Hierdie liedere is telkens hersien en aangevul, en het telkens neerslag gevind in die amptelike liedbundel van die NG Kerk. Aan die ander kant was daar van die begin af ook ‘n ongelukkigheid en ‘n ontevredenheid met hierdie liedere en bundels, en het die voortdurende soeke na ‘n meer ervaringsgerigte lied neerslag gevind in verskeie (vrye) liedere wat neerslag gevind het in bundels wat in die meeste gevalle nie deel was van die amptelike liedbundel van die kerk nie. Hierdie twee lyne was myns insiens van die begin af deel van die geskiedenis van die NG Kerk, en ook deel van die kerk se soeke na die mees geskikte liedvorme waarmee God geëer en aanbid kon word.**

### HOOFSTUK 3: DIE VRYE LIED

In die voorafgaande hoofstuk is aangetoon dat die geskiedenis van die Kerk gekenmerk is deur uiteenlopende musiekvorme en -style. Daar is ook aangetoon dat daar regdeur die geskiedenis ten minste twee prominente lyne naas mekaar geloop het; die meer formele (en in meeste gevalle, meer klassieke) en universeel aanvaarde kerkmusiek, wat neerslag gevind het in die hoog-kerklike tradisie en die benaming Liturgiese musiek gekry het, en 'n vryer soort musiek wat neerslag gevind het in vrye berymings, *folksong*, en liedsoorte soos die himne. Daar is ook aangetoon dat die tweede lyn (vryer musiek) nie ontstaan het in die geleedere van die Pentikostalistiese kerke en strominge nie, ook nie binne charismatiese kringe nie, maar dat dit deur alle eeue deel was van die kerk se soeke na gepaste wyses waarop hy sy Skepper kon aanbid. Hierdie soeke was nie beperk tot die Pentikostalistiese kerke nie, maar wesenlik deel van die Gereformeerde tradisie.

A C Barnard (Himnologie IV, ongepubliseerde dokument:18), dui die belangrikste punte van verskil tussen die korale en *hymns* soos volg aan:

- Die korale neig om langer te wees as die *hymns*.
- Die korale se frases is langer as die van die *hymns*.
- Die korale is meer “antiek” as die *hymns*.
- Die korale is meer waardig en statig as die *hymns*.
- Harmonisering van die korale is “droeër en minder emosioneel”.
- Die *hymns* is meer romanties.
- Die korale is meer majestueus en wil nie gejaagd wees nie. By die *hymns* is daar 'n vinniger tempo, 'n “swing”.

Kruger (2002:27) sien kerkmusiek as 'n omvattende begrip wat alle musiek aandui (vokaal en instrumentaal) wat die kerk aanwend in die vervullings prosesse van sy missie. Dit sou kon insluit liturgiese musiek vir die erediens, missionêre musiek wat sterk kerugmaties van aard is, ens”. Die kerklied daarenteen, “het betrekking op 'n spesifieke modaliteit binne die missie van die kerk, naamlik die liturgiese en wel binne die raamwerk van die erediens” (:27).

### 3.1 WAT IS ‘N VRYE LIED?

Strydom (1991:163) beskryf ‘n vrye lied as “liedere wat as digterlike skeppings geensins (of slegs losweg) aan ‘n bepaalde Skrifgedeelte gekoppel is, maar wat tog die Bybelse Boodskap wil vertolk”. ‘n Lied is dus vry in terme van die wyse waarop die Bybelse teks verdiskonteer word. Die woordeboek beskryf “hymn” soos volg: “religious song, song of worship, ode, chant, psalm, paeon, carol, evensong, litany, hosanna, motet, canticle, oratio” (Collins 1971:298). Augustinus van Hippo (354-430) het reeds in die vierde eeu ‘n hymn beskryf as “a song containing praise of God. If you praise God, but without song, you do not have a hymn. If you praise anything, which does not pertain to the glory of God, even if you sing is, you do not have a hymn. Hence, a hymn contains the three elements: *song* and *praise of God*” (Mc Kinnon 1987:158, vgl Wilson-Dickson 1992:36). Dit is duidelik dat die begrip *hymn* ‘n baie breë term is wat verskillende liedsoorte insluit. Dit sou goedskiks (in navolging van Augustinus) beskryf kon word as ‘n oorkoepelende term vir alle musiek en liedere wat God se eer besing.

Die term *vrye lied* sou myns insiens verwys na enige lied of musiek wat buite die amptelike weë van die kerk ontstaan as ‘n middel om God te prys. In hierdie opsig staan die vrye lied dus teenoor die amptelike kerklied wat amptelik deur die kerk in gebruik geneem en gesanksioneer is.

Die vrye lied is per definisie ook nie beperk tot ‘n enkele musiekstyl of -genre nie, maar kan (soos aangedui in die definisie van ‘n *hymn*) verskeie musieksoorte of -genres insluit. Die groot verskil lê daarin dat hierdie lied nie amptelik deur die breër kerk in gebruik geneem is nie. In die verantwoording (voorwoord) van die bundel ‘n Geskiedenis van die Afrikaanse Protestantse Kerklied’ (Du Toit 1983) word geskryf dat die kerklied onderskei moet word van die geestlike lied wat by allerlei informele geleenthede gesing word en nie deel vorm van die “offisiële en goedgekeurde kerklike liedereskat nie”.

So ‘n vrye lied ontstaan dikwels in die konkrete situasie waar ‘n individu ‘n sekere ontmoeting met God beleef. Hierdie ontmoeting word uitgedruk in ‘n lied met woorde en melodie. Aanvanklik is die betekenis daarvan beperk tot ‘n enkele individu. Mettertyd kan

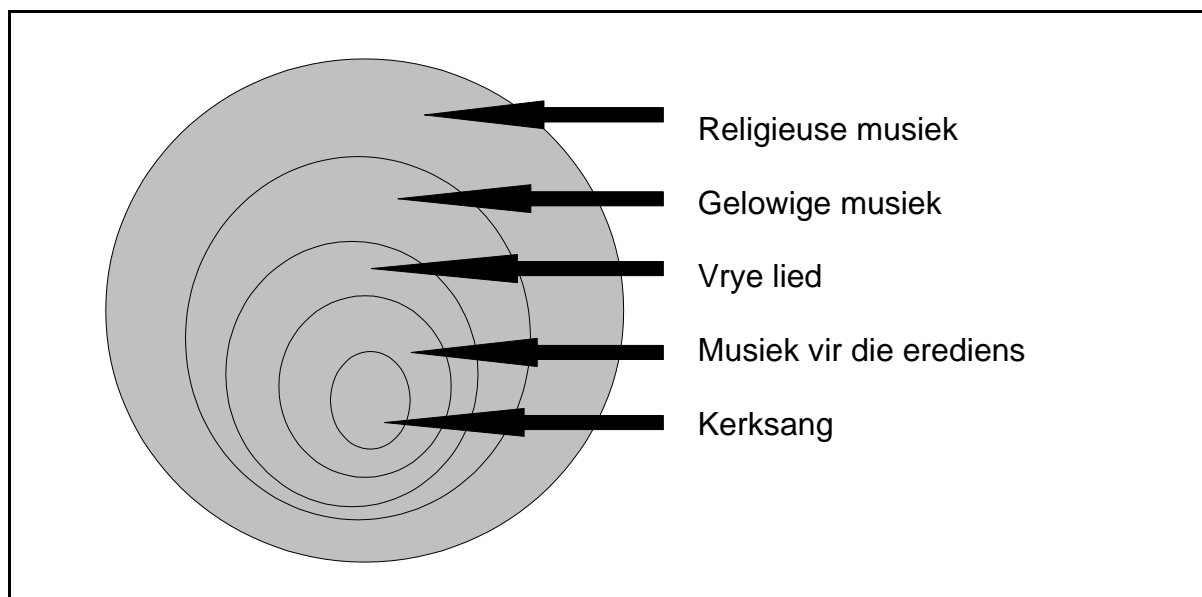
dit ook waarde kry in gemeentes of gemeenskappe waar dit gehoor of gesing word. Dit bly egter 'n vrye lied totdat dit amptelik deur die breër kerkverband in gebruik geneem word. Meeste vrye liedere is tyd- en konteksgebonde, en het daarom 'n baie kort lewensduur. Van die 6500 liedere wat deur Charles Wesley geskryf is, word slegs 253 steeds ingesluit in die groot Engelse liedboeke van die twintigste eeu (Mitchell 1978:30). Dit beteken dat ongeveer 6250 van Charles Wesley se (vrye) liedere nooit deel van die amptelike kerklied geword het nie. Tog kan niemand die waarde van hierdie liedere ontken in die tyd waarin dit geskryf en gesing is nie. Dikwels ontstaan 'n lied as 'n vrye lied, maar word met verloop van tyd deur die breër kerk of kerkverband opgeneem en gebruik as 'n kerklied. Vrye liedere wat die toets van die tyd deurstaan het, kan op 'n later stadium deel word van die amptelike lied van die kerk of kerkverband. Baie vrye liedere is tyd- en konteksgebonde en verdwyn weer na 'n bepaalde tyd. In hierdie verband het Graaf Zinzendorf (1700-60) reeds in die agtiende eeu geskryf: "During public prayers, however, I first have a familiar song recited before [the sermon]. After it, however, if I do not find a song in the hymnal that I would like to have sung to emphasise the subject matter of my sermon to the audience and to offer it to the Saviour as a prayer, I invent a new song of which I knew nothing before and which will be forgotten as soon as it has served its purpose" (Blume 1975:601, vgl Wilson-Dickson 1992:163). Van Wyk (2001:891) skryf dat "die geskiedenis van die kerk 'n enorme hoeveelheid liedere gelewer het wat baie gou vergeet is en verdwyn het. Maar daarnaas het dit 'n ryk skat van liedere gelewer wat die eeue oorleef het." Dat eersgenoemde nie die toets van die tyd deurstaan het nie, en gevolglik nie in die kerk se amptelike liedbundel opgeneem is nie, is nie noodwendig negatief nie. Daar is 'n magdom liedere wat in 'n spesifieke situasie van groot waarde was; en so sy doel gedien het - net soos die liedere van Graaf Zinzendorf.

Routley (1978:90) maak die stelling: "Writing music for unmusical people to sing actually amounts to composing folk songs; and it is not surprising to discover how many successful hymn tunes have been composed by ministers of religion." Routley (:90) noem as voorbeeld dat die liedere van Vaughan Williams wat na 1906 geskryf is, toe hy reeds begin wegdryf het van die gemeente, nie naastenby dieselfde effek en sukses gehad het as die liedere voor 1906 nie. In hierdie opsig sê Routley (:91) dat "hymn-tune writers are essentially strolling players who interpret with affection the mood of ordinary people, and when they do it well they enlarge those people".

Deur al die dekades en eeue het daar nuwe (vrye) liedere naas die amptelike kerklied ontstaan: die Ambrosiaanse himne, die liedere van Martin Luther, die vrye liedere van die Wesleys, Graaf Zinzendorf en andere.

R Mathlener (in Loader 1979:55) dui aan dat “vele van die Psalmmelodieë en van die Lutherse koraalmelodieë oorspronklik volkswysies was, of gewysigde volkswysies was” en dat “die oorgrote meerderheid melodieë nie nuwe skeppings was nie, maar hoofsaaklik verwerkings van Franse en Vlaamse volksliedjies”. So byvoorbeeld is Psalm 25, 42 en 65 ontleen aan Vlaamse en Franse volksliedere. Net so is die melodie van Gesang 120 en 121 (“Is dit, is dit my koning” en “O, Hoof bedek met wonde”) ontleen aan ‘n gewone Duitse liefdeslied (Mein Gemüt ist mir verwirret”)(vgl Hasper 1955:72).

Indien die skematiese voorstelling van Söhngen en Ottermann (1993:77) gewysig word, sou die vrye lied soos volg geplaas kon word:



Indien die vrye lied hier geplaas word, sou dit volgens Söhngen se definisie (1967:171 aangehaal in Ottermann 1993:77) deel wees van gelowige musiek, maar nie deel van kerksang en -musiek nie. ‘n Vrye lied sou volgens hierdie skema kon terugskuif na die kategorie van gelowige musiek, of dit sou na verloop van tyd kon aanskuif na kerksang waar dit deel uitmaak van die formele liedereskat van die kerk. In laasgenoemde geval sou dit dan nie meer ‘n vrye lied wees nie, maar ‘n amptelike kerklied.

Strydom (1991:163-164) merk tereg op dat vrye liedere, ten opsigte van teksinhoud en musiek, noodwendig gekenmerk word deur “faktore soos die teologiese en liturgiese beklemtonings, geestesstrominge en musikale styl van die kerklike tradisie, tydperk, plek (land) en kultuurmilieu waarin hulle ontstaan het. Daarom vertoon hulle sterk uiteenlopende gestaltes.” Hierdie beïnvloeding deur die tyd sou natuurlik ook deurgetrek kon word na die amptelike kerklied. Geen lied kan die situasie van die tyd vryspring nie.

### **3.2 DIE VRYE LIED IN DIE PROTESTANTSE TRADISIE**

In die gereformeerde kerke is die Psalms van die begin af beskou as die amptelike lied van die kerk. Tydens die sinode van Dordrecht (1618/19) is beslis dat “naas die Psalms en enkele Nuwe Testamentiese liedere (cantica) en tien gebooue - slegs die beryming van die Apostoliese Geloofsbelydenis en nog een lied (“O God die onse Vader bist” - van Jan Utenhoven) in die erediens gesing mag word” (A C Barnard in Du Toit 1983:20).

Hierteenoor het die Gesange in hulle vroeëre vorm te staan gekom as vrye Bybelse liedere wat nie deel van die amptelike lied van die kerk is of kan wees nie. A C Barnard beskryf dit soos volg: “Deur die lang eeue van die geskiedenis van die christelike kerk was daar telkens ‘n stryd tussen die tradisie van die Psalmlied, wat sy plek in die erediens gehad het en die tradisie van die Gesang of vrye Bybelse lied, wat uit die erediens geweerd is” (in Du Toit 1983:29).

### **3.3 DIE VRYE LIED IN DIE NEDERDUITSE GEREFORMEERDE KERK**

Binne die Nederduitse Gereformeerde Kerk het dieselfde proses ook plaasgevind. Met Jan van Riebeeck se aankoms in die Kaap is die Psalmberymings van Petrus Datheen met sy Geneefse Psalmmelodieë hier in gebruik geneem. Viljoen (1999:104) voer aan dat “die melodieë van hierdie psalms hewige teenstand ontlok” het. Selfs na 1775 “het klagtes aangaande die onsingbaarheid van die melodieë voortgeduur” (:104). Op hierdie stadium ontstaan die begeerte om “naas die psalms ook evangeliese gesange te gebruik” (:105). Die Evangeliese Gesange is op Nuwejaarsdag 1807 in die Nederlandse kerke, en in 1814 in die Kaapse kerk in gebruik geneem (:105).

Viljoen (199:106) dui aan dat ‘n aantal geestelike bundels uit Nederland gedurende die agtiende eeu die ontvanklikheid ten opsigte van die meer ervaringsgerigte geestelike lied verder gestimuleer het, en dat “hierdie liederebundels daar die amptelike liederboeke gebruik (is), dog slegs buite die erediens.” In die jare wat volg het verskeie ontwikkelinge ‘n invloed gehad op die lied in die Nederduitse Gereformeerde Kerk: die invloed van die Puritanisme en Metodisme, die Sankey-liedere uit die revival tradisie en die Wesleyaanse hymn.

Alhoewel hierdie liedere dikwels as “minderwaardige, selfs goedkoop musiek” (Van Niekerk 1970:2 in Viljoen 1999:107) beskryf is, het dit nogtans so ‘n groot impak gehad dat dit “later feitlik as deel van ‘n “eie Afrikaanse” musiekskat beskou is.”

In die jare wat sou volg het verskeie bundels met ‘n meer vrye lied die lig gesien: Kinderharp, Zionsliedere (1871), Halleluja: Liederer voor Zondagskolen, Strevers- en Jongelingsverenigings, Conferenties en Bijsondere dienste (1903), Die Nuwe Halleluja (1931), Hallelujaboek (1960). Bogenoemde bevestig die voortdurende behoefte aan ‘n vryer lied, wat vanaf die ontstaan van die Nederduitse Gereformeerde Kerk reeds aanwesig was in die kerk.

In 2001 is die nuwe *Liedboek van die Kerk* in gebruik geneem as die amptelike liedere van die Nederduitse Gereformeerde Kerk en die Nederduitsch Hervormde Kerk. In die *Akte van waarborg* van die nuwe *Liedboek van die Kerk* lees ons die volgende: “Die NG Kerk en die Ned Herv Kerk herken slegs hierdie liedboek, bestaande uit die nuwe omdigte psalms en 452 liedere...” (NGK & NHKA 2001:Akte van waarborg). Hiermee word die inhoud van hierdie bundel beskryf as die amptelike lied van die kerk. Enkele nuwe of vrye Bybelse liedere is wel opgeneem in die nuwe *Liedboek van die Kerk*.

Terselfdertyd (en in die jare vooraf) is daar ‘n magdom nuwe (vrye) liedere wat algemeen in al hoe meer gemeentes gesing word. Hierdie liedere maak nie deel uit van die amptelike liedereskat van die NG Kerk nie, en is daarom nie in die nuwe *Liedboek van die Kerk* ingesluit nie. Hierdie liedere het ook nie in “amptelike” kringe ontstaan nie, maar in die lewens van gelowiges wat ‘n bepaalde ontmoeting met God beleef het. Hierdie liedere is (soos die liedere in die *Liedboek van die Kerk*) afkomstig uit die verskillende era van die verlede. Daar is egter ook ‘n magdom liedere wat poog om die Godservaring wat mense in



hierdie tyd beleef, te verwoord. Hierdie lieder is nie beperk tot een genre van musiek nie, maar sluit verskillende genres in.

Die *Jeugsangbundel* (1984) sou in 'n sekere sin gesien kon word as 'n versameling van vrye lieder. Hierdie bundel is deur die NG Kerk saamgestel en uitgegee, alhoewel dit nooit deel geword het van die amptelike liedereskaf van die NG kerk nie. Dit bestaan dus naas die amptelike kerklied as 'n bundel vrye lieder. Desnieteenstaande word die volgende stelling in die voorwoord van hierdie bundel gemaak: “Ons is daarvan oortuig dat hierdie bundel bewys dat 'n teologiese lied wat geestelik suiwer is en ligter van aard is, ook musikaal verantwoord kan word.” (Jeugsangbundel 1984:voorwoord)

Indien hierdie lieder “teologies suiwer” is (soos hierbo genoem), waarin lê die verskil met die amptelike kerklied? Waarskynlik lê die antwoord in die woorde “*ligter van aard*”. By implikasie is die kerklied 'n ‘swaarder’ lied en word lieder van 'n ‘ligter’ aard op grond daarvan uitgesluit van die kerklied. Met verloop van tyd het sommige van hierdie lieder egter die toets van die tyd deurstaan is dit (na kleiner of groter wysigings) opgeneem in die amptelike *Liedboek van die Kerk*. Wat het verander tussen 1984 en 2001? Die lieder se woorde het in baie gevalle dieselfde gebly; die melodie het dieselfde gebly. Dikwels is dit net die *tydsgees* wat verander het en het 'n sekere musiek idioom aanvaarbaar of selfs wenslik geword. Dit bring my by die punt: dikwels lê die verskil tussen vrye lied en die kerklied doodgewoon op die subjektiewe vlak van die smaak of aanvoeling van die kerk op 'n spesifieke tydstip. Ons moet herken dat die sestiende-eeuse kerklied wat die struktuur van die melodie sowel as die verhouding tussen woord en toon, so 'n invloed op ons uitgeoefen het dat dit nie norm geword het vir alle vorme van kerkmusiek. En die moderne musiekstyl is totaal vreemd hieraan, en daarom dikwels onaanvaarbaar (vgl Van Wyk 1985:30).

Alhoewel die *Jeugsangbundel* (1984) nooit amptelik deur die NG Kerk in gebruik geneem is as liedbundel vir gebruik in die erediens nie, het die samestelling en publikasie daarvan tog sekere vrae na vore gebring. As 'n lied 'n “teologiese lied wat geestelik suiwer is en musikaal ligter van aard is”, waarom kan dit buite die erediens gesing word, maar nie binne die erediens nie? Hierdie vrae is myns insiens deel van die groot gesprek van kerkmusiek waarna Routley (1978:88-90) verwys. Maar dit is ook dikwels juis die vrae wat deur die loop van die

geskiedenis nooit beantwoord is nie. Regdeur die geskiedenis is vrye liedere of himnes uitgesluit van gebruik in die erediens. Die konsilie van Laodicea (360-381) het reeds “private Psalms” verbied in die erediens. Net so is die Ambrosiaanse himne (as gevolg van die ketterse assosiasies van die himne) deur die Roomse kerk uit die erediens geweier en verwys na die privaat gebruik in die huis en in die kloosters (A C Barnard in Du Toit 1983:29). A C Barnard (:29) vra tereg “Wat kan dit nie vir die kerk beteken het as hy die geleentheid raakgesien en reg aangewend het nie”. In ons tyd, waar die Psalms en Gesange en slegs enkele ‘swaarder’ liedere as amptelike lied aanvaar word en die res dikwels verwys word na die huis of private sfeer, vra ‘n mens noodwendig dieselfde vraag.

Deur bogenoemde handeling, naamlik om ‘n liederbundel daar te stel vir gebruik in die huis en elders, maar nie in die eredienste nie, word ‘n gesplete persoonlikheid vir die kerk aangewakker en aangemoedig. Hierdie verskynsel is so oud soos die kerk self. Deur die loop van die geskiedenis is alle vrye liedere telkens uitgesluit van gebruik in die erediens. Hier dink ‘n mens noodwendig aan die Ambrosiaanse himne, die besluit van Dordt (1618/19) en selfs die lang en moeilike pad van die Gesange wat ons tans gebruik.

A C Barnard wys tereg op die gevare van so ‘n onderskeiding tussen die lied buite die erediens en die lied binne die erediens en voer aan dat dit as ‘n “onjuiste en ongelukkige onderskeiding” gesien moet word (in Du Toit 1983:31). As deel van die betoog voer A C Barnard aan dat mense geheg raak aan dit wat hulle gereeld sing, en dit beïnvloed weer hulle smaak. Ten slotte voer hy aan dat die kerk sodoende afstuur op ‘n dodelike gevaar naamlik “dat die kerklied as ‘n soort sakrale lied beskou word - iets wat buite die gewone geloofslewe staan en wat slegs deur ingewydes verstaan en waardeer kan word” (in Du Toit 1983:31).

### **3.4 DIE DILEMMA VAN MUSIEKSOORTE OF -STYLE**

Dit bring ons by die groot probleem van musieksoorte of -style. Deur die loop van die afgelope twee millennia het sekere musieksoorte in ‘n sekere sin kanonieke sanksie verkry. In hierdie opsig dink ‘n mens veral aan die meer klassieke musiek (as ‘n beskrywing vir die swaarder musiek van die Middeleeue). In hierdie opsig het klassieke musiek die maatstaf geword vir alle vorme van kerkmusiek. Dit word gebruik as die maatstaf waarmee alle

(nuwe) musiek en musieksoorte gemeet word. Dit word beskou as die “gesprek” van die eeue waarby ander musieksoorte inmeng. Routley (1978:89) maak die stelling dat “there is a tendency at present, which has been with us more than twenty years, for church music to break in on the conversation and make gestures comparable to a person bursting into a room and stopping everyone present that he may assert himself....I am afraid that in the experience of most of us this affectation is called ‘popular’”. Hiermee word ‘n bepaalde musieksoort beskou as ‘n onderbreking van die gesprek wat oor eeue kom.

Bogenoemde is nie so eenvoudig nie. Wat is populêre musiek? A C Barnard (1981:596) meen dat die woord popsang en -musiek gebruik word om “‘n moderne liedvorm en musiekstyl” mee aan te dui. A C Barnard brei uit op laasgenoemde en sê dat die begrip populêre musiek die volgende insluit: “die individualistiese, meer verfynde ‘folk-singing’, die sentimentele erotiese treffer, die meer prikkelende rock; en die volskaalse psigedeliese en geestesvernietigende musiek, die sg. ‘soulrockers’”. Mitchell (1978:131-133) dui aan dat popmusiek nie alleen die kerk geïnfiltreer het nie, maar dat die kerk ook suksesvol die wêreld van popmusiek geïnfiltreer het met die Hawkin Singers se “O Happy Day” en Judy Collins se weergawe van “Amazing Grace”. Die sterk punt van hierdie beweging was dat “for the first time in the twentieth century the ordinary church musician found it possible to say through music, “Jesus Christ is our contemporary” (Mitchell 1978:133). Mitchell sluit sy betoog af met:

Pop music has invaded the church. This invasion has pushed us to a new understanding of ourselves as the church and to a new relationship with our environment - the world. It has offered new possibilities for worship and outreach, and it has brought its own cluster of problems. Most of all, it has reminded us that the Kingdom will always need that which is old and that which is new.

(Mitchell 1978:156)

Dit is duidelik dat die begrip populêre musiek nie oral dieselfde gedefinieer word nie. ‘n Mens sou selfs kon vra: Is populêre musiek oral dieselfde? Is alle ligte musiek populêre musiek en alle populêre musiek ligte musiek? Die vraag is egter of hierdie musiek (of ten minste dele daarvan)

nie altyd deel was van die gesprek van kerkmusiek nie? Het hierdie musiek in die afgelope twintig jaar ingebreek in die gesprek, of het hierdie musiek oor jare reeds probeer om deel te neem aan die gesprek? Is die gesprek waarna Routley verwys die volledige gesprek van kerkmusiek, of is dit bloot 'n gedeelte van die gesprek oor kerkmusiek? Hierdie studie is nie 'n betoog vir die gebruik van populêre musiek nie; vir die doel van hierdie studie is dit belangrik om raak te sien dat die begrip populêre musiek 'n oorkoepelende term is vir 'n wye verskeidenheid van musiek wat op 'n sekere stadium in die geskiedenis teenoor die tradisionele musiek ontstaan het. Hierdie oorkoepelende musieksoort sluit verskeie ander musieksoorte in, waaronder sekere vorme van *folksong* asook ligter musiek.

In A C Barnard se betoog vir die gebruik van die Gesange ('n aantal jare gelede) vra hy die vraag "of die musiekvorm van die berymde Psalms en ander Skrif tekste sodanig verskil van dié van die vrye Bybelse lied dat dit eersgenoemde meer aanvaarbaar maak vir die erediens as laasgenoemde" (in Du Toit 1983:33). Vandag (en vir die doel vir hierdie studie) sou dieselfde vraag gevra kon word met betrekking tot die vrye lied teenoor die amptelike lied van die kerk. Wat maak die musiekvorm van die huidige liedereskat anders as ander liedere? Is hierdie musiekvorm verhewe bo ander musiek vorme? Waarom is die swaarder (klassieke) musiek uit die tyd van die Reformasie aanvaarbaar vir die kerklied, terwyl die (ligter) lied wat eie is aan die tyd waarin ons leef, dikwels nie aanvaarbaar is nie?

### 3.5 DIE DILEMMA VAN DIE ASSOSIASIES VAN MUSIEK

Uit die bespreking tot dusver blyk dit dat die groot onderskeid tussen die formele kerklied en die vrye lied nie noodwendig geleë is in die musiekvorm van die lied nie. Daar is immers ligter liedere ook in die nuwe *Liedboek van die Kerk*, net soos wat daar vrye liedere is met 'n swaarder musikale vorm. Sekere (subjektiewe) afleidings kan in hierdie verband gemaak word:

Dat die <sup>6</sup>assosiasie van die lied of liedsoort baie sterker weeg as die lied of liedsoort self. Indien 'n lied enigsins geassosieer kan word met 'n ander tradisie as die gereformeerde tradisie, dit nie geskik is as kerklied in die Nederduitse Gereformeerde kerk nie. Viljoen (1999:109) voer aan:

---

<sup>6</sup>Plug et al (1986:29) omskryf assosiasie as "die samehang, koppeling of verbinding tussen twee of meer begrippe, idees, voorstellings of gedragsvorme, sodat die gedagte aan die een neig om die ander voort te bring, bv. die samehang tussen 'vis' en 'skyfies'."

“Afgesien van besware teen die formele inhoud van die bundel, was daar ook ongelukkigheid jeens die feit dat liedere op groot skaal vanuit ‘n nie-gereformeerde liedereskat oorgeneem is.” Dit gaan hier om die Halleluja bundel van 1960. Hieruit is dit duidelik dat die beswaar nie soseer teen die liedere self ingebring word nie, maar teen die assosiasie daarvan met nie-gereformeerde kringe.

Routley (1978:107) verwoord hierdie onderliggende motief wanneer hy oor die kitaar as begeleidings-instrument in die kerk praat en dan saamvat dat “in many ways the associations of this instrument are all wrong. Its sound tends to bring into church the atmosphere of callous slovenliness and emotional brainwashing which in secular life it has made so much its own.” Dis natuurlik ‘n oop vraag of assosiasie ‘n objektiewe gegewe is. Roep alle liedere of instrumente by alle mense dieselfde assosiasie op? Is assosiasie nie baie gebonde aan ervarings uit die verlede, kultuur, spiritualiteit ensovoorts nie? Deel alle mense die assosiasie van ‘n kitaar met ‘n soort “callous slovenliness and emotional brainwashing” soos wat Routley bo beweer? Die antwoord is myns insiens afwysend.

Routley (1978:108) sien die orkes as nie geskik vir begeleiding van die kerklied as gevolg van die “triumphalism” daarvan wat volgens hom nie geskik is vir die erediens en die kerklied nie. Dit val op dat die beswaar, soos met die kitaar hierbo, nie ‘n beginsel- of selfs praktiese beswaar is nie, maar ‘n beswaar wat spruit uit sy assosiasie van die betrokke instrument. Indien assosiasie ‘n geldige beswaar is by die keuse van instrumente vir die kerklied, is dit ‘n goeie vraag watter assosiasies daar ten opsigte van die kerkorrel in sekere kulture en meta-kulture teenwoordig is. Myns insiens word die orrel vandag algemeen deur jongmense geassosieer met ‘n bepaalde manier van kerkwees wat hulle nie meer aanstaan nie. In ‘n land soos Suid-Afrika word dit waarskynlik selfs geassosieer met die groot apartheidskerk van die verlede, waar mag en magtige instrumente ‘n groot rol gespeel het. Routley (1978:132) herken self dat “I could truthfully say that all the unpleasant experiences associated with the church in my own early childhood were centered on its music...I can distinctly remember as an infant being caused to howl by the sound of an organ...”

Routley (1978:109) slaan die spyker op die kop wanneer hy beweer dat die besware teen elektronies instrumente nie alleen is dat hulle sukkel om goeie klank te produseer nie, maar

verder ook dat hulle ‘n bepaalde assosiasie dra vanweë die “environment into which it was born - the pop culture, the greedy society, and cut-rate ethic.” Twee opmerkings moet in hierdie verband gemaak word: Dit sou onbillik wees om die pyporrel wat oor ses of sewe honderd jaar ontwikkel het te vergelyk met die elektroniese klank wat ten tye van die samestelling van Routley se boek nog in sy kinderskoene was. Waarskynlik sou die eerste pyporrele se klank ook nie voldoen het aan die vereistes van die twintigste-eeuse kerkmusiek nie. In die tweede plek: assosiasie verskil van tyd tot tyd. ‘n Vorige geslag het die ontstaan van die pop-kultuur beleef en het waarskynlik sekere instrumente daarmee verbind; vandag is elektroniese klank deel van elke normale huishouding waar televisie, musieksentrums en selfs *surround-sound* deel is van die gemiddelde huishouding. Dis te betwyfel of hierdie instrumente steeds geassosieer word met die pop-kultuur. Dis selfs te betwyfel op populêre musiek in die algemeen enigsins nog geassosieer word met die pop-kultuur van die sestiger jare.

Wilson-Dickson (1992:183) haal aan dat gedurende die agtiende eeu “the violin is very properly excluded, since, beside its weakness as a solitary instrument, its continued use to wait upon the drunken ditties, trolled forth in the ale house, or to regulate the dances that grace a village festival, renders it a very unfit medium for Sabbath praise.” John Evelyn het ‘n diens in die Chapel Royal bygewoon en berig soos volg: “Instead of the ancient grave and solemn wind musicke accompanying the organ, was introduced a Consort of 24 violins betweene every pause, after the French phantastical way, better suited to a Tavern or Play-house than a church” (John Evelyn’s Diary 21 Des 1662, vgl Wilson-Dickson 1992:120). Weereens word die vraag gevra: roep alle instrumente by alle mense dieselfde assosiasies op? Die antwoord is afwysend. In hierdie opsig kan ons kennis neem van Ludik se stelling: “Musiek is in ‘n groter mate in kultuur ingebed as wat die deursnee mens besef. Met “kultuur” word nie alleen verwys na breë kulturele strominge nie, maar ook na subgroepe binne die hoofstroom.” (1994:68) Assosiasies sal verskil binne elke kultuur of meta-kultuur. In sommige kringe het ‘n viool ‘n positiewe assosiasie en sal die gebruik daarvan binne die erediens bydra tot ‘n positiewe waardering van sang en musiek.

Johansson (1984:64) sê: “Still, there are those who see certain genres of music as secular, and for that reason they bann them from worship, while other classes of composition are welcomed in a wholesale manner because of their sacredness.” Hierdie stelling bots loodreg met die algemene siening dat geen musiek in sigself heilig of verhewe is nie. Waarom word sekere

musieksoorte (byvoorbeeld klassieke musiek) maklik as kerkmusiek aanvaar terwyl ander musieksoorte sukkel om aanvaarding te kry? Waarskynlik as gevolg van die assosiasie van die betrokke musieksoort. Klassieke musiek word geassosieer met kerkmusiek, terwyl ligter musiek in baie tradisies nie geassosieer word met kerkmusiek nie. Die onderskeid lê in die assosiasies van die betrokke musieksoort. Johansson maak 'n waardevolle opmerking: "If there is any thing that should distinguish music in church from music anywhere else, it is not so much a peculiar style, as this unity holding in perfect balance the claims of our mind and our emotions" (1984:68).

Kloppers (1997:175) verwys na Leonard Meyer se navorsing (Image Processes, Connotations, and Moods) naamlik dat "music does not mean anything in itself - that there is no causal relation between what is heard and that to which sound is associated." Meyer gaan selfs verder deur te wys dat daar geen verband is tussen die klank self en die emosie wat dit veroorsaak nie. Kloppers (1997:175) konkludeer dat "Aesthetic criteria for judgements regarding music are indeed subject-related, meaning not a mere individual subjectivity, but that criteria are determined by a certain group, cultural or other, that is founded on convention and consensus". Meyer maak 'n groot saak uit daarvoor dat musiek in sigself nie humoristies, vrolik, hartseer ensovoorts kan wees nie, maar dat hierdie emosies deur herhaalde gebruik geassosieer word met 'n sekere betekenis. Dit laat 'n mens onmiddellik met die vraag of die kritiek wat dikwels teen sekere musieksoorte uitgespreek word, wesenlike kritiek is, en of dit kritiek is op grond van assosiasies wat in 'n bepaalde outeur se lewe vasgelê is. Thomas Morley skryf byvoorbeeld "you must cause your harmony to carry a majesty...but let it be in long notes, for the nature of it will not bear short notes and quick motions, which denote a kind of wantonness" (Morley 1597, vgl Wilson-Dickson 1992:119). Indien Meyer se waarneming korrek is, sou die *wantonness* waarna Morley verwys nie inherent aan die musiek wees nie, maar die resultaat van 'n sekere assosiasie tussen kort note en *wantonness*.

Assosiasies is nie staties nie, maar verander met verloop van tyd. Oor baie jare het die orrel, wat aanvanklik geassosieer is met die heidense kermis en die marteling van Christene (vgl A C Barnard 1981:587) ontwikkel tot 'n instrument wat by uitstek geassosieer word met die Westerse kerk en met 'n bepaalde soort kerkmusiek en -sang. Laasgenoemde is 'n bewys van hoe radikaal assosiasies kan verander. Net so sou die assosiasie van die klawerbord, musiekbedieningsgroep

en *worship leader* ook met verloop van tyd kon verander; trouens, dit het reeds baie verander. Die samesang (lofprijsing en aanbidding) by sommige sinodale vergaderings van die NG Kerk word reeds met klavierborde en verskeie instrumente gelei. Assosiasie kan natuurlik positief of negatief wees. Die assosiasie kan een deelnemer aan 'n erediens rustig maak en 'n atmosfeer van aanbidding en stilword veroorsaak; vir 'n ander kan die assosiasie negatief wees en hom/haar stem tot onrustigheid en selfs verset. Hierdie assosiasies word grootliks beïnvloed deur kultuur.

Uit bogenoemde is duidelik dat assosiasies 'n baie groter rol speel in kerkmusiek as wat dikwels erken word. By die keuring van liederen en die samestelling van 'n liedbundel, sal noodwendig in gedagte gehou moet word dat assosiasies verskil van persoon tot persoon en gemeente tot gemeente. In die keuse van instrumente vir begeleiding sal noodwendig ook rekening gehou moet word met die assosiasies van 'n bepaalde instrument. Daar sal verder rekening gehou moet word met die feit dat hierdie assosiasies verskil van groep tot groep. Ludik (1994:69) maak die stelling dat “ons daarmee rekening sal moet hou dat musiek nou verbonde is aan kultuur. Wanneer kultuur verander, verander die assosiasies met sekere tipes musiek en met spesifieke liederen”. Indien ander instrumente (soos 'n viool) weggelaat word as gevolg van individue of groepe se assosiasies, sal dieselfde beginsel ook toegepas moet word met betrekking tot die orrel. 'n Empiriese studie moet nog gedoen word om te bepaal wat is sekere gemeentes of groepe binne die NG Kerk se assosiasies ten opsigte van die kerkorrel.

Deur die loop van die geskiedenis is musiekvorm en -style uit verskillende dele van die wêreld oorgeneem. Mitchell maak die volgende opsomming:

The music of the gospel songs, one of the most cherished forms of “special” religious musical expression today, was the idiom of parlor music - secular music of a century ago. This idiom was used by Dwight L. Moody and Ira Sankey and other nineteenth-century evangelists precisely because it was a sound that was familiar to and accepted by the unchurched. More than a century earlier, the great revival that became Methodism moved on the singing nurtured by the Wesleys. The tunes of their new mid-eighteenth-century hymnody included the idioms of English folk music and the musical expression of London street songs of the day. And, of course, the sixteenth-century Protestant Reformation flourished on the new music which was far more like the world outside the



church than the familiar sounds which traditionally accompanied the Mass. Martin Luther's tunes would have been shockingly reminiscent of the tavern to those who had heard only Gregorian chant or poliphonic choral music in worship. Clement Marot brought his metrical Psalms from French court entertainments where they had been set to popular airs to be sung by the Calvinists of Strassburg and Geneva. (And they were referred to by the first Queen Elizabeth of England as "Geneva Jigs.") In the low countries the term *souterliedekens* served to identify the new vernacular rhymed versions of the psalms which were set to popular folk melodies of the period. At the same time, up in Scotland, the Wedderburn brothers were becoming known through their *Gude and Godlie Ballatis*, which were, essentially, folk ballads about love or hunting in which a few words were changed in order to give the song a Christian meaning. In the Middle Ages the *lauda* existed as nonliturgical folk-related musical expressions used by traveling evangelists (the Franciscans). Even earlier, the metrical hymns of Ambrose of Milan, the father of metrical hymnody, were developed in the fourth century in the form of street songs and work songs and marching songs of the common people.

(Mitchell 1978:135-136)

Bogenoemde beklemtoon die uitdaging ten opsigte van die vrye lied in elke tyd. Die vrye lied sal altyd eie wees aan die tyd waarin dit ontstaan en gesing word. Dit sal noodwendig baie ooreenkomste vertoon met die lied van die tyd en kultuur; net so sal dit noodwendig verskillende assosiasies oproep.

### **3.6 DIE TAIZÉ-GEMEENTE SE VOORBEELD**

Die ekumeniese gemeente in taizé in Frankryk word jaarliks deur duisende toeriste besoek. Liedere uit hierdie gemeenskap het neerslag gevind in die nuwe *Liedboek van die Kerk* (vgl. lied 303). Dis insiggewend om na die oorsprong van hierdie gemeenskap te kyk. Die gemeenskap is in 1940 gestig deur Brother Roger, in die gebied waar Joodse vlugteling tydens die Tweede Wêreld Oorlog gehuisves is. Die stigters was hoofsaaklik van Protestantse afkoms; tog was daar altyd 'n noue band met die Rooms-Katolieke Kerk. Die gemeenskap bestaan vandag uit

naastenby 100 broeders, afkomstig uit Protestantse en Katolieke kringe. Die musiek in hierdie gemeenskap lê baie klem op vrede en versoening, maar ook op melodieë en woorde wat maklik singbaar is (grootliks a.g.v. die baie besoekers in hierdie gemeenskap). Sommige liederes word in Latyn gesing, nie as gevolg van die tradisie van die vroeë Kerk nie, maar a.g.v. die neutraliteit van die taal waar besoekers uit verskillende lande meedoen. Die doel van musiek in Taizé is gebed en meditasie. Aanvanklik is Psalmberymings van Joseph Gelineau uit die sestende eeu gesing, maar in later jare is Jacques Berthier genooi om musiek spesiaal vir hierdie gemeenskap te komponeer. Die vereistes was die skepping van nuwe musiek “so that all could actively participate in the prayer of the community ... using simple elements ... of real musical quality so that genuine prayer could be expressed through them ... the brothers found a solution in the use of short musical phrases with singable melodic units that could be readily memorised by everybody” (Music from Taizé 1982 vol I p vii, vgl Wilson-Dickson 1992:392). Vir hierdie studie is dit belangrik om raak te sien dat die Taizé-liederes eietydse liederes is. Ten spyte van ‘n verbintenis met die groter geheel (spiritualiteit en kultuur) van die Rooms-Katolieke Kerk en die Protestantse Kerke, is hier ook ‘n eie, plaaslike spiritualiteit wat neerslag vind in ‘n eie lied met eie woorde en melodieë. Hierdie liederes vind vandag neerslag in talle liedboeke regoor die wêreld, sonder dat die unieke aard van hierdie liederes as eietydse vrye liederes raakgesien word. Myns insiens is die unieke aard van hierdie liederes juis geleë in hierdie gemeente se vermoë om eietydse vrye liederes daar te stel - liederes wat nie noodwendig geskik is vir die breë kerkverband nie. Die unieke waarde van die vrye lied in die gemeente van Taizé kan moeilik ontken word. Baie van hierdie vrye liederes het met verloop van tyd meer algemene aanvaarding gekry en gegroei tot deel van die amptelike lied van die kerk, met name die Nederduitse Gereformeerde Kerk.

## HOOFSTUK 4: SPIRITUALITEIT

In alle tye was daar naas die amptelike kerklied ook voortdurend nuwe, vrye liedere wat gelowiges geskryf en gesing is.

Die groot vraag is of daar in die Gereformeerde tradisie ruimte is vir 'n vrye lied naas die amptelike kerklied? In hierdie vraag gaan dit wesenlik om die vraag: Watter spiritualiteite is grondliggend aan die vrye lied? Sou hierdie spiritualiteite geakkommodeer kon word binne die Gereformeerde tradisie en spiritualiteit? Die vraag is verder of gereformeerde spiritualiteit net tot uitdrukking kom in 'n amptelike kerklied, en of dit ook uitdrukking kan vind in vrye liedere. Viljoen (1999:101) meen dat die aanbiddingspraktyke binne die NG Kerk sterk oorleun na die Amerikaanse modelle, maar met 'n "meer konserwatiewe evangelikalies-metodistiese vroomheid as invloed." Sy gaan egter voort deur aan te voer dat hierdie tipe spiritualiteit "staan haaks op die tradisioneel-gereformeerde vroomheid - tot so 'n mate dat dit 'n paradigmatische verskil van godsdienstige instelling die twee tipes vroomheid tot grondslag lê" (1999:102). Ten slotte voer sy aan dat hierdie twee tipes vroomheid onversoenbaar met mekaar is (vgl Viljoen 1999:102).

### 4.1 SPIRITUALITEIT

Spiritualiteit is 'n baie moeilik-definieerbare term. Hierdie term het verskillende betekenis en verskillende assosiasies (positief en negatief) binne verskillende kringe. Spiritualiteit verwys in baie gevalle na begrippe soos "toewyding ("devotion"), aanbidding, mistiek, innerlikheid, vroomheid, godsdienstigheid, of sommer die Christelike of die geestelike lewe as geheel" (Smit 1989:85). Luther het hierdie begrip verstaan as die "lewe coram Deo, voor die aangesig van die lewende God in die wêreld" (Bakker 1956, vgl Smit 1989:85). Jonker omskryf spiritualiteit as dat dit "na die geestelike lewe van die mens in sy verhouding tot God verwys" (1989:288). Ludik (1994:69) omskryf spiritualiteit as "die gestalte wat iemand se geloof aanneem".

Smit (1989:86) gebruik 'n drieledige onderskeiding (wat vroeër deur die woestyn monnike gemaak is) om hierdie begrip te verduidelik. Spiritualiteit omvat:

- Algemene, wydverbreide geloofsgestaltes: dit dui op die geloofselemente wat

gemeenskaplik is aan al die verskillende Christelike kerke en groepe, byvoorbeeld Bybellees, bid, ens. Jonker verwys in hierdie opsig na die begrippe “bevinding”, “praktyk van godsaligheid” en “ingekeerde lewe” (1989:289).

- Verskillende vroomheidstipes: Alhoewel gebed byvoorbeeld ‘n gemene deler is by al die verskillende Christelike kerke, word gebed verskillend beoefen in verskillende kerke en kringe. Dit is juis hierdie verskille wat volgens Smit (1989:86) “gelei het tot verskillende ordes, verskillende kerklike tradisies, verskillende tipes van spiritualiteit, elk met baie spesifieke gebruike, vorme, prioriteite, taboes, voorskrifte, ensovoorts.”
- Wyse waarop elke mens persoonlik met God omgaan: Aangesien hierdie belewenis ontoeganklik is vir ander mense se waarneming en beoordeling, kan dit daarom ook nie beskryf word nie.

Wanneer ons dus in die algemeen praat van spiritualiteit, dui dit hoofsaaklik op die tweede vorm van spiritualiteit, naamlik die verskillende vroomheidstipes, dit wil sê die wyse waarop mense se omgang met God “in ‘n spesifieke tradisie of geloofsgemeenskap gestalte kry, vorm aanneem en sigbaar word” (Smit 1989:86). Jonker sluit aan hierby wanneer hy sê: “Die moderne begrip *spiritualiteit* verwys na vroomheid in hierdie sin, dit wil sê na die beleweniskant of ervaringskant van die religie, of nog breër gestel, na die subjektiewe kant van die religie” (1989:288).

Spiritualiteit word dus bepaal “deur te probeer vasstel wat die eiendomlike aksente, voorkeure, praktyke, prioriteite, ensovoorts van ‘n spesifieke tradisie of gemeenskap is” (Smit 1989:87). Dit kan (volgens Smit) bepaal word deur ‘n aantal vrae te stel waarmee ‘n mens vorme van spiritualiteit kan rangskik en vergelyk (:89-90)

- Kyk na die verskillende religieuse oefeninge of handeling wat op die voorgrond tree.
- Kyk na die stempel wat siklus en gemeenskap op die betrokke vroomheid afdruk.
- Kyk hoe die verskillende vroomheidstipes fokus op die onderskeie Christelike simbole of leerstukke.
- Kyk na die religieuse motiewe wat as dryfvere of doelwitte funksioneer in die verskillende tipes spiritualiteit.
- Kyk na die wyse waarop die verskillende verhoudinge waarin die mens leef, beklemtoon, nagelaat of voorgestel word.

## 4.2 GEREFORMEERDE SPIRITUALITEIT

Smit (1988:182) wys daarop dat dit nie moontlik is om ‘n “egte en normatiewe gereformeerde vroomheid” te beskryf nie. Ons kan hoogstens “sekere tipiese trekke van die gereformeerde vroomheid” uitlig (Smit 1988:183).

Jonker (1989:291) meen dat daar in die Ned Geref Kerk ‘n “tweeslagtigheid in vroomheidstipes” voorkom. Aan die een kant vind ons die gereformeerde vroomheidstipe, en aan die ander kant die evangelies-metodistiese vroomheidstipe. In hierdie verband waarsku Jonker dat “daar via die Puritanisme ‘n bepaalde kontak tussen gereformeerde invloede en verskillende ander afwykende vroomheidstipes bestaan het, soos byvoorbeeld die Piëtisme en Metodisme, die heiligheidsbeweging van die negentiende eeu en die Pentikostalisme en charismatiese bewegings wat uiteindelik daaruit gebore is. Daaruit kan ons aflei dat die aksent op die bevindelikheid wat wesenlik in die gereformeerde spiritualiteit ingebou is, riskant kan wees, omdat dit kan ontspoor” (1989:293). Laasgenoemde is egter nie ‘n nuwe verskynsel nie. Jonker merk op dat “naas die dorheid van die ortodoksie, bloei daar reeds van vroeg af (gedeeltelik ook onder invloed van Bucer) ‘n sterk element van gevoelsmatige vroomheid op wat veral in Engeland met die praktiese aard van die Engelse godsdienssin verbonde raak” (Jonker 1989:292).

Jonker stel die parameters vir gereformeerde vroomheid soos volg (1989:293-299):

- Dit gaan om God
- God se Woord en beloftes staan sentraal
- Ons lewe uit genade
- Ons lewe deur geloof
- ‘n Lewe van heiligmaking: boete, bekering, selfverloëning, die kruisiging van die self en die oordenking van die toekomstige lewe.
- Liefde vir die Wet.

Smit (1988:183) gebruik die ses benaderingswyses (soos aangedui hierbo) om gereformeerde spiritualiteit te bepaal en aan te dui. So byvoorbeeld is die erediens en huisgodsdien die twee godsdienstige handeling of gebruike wat sentraal staan in die gereformeerde vroomheidstipe. In die erediens en huisgodsdien val die klem op gebed en lering, met weinig ruimte vir “mistiek

en aanverwante innerlike oefeninge” (:186). Godsdien word nie in die eerste plek geleef in isolasie in ‘n klooster nie, maar in die normale alledaagse lewe. Die Woord staan sentraal en nie ‘n mistieke belewenis of godservaring nie. In hierdie lering speel die kategismus ‘n groot rol. Wat die siklus en gemeenskap betref, neem die belangrikheid van die siklus af terwyl die gemeenskap ‘n prominente plek vervul. Lewensiklus en jaar siklus speel ‘n kleiner rol terwyl die dag siklus belangrik is ten opsigte van stiltetyd, tafelgebede en huisgodsdien.

Luther was myns insiens reg met sy verstaan van spiritualiteit as die lewe voor die aangesig van God. Gereformeerde spiritualiteit gaan oor die manier waarop mense, onder andere as gevolg van hul Gereformeerde afkoms, tradisie, geloof, ensovoorts, voor God lewe. Hierdie lewe-voor-die-aangesig-van-God is ‘n lewe waar die Woord, gebed, lering ensovoorts ‘n belangrike rol speel. Dis egter belangrik om in gedagte te onthou dat hierdie elemente nie net deel is van die gereformeerde spiritualiteit nie, maar dat baie van hierdie elemente oorvleuel met die spiritualiteite van byvoorbeeld die Rooms Katolieke of die Pentikostaliste. In hierdie verband word selfs gepraat van ‘n “ekumeniese spiritualiteit” (Smit 1989:84) as ‘n aanduiding van dit wat gemeenskaplik is in die verskillende tipes spiritualiteite van verskillende Christelike Kerke.

Dis verder ook belangrik om te beseef dat spiritualiteit nie ‘n statiese of rigiede saak is nie, maar dat dit voortdurend verander. ‘n Mens kan nie help om te wonder of die spiritualiteit wat algemeen beskryf word as Gereformeerde spiritualiteit nog werklik gereformeerde spiritualiteit is nie, gesien in die lig van byvoorbeeld die geringe rol wat huisgodsdien (as een van die twee prominente godsdienstige handeling van die gereformeerde vroomheidstipe) vandag in die meeste huise van lidmate van Gereformeerde kerke vervul nie. Tereg merk Smit op dat Christene “die sterk punte van ander tradisies en gemeenskappe opnuut, of vir die eerste maal, leer raaksien ten einde daardeur verryk te word” (1989:84). Gereformeerde spiritualiteit sal dus noodwendig met verloop van tyd verander. Die toets lê egter daarin dat die Gereformeerde spiritualiteit getrou moet bly aan sy oorsprong. Dit sluit egter nie uit dat ‘n spiritualiteit getrou kan bly aan sy oorsprong, en steeds nie getrou is aan die Bybel nie (Smit 1988:182-183).

As gevolg van die feit dat verskillende tipes spiritualiteite mekaar beïnvloed, ontwikkel daar mettertyd verskillende skakerings van dieselfde spiritualiteit. Jonker (1989:291) wys daarop dat daar binne die Ned Gerf Kerk ‘n “bepaalde tweeslagtigheid in vroomheidstipe” voorkom. So vind

ons (aldus Jonker) twee uiteenlopende tradisies in die Ned Geref Kerk, naamlik die gereformeerde tradisie en die evangelies-metodistiese tradisie. Jonker waarsku dat “in die botsing tussen hierdie twee dinge is die gevaar dat die gereformeerde leer wel *pro forma* aanvaar word, terwyl ‘n dopperse persepsie van wat ware vroomheid is, via die spiritualiteit in die lied, gebed en prediking infiltreer en die gereformeerde leer ontkragtig” (1989:291). Dis egter ‘n oop vraag of hierdie vroomheidstipe waarna Jonker verwys as evangelies-metodisties met sy “Skotse en Amerikaanse invloed” (1989:291), minder gereformeerd is as dit wat algemeen (en deur Jonker) beskryf word as gereformeerde spiritualiteit.

Smit (1988:182) beklemtoon dat drie verskillende hoofstrominge ‘n invloed gehad het op die vorming van die Gereformeerde spiritualiteit in Suid Afrika, naamlik die “Nederduitse variasie, die Skotse Piëtisme en die puritanisme.” Smit sê elders dat “die feit dat ‘n spesifieke konteks die beleving van die evangelie stempel, is nie verkeerd nie, maar noodsaaklik. Die evangelie, en daarmee die verskillende tipes van vroomheid of gestaltegewing aan die evangelie boodskap, moet in baie spesifieke lewensomstandighede toegeëien en uitgeleef word. “Nederduitse”, “Amerikaanse” en “Swart” gereformeerdeheid is nie in beginsel verkeerd nie, intendeel” (1988:183).

Die term *Gereformeerde spiritualiteit* is myns insiens ‘n oorkoepelende term wat dui op die basiese aard van ons “lewe voor God” wat min of meer gemeenskaplik is aan alle gereformeerde kerke, en wat teruggelei kan word tot die oorsprong daarvan tydens die Reformasie. Soos wat “ekumeniese spiritualiteit” dui op dit wat gemeenskaplik is in die verskillende tipes spiritualiteite van verskillende kerke en strominge, so sou gereformeerde spiritualiteit kon dui op dit wat gemeenskaplik is in die tipes spiritualiteite van Gereformeerde kerke en kringe. Maar soos wat ekumeniese spiritualiteit “nie ‘n plaasvervanger is vir enige ‘eie spiritualiteit’ nie” (Smit 1989:84), so sou ‘n gemeente myns insiens ook ‘n “eie spiritualiteit” kon hê binne die oorkoepelende gereformeerde spiritualiteit. Indien daar ruimte is dat “‘n spesifieke konteks die beleving van die evangelie stempel” (Smit 1988:183), dan is daar waarskynlik ook ruimte dat die konteks van elke gemeente of gemeenskap kan neerslag vind in die vroomheidstipe van die betrokke gemeente. Johannson (1984:112) som dit korrek op as hy sê “there remains the fact that individual congregations do have collective personalities and profiles” en “congregations do have collective vision, collective personality, collective spiritual tone, and a collective musical “faith-

walk”. Hy motiveer hierdie kollektiewe persoonlikhede van verskillende gemeentes as “congregational profiles are the result of many things (people’s individual background, tastes, educational level, and spiritual maturity) as well as being a reflection of their leadership” (:112). Hoewel die verskillende Gereformeerde Kerke en gemeentes ‘n gemeenskaplike gereformeerde spiritualiteit (‘n ekumeniese spiritualiteit in die klein) met mekaar deel, ontwikkel elke kerk en elke gemeente ook sy eie nuanse of skakering van gereformeerde spiritualiteit as gevolg van die bogenoemde faktore. Net soos wat die Gereformeerde Kerke in Suid-Afrika, die Nederduitsch Hervormde Kerk van Afrika en die Nederduitse Gereformeerde Kerk almal ‘n gemeenskaplike gereformeerde spiritualiteit in gemeen het, wat op ‘n unieke, eiesoortige manier neerslag vind in elkeen van die genoemde Kerke, net so vind die gemeenskaplike gereformeerde spiritualiteit op ‘n unieke manier neerslag in elke gemeente binne so ‘n kerk verband. Ludik (1994:71) som dit op: “Hoewel daar met die moderne pluralisme sekerlik ruimte moet wees vir verskille in spiritualiteit by lidmate van een gemeente, is dit belangrik dat daar ‘n breë konsensus moet wees oor die grense waarbinne die gemeente se spiritualiteit lê. Gereformeerde spiritualiteit bied die moontlikheid vir heelwat variasie.”

‘n Mens sou in hierdie opsig kon praat van ‘n *ekumeniese spiritualiteit* (wat Christelike kerke met mekaar in gemeen het), ‘n *gereformeerde spiritualiteit* (wat Gereformeerde kerke met mekaar in gemeen het) én ‘n *plaaslike of gemeentelike spiritualiteit* (die unieke manier waarop die groter spiritualiteite neerslag vind in ‘n gemeente). Daar sou natuurlik ook sprake wees van ‘n *individuele of persoonlike spiritualiteit*, wat nie werklik beskryfbaar en meetbaar is nie (Smit 1989:86).

#### **4.3 GEREFORMEERDE SPIRITUALITEIT EN DIE VRYE LIED.**

Die amptelike kerklied is die lied wat deur die kerk aanvaar en gesanksioneer is vir gebruik deur die hele kerkverband. Hierdie lied adem daarom die spiritualiteit wat grondliggend is aan die betrokke kerk verband. In die geval van die Nederduitse Gereformeerde Kerk is die amptelike liedereskat van die Ned Geref Kerk saamgevat in die *Liedboek van die Kerk*. Die inhoud van laasgenoemde is gekies en saamgestel op grond van die skakering van gereformeerde spiritualiteit wat eie is aan die NG Kerk en die NH Kerk.



Die probleem is egter dat die plaaslike of gemeentelike spiritualiteit wat as gevolg van baie faktore ontwikkel het as 'n skakering van gereformeerde spiritualiteit, nie noodwendig met hierdie liedere (alleen) uitgedruk en verwoord kan word nie. Johansson (1984:112) skryf: “The music we do will depend on where the congregation is in its musical “faith-walk” and on the direction it needs to go to continue in that walk.” Aangesien elke gemeente in 'n unieke situasie verkeer en homself op 'n ander plek in die *faithwalk* bevind, sal dit noodwendig neerslag vind in 'n betrokke gemeente se musiek- en liedereskat. In hierdie verband waarsku Johansson: “Our fast-moving world demands that our ministry be fluid or, in musical terminology, melodic. Modern-day-congregation, pastors, music directors, singers, and instrumentalists must adopt a philosophy that is able to impact culture without being absorbed and ultimately destroyed by it” (1984:111)

Deur al die eeue was daar 'n amptelike kerklied wat uitdrukking gegee het aan die wyse waarop die kerk op daardie stadium hulle lewe voor die aangesig van God in die wêreld verstaan het. Die magdom amptelike liedbundels wat deur die loop van die geskiedenis in verskillende kerke en denominasies ontstaan het, is 'n duidelike bewys hiervan. Maar waarom het daar naas die amptelike kerklied gedurig vrye liedere ontstaan? Die antwoord lê heel waarskynlik in die feit dat die amptelike kerklied die gemeenskaplike waarhede en spiritualiteite in liedere uitgedruk het, maar dat die plaaslike of gemeentelike spiritualiteit nie daarin verreken is nie. Hierin het die vrye lied 'n groot rol gespeel om uitdrukking te gee aan die vroomheidstipe van die betrokke gemeente of geloofsgemeenskap. Vrye liedere was in hierdie opsig nie in die eerste plek 'n ander liedsoort, of ander waarhede nie; dit was in die eerste plek 'n manier om uitdrukking te gee aan 'n spesifieke vroomheidstipe waarvoor in baie gevalle nie voorsiening gemaak was in die amptelike kerklied van die tyd nie.

Sou 'n vrye lied in hierdie opsig verkeerd wees? Sou dit onversoenbaar wees met die gereformeerde spiritualiteit van die betrokke kerk of denominasie? Indien dit wesenlik verskil van die grondliggende gereformeerde spiritualiteit, sou dit uiteraard onversoenbaar wees. Maar indien dit slegs die manier is waarop die grondliggende gereformeerde spiritualiteit neerslag vind en gekontekstualiseer word binne die konkrete situasie van 'n gemeente, sou dit allermins onversoenbaar wees. Intendeel, dit sou juis die bewys wees dat die gereformeerde spiritualiteit grondgevat het.

Soos vroeër genoem, sal hierdie musiek en liedere altyd tyd- en konteksgebepaald wees en die gebruik daarvan dikwels slegs van korte duur wees. Maar dit kanselleer nie die waarde van daardie lied binne die betrokke tyd en konteks uit nie. Liedere wat die toets van die tyd deurstaan, en wat die gemeenskaplike gereformeerde spiritualiteit verwoord, sal waarskynlik mettertyd in wye gebruik raak en selfs deel word van die amptelike lied van die kerk. Daar is menige voorbeelde in die *Liedboek van die Kerk* van vrye liedere wat met verloop van tyd ingesluit is by die amptelike kerklied.

‘n Goeie voorbeeld hiervan vind ons in die ekumeniese gemeente in Taizé in Frankryk (vergelyk bespreking op p61). Verskeie liedere uit hierdie gemeenskap het neerslag gevind in die nuwe *Liedboek van die Kerk* (vgl. lied 303 & 526). Jacques Berthier is genooi om musiek spesiaal vir hierdie gemeenskap te komponeer. Die vereistes was die skepping van nuwe musiek “so that all could actively participate in the prayer of the community... using simple elements... of real musical quality so that genuine prayer could be expressed through them... the brothers found a solution in the use of short musical phrases with singable melodic units that could be readily memorised by everybody” (Music from Taizé 1982 vol I p vii, vgl Wilson-Dickson 1992:392). Vir hierdie studie is dit belangrik om raak te sien dat die Taizé-liedere eietydse liedere is. Ten spyte van ‘n verbintenis met die groter geheel van die Rooms-Katolieke Kerk en die Protestantse Kerke, is hier ook ‘n eie, plaaslike spiritualiteit wat neerslag vind in eie liedere met eie woorde en melodieë. Vandag word hierdie liedere maklik oorgeneem en in ander kerke en selfs ook in gereformeerde kerke gesing. Daarmee is daar nie fout nie. Maar belangriker nog as die oorneem van liedere, is om die beginsel oor te neem, naamlik dat elke gemeente musiek en liedere moet komponeer waarin die spiritualiteit van die betrokke gemeente neerslag vind en tot uitdrukking kom. Indien die liedere van Taizé oorgeneem word in ons liedbundels, sonder dat die beginsel daaragter raakgesien en verdiskonteer word, mis ons die punt. Die unieke aard van hierdie liedere is juis geleë in die feit dat hierdie gemeente dit reggekry het om liedere daar te stel waarin hulle unieke spiritualiteit (wat ‘n unieke kombinasie is van Rooms Katolieke en Protestantse spiritualiteit) neerslag vind. Deur doodgewoon hierdie liedere oor te neem word die plaaslike spiritualiteit nie noodwendig in berekening gebring nie. Indien die beginsel oorgeneem word, sou dit ons lei tot ‘n nuwe bewuswording van en klem op die plaaslike spiritualiteit. Alhoewel hierdie spiritualiteit uniek is aan die plaaslike gemeente, hoef dit nie in spanning te wees met die breër (ekumeniese) spiritualiteit van die betrokke kerkverband nie. Hierin is die gemeente in

Taizé ons tot voorbeeld en inspirasie.

#### 4.4 VERRYKING VAN GEREFORMEERDE SPIRITUALITEIT

Routley (1982:2) som Calvin se bydrae soos volg op: “the freedom you seek, you shall have, but only when refined by an overriding sense of direction which the Church shall provide.” Hy som dit ook op as “you might even say that he (Calvin) saw ‘the Old Rugged Cross’ coming and did what he could to warn us against it. But he didn’t win.” Dit sou myns insiens verkeerd wees om die akkommodering en selfs bevordering van die vrye lied te sien as ‘n nederlaag of verlies vir die gereformeerde tradisie en spiritualiteit. Indien ons uitgaan van die standpunt dat die gereformeerde spiritualiteit ‘n oorkoepelende term of ‘n onderliggende grootheid is, wat gedurig gekontekstualiseer moet word in konkrete omstandighede, word die plaaslike spiritualiteit en die vrye lied veel eerder ‘n verruiming van die gereformeerde spiritualiteit. Net soos wat gereformeerde spiritualiteit gedurig getoets moet word aan die oorsprong (kern) daarvan (Smit 1988:182), net so sal die plaaslike of gemeentelike spiritualiteit gedurig getoets moet word aan die oorsprong daarvan, met name die gereformeerde spiritualiteit.

Routley (1978:136) maak die stelling: “The glory of church music, now that in our century the whole treasury has been made available to all, is its diversity. A service can contain the ‘Old Hundredth’, ‘Ye Holy Angels Bright’, and ‘For All the Saints’ and bring, by way of utterly familiar text and music, six cultures into one act of worship (the Genevan, the Scottish and English, the puritan, the Handelian eighteenth century, the Victorian, and the early twentieth century)”.

Kloppers (1997:175) verwys na Leonard Meyer se navorsing (*Image Processes, Connotations, and Moods*) naamlik dat “music does not mean anything in itself - that there is no causal relation between what is heard and that to which sound is associated.” (Vergelyk bespreking op p59). Dis natuurlik ‘n oop vraag of ‘n bepaalde spiritualiteit inherent aan ‘n bepaalde lied is. Indien musiek nie ‘n betekenis in homself dra nie, maar betekenis kry deur assosiasie, moet ‘n mens noodwendig vra of spiritualiteit af te lei is uit die lied self? Of word die lied beoordeel op grond van die assosiasies wat dit met ‘n sekere spiritualiteitstipe het? Hierdie assosiasies sou kon verskil van persoon tot persoon en plek tot plek.

## HOOFSTUK 5: DIE KERKLIED AS KULTURELE PROSES

M Barnard (2004: ongepubliseerde dokument) gaan uit van die standpunt dat liturgie nie 'n statiese element is wat in 'n boek vasgevat kan word nie, maar 'n proses. Hy praat in hierdie verband van 'n kulturele proses; 'n wisselwerking tussen die liturg en die kultuur waarbinne die liturgie aangebied word. Kloppers (1997:178) sê tereg dat “before music can thus be renewed, the liturgy must be renewed and made more meaningful”. Musiek, as onderdeel van die liturgie, kan myns insiens ook nooit anders wees as 'n kulturele proses nie. Ludik (1994:68) maak tereg die stelling dat “musiek is in 'n groter mate in kultuur ingebed as wat die deursnee mens besef. Met 'kultuur' word nie alleen verwys na die breë kulturele strominge nie, maar ook na die subgroepe binne die hoofstroom.” In die verlede is hierdie kultuur nie altyd behoorlik verreken nie.

Soos reeds aangedui in die bespreking rondom spiritualiteit, is daar nie sprake van 'n enkele of enkelvoudige spiritualiteit nie. Net so is daar nie sprake van 'n enkele of enkelvoudige kultuur in 'n gemeente nie. In elke gemeente is daar verskeie kulture (en sub-kulture of meta-kulture) teenwoordig. Ludik (1994:69) merk op dat “musiekbediening aan die jeug wat uit 'n opregte deernis vir jongmense spruit, sal hulle kultuur deeglik in ag neem, maar ook die nodige korreksies en verbeterings aanbring.” Dit geld natuurlik nie net vir die jeug nie, maar vir kerksang en -musiek in die algemeen. Alle kerksang en -musiek moet die kultuur en kulture van die plaaslike gemeente ernstig opneem. Soos by spiritualiteit is daar elemente van kultuur wat baie wyd loop en wyd gedeel word: Protestantse kultuur, Afrikaner-kultuur, Suid-Afrikaanse kultuur ens. Daar is egter ook kultuur wat plaaslik is en eie is aan 'n spesifieke gemeente.

Ludik (1994:69) maak die stelling dat “ons daarmee rekening sal moet hou dat musiek nou verbonde is aan kultuur. Wanneer kultuur verander, verander die assosiasies met sekere tipes musiek en met spesifieke liederes”. Laasgenoemde het die implikasie dat die kerklied in 'n voortdurende proses van verandering moet wees om relevant te wees binne 'n kultuur of kulture wat voortdurend verander. Dit impliseer ook dat assosiasies van liederes, musikale dialekte en instrumente verskil van gemeente tot gemeente as gevolg van die kultuurverskille tussen gemeentes.

## 5.1 OMSKRYWING VAN KULTUUR

Plug (et al 1986:196) omskryf kultuur as:

1. Die totaliteit van gebruike, gedragsreëls, taal, kunste en wetenskap, sowel as godsdienstige en politieke gedrag wat die mens van ander organismes, of een gemeenskap van 'n ander, onderskei.
2. 'n Gemeenskap of groep persone wat weens hulle leefwyse, kunste, ens. van ander groepe, of van die breër gemeenskap, onderskei kan word. Dit kan ook 'n subkultuur genoem word, bv. die hippiekultuur.
3. Die intellektuele en artistieke aspekte van die lewe in teenstelling met die suiwer materiële en tegniese.

M Barnard (2004:ongepubliseerde dokument) definieer kultuur as “'n produk en 'n produsent van betekenis.” M Barnard (2004:ongepubliseerde dokument) meen dat kultuur altyd 'n eienskap van pluraliteit vertoon. Daar is altyd sprake van 'n eie kultuur (plaaslik), maar ook van 'n breër monokultuur. M Barnard verstaan onder die term kultuur 'n sisteem van waardes of 'n hiërargie van waardes wat van plek tot plek of groep tot groep sal verskil. Hy dui verder daarop dat waardes nie staties is nie maar kan verskuif. As voorbeeld noem M Barnard dat daar tot die agtiende eeu geen waardering was vir die natuur nie. Göthe het byvoorbeeld met 'n koets gereis waarvan die vensters toe was omdat hy die verskriklike natuur nie wou sien nie. Eers in volgende era het daar 'n waardering en selfs bewondering vir die natuur gekom. Kultuur gaan dus oor die toekenning van betekenis aan bepaalde sake. Verskillende individue en groepe sal hierdie betekenis verskillend toeken.

In hierdie verband praat M Barnard ook van liturgie as 'n kulturele proses. Daarom word liturgie bepaal deur 1) die Bybel, 2) die kerklike tradisie en 3) die kultuur van die betrokke leraar en gemeente. Sang en musiek as 'n wesenlike deel van die erediens (en liturgie) sal daarom ook nie anders kan wees as 'n kulturele proses nie. Laasgenoemde het die implikasie dat nie alleen die Woord en die kerklike tradisie (Gereformeerde tradisie) die sang en musiek in die erediens bepaal nie, maar die kultuur van die gemeente speel 'n wesenlike rol. 'n Gemeente se hele sisteem van betekenis-toekenning sal 'n invloed uitoefen op die lied wat hulle sing. Omdat mense verskillende betekenis toeken, en gevolglik verskillende waardes

sal hê, sal alle gemeentes nie uiting kan gee in dieselfde lied of liedsoort nie. Laasgenoemde word toenemend duidelik in die tyd waarin ons leef. Baie van die verskille met betrekking tot kerksang en -musiek sou teruggevoer kon word na hierdie basiese vertrekpunt. Routley (1978:88) sê: “All music stands in and is nourished by a tradition. In church music this point is even more obvious. Church music is doubly under tradition - the tradition of the church and the tradition of music.” Laasgenoemde bevestig die noue band tussen die kerklike tradisie waarin iemand staan, die musikale tradisie waarbinne hy/sy leef en die lied wat hy/sy op grond van hierdie tradisies (kulture) sing.

Die amptelike liedbundel van die Nederduitse Gereformeerde kerk (*Liedboek van die Kerk*) vervat myns insiens die lied wat uiting gee aan die waardes en betekenis wat eie is aan die NG Kerk (en NH Kerk) in die breë. Dit gee ook uiting aan waardes en betekenis deur ‘n liedsoort wat eie is aan die breër kerk verband. Maar wat van die plaaslike kultuur en plaaslike waardes van die (plaaslike) gemeente? Hierdie betekenis verskil van gemeente tot gemeente. Hierdie waardes en betekenis sal noodwendig neerslag moet vind in ‘n eie lied en liedsoort van eie keuse wat eie is aan die plaaslike kultuur van die gemeente. In een gemeente kan hierdie kultuur moontlik neerslag vind in ‘n meer klassieke lied, in ‘n ander dalk in ‘n ligter lied, en in ‘n sekere kultuur of meta-kultuur selfs in ‘n meer besproke vorm soos popmusiek.

Strydom (1991:147) merk op dat “die praktyk het egter reeds uitgewys dat die jeug se voorkeur grootliks val by liedere van negentiende- en twintigste-eeuse Amerikaanse oorsprong, veral by die revival-/gospel-tipe.” Kan laasgenoemde dalk ‘n aanduiding wees dat die breër kultuur by jongmense in Suid-Afrika makliker neerslag vind in die Amerikaanse revival- en gospel liedere as in meer klassieke en selfs middel-eeuse liedsoort? Die antwoord is waarskynlik bevestigend. Die vraag is waarom hierdie liedsoort dan nie verreken en gebruik word in die *Liedboek van die Kerk* nie. Is dit moontlik een van die redes waarom daar so ‘n uitvloeï van jongmense uit die NG Kerk is soos wat tans in die media beweer word? Hiermee saam sal ‘n mens noodwendig moet vra of die gebruik van die orrel as begeleidings-instrument versoenbaar is met alle meta-kulture binne die Nederduitse Gereformeerde Kerk. Van Wyk (2001:891) meen dat min teoloë en kerkmusici ‘n goeie woord vir die negentiende eeuse kerklied gehad het, aangesien hierdie liedere te veel gerig

was op die individuele emosie en strydig was met die objektiewe karakter van die kerklied. Vandag word die negentiende eeuse kerklied baie meer positief waardeer, en word daar erken dat hierdie liedere wesenlike aspekte van die geloof vertolk het. Ook die warmte, innigheid en emosie van hierdie liedere was nie noodwendig negatief nie. Viljoen (1999:110) meen dat die “onbevatlikheid van die Geneefse Psalm melodieë, naas die gebrek aan liedere met ‘n eietydse en meer gevoelsmatige inslag” steeds die grootste bron van ongelukkigheid en ergernis is. Johansson som dit korrek op: “Our fast-moving world demands that our ministry be fluid or, in musical terminology, melodic. Modern-day-congregation, pastors, music directors, singers, and instrumentalists must adopt a philosophy that is able to impact culture without being absorbed and ultimately destroyed by it” (1984:111)

## 5.2 SUID-AFRIKAANSE KULTUUR

Of daar enigsins sprake is van ‘n uniforme Suid-Afrikaanse kultuur, is te betwyfel. M Barnard (2004) sien egter die volgende as belangrike waardes in die huidige Suid-Afrikaanse kultuur: vryheid, gelykheid, integriteit, versoening, geregtigheid, regverdigheid, verdraagsaamheid, openheid om oor verskille te praat ens. Laasgenoemde sou omskryf kon word as waardes wat eie is aan die breër kultuur van Suid-Afrika. Dit val op dat hierdie waardes op die oog af ‘n baie klein rol speel in die liedere soos saamgevat in die *Liedboek van die Kerk*. ‘n Empiriese studie oor hoe ver hierdie waardes wel verreken word in die huidige liedereskat van die Nederduitse Gereformeerde Kerk sou insiggewend wees. Viljoen (1999:110) gaan self so ver as om te sê dat selfs die *Jeugsangbundels (I & II)* en *Sing onder mekaar* “musiekaal-stilisties ... nie as vernuwingspogings gesien word nie” omdat dit “geensins ‘eietyds’ of ‘in die idioom van die jeug’ aangebied word nie”. Viljoen (1999:110) meen dat hierdie liedbundels eerder aansluit by die Sankeys wat “op sy beste ‘n cliché-agtige nabootsing van die negentiende-eeuse kerklied verteenwoordig.” Wat opval in Viljoen se artikel, is die opmerking dat *Jeugsangbundel II* meer inslag gevind het as die Psalm- en Gesangbundel (vgl Viljoen 1999:110).

Ludik (1994:69) se opmerking dat “musiekbediening aan die jeug wat uit ‘n opregte deernis vir jongmense spruit, sal hulle kultuur deeglik in ag neem, maar ook die nodige korreksies en verbeterings aanbring” roep sekere vore na vore: Hoe groot rol speel kultuur wél in die

samestelling van ‘n *Liedboek van die Kerk*? Indien ons sukkel om die breë kultuur te verreken in ‘n amptelike *Liedboek van die Kerk*, hoe sal ons slaag om die kleiner kulture of meta-kulture van verskillende gemeentes te verreken in ‘n amptelike liedbundel?

Bogenoemde is nie noodwendig ‘n vingerwysing na die *Liedboek van die Kerk* nie. Dis veel eerder ‘n aanduiding dat geen amptelike liedbundel daarin kan slaag om die kultuur van elke plaaslike gemeente te verreken nie. Dit is ook nie waar dat alle lidmate van die Nederduitse Gereformeerde Kerk dieselfde kultuur en waardes deel nie; net so min as wat alle blanke Afrikaners dieselfde kultuur en waardes deel. Dit bring ons weer by rol wat die vrye lied naas die liedboek in die Nederduitse Gereformeerde Kerk sou kon speel.

Die enigste wyse waarop die kultuur (en meta-kulture) van die plaaslike gemeente werklik verreken kan word, is deur die gebruik van vrye liedere naas die amptelike liedbundel. Die keuse van hierdie liedere sal noodwendig bepaal word deur die kultuur van die betrokke gemeente. ‘n Gemeente se waardes sal duidelik na vore kom in die keuse van liedere wat hulle gebruik. Die kultuur wat ‘n gemeente deel met al die ander gemeentes sal in ‘n sekere sin verreken word in die amptelike liedbundel van die kerk, net soos wat die ekumeniese spiritualiteit neerslag vind in die amptelike liedbundel. Die eie kultuur of waardes, wat eie of uniek is aan ‘n gemeente, sal neerslag vind in die vrye liedere wat naas die amptelike bundel gebruik word. In hierdie verband sê Routley (1978:92-93) tereg dat baie afleidings van die etos van ‘n kerk gemaak kan word op grond van die liedere wat ‘n gemeente of gemeenskap sing en goedkeur. Kruger (2002:34) maak die stelling dat “buite die erediens kan kerugmatiese musiek veral gepas aangewend word by evangelisasie- en missionêre werk. Die musikale styl kan gevarieerd wees en sal grootliks bepaal word deur die musikale dialek van die teikengroep, byvoorbeeld klein kinders, tieners, ander bevolkingsgroep, en so meer.”

Waarom word hierdie inagneming van die musikale dialek van die ‘teikengroep’ beperk tot buite die erediens? Is dit nie maar net ‘n voortsetting van die dualisme wat oor soveel jare binne die kerk gehandhaaf is nie? Hoe gemaak in ‘n gemeente waar daar elke Sondag ‘klein kinders, tieners en ander bevolkingsgroepe teenwoordig is? Kan kerksang en -musiek beoefen word binne die konteks van die erediens asof kultuur verskille en musikale dialekte nie ‘n werklikheid is nie?



### 5.3 POST-MODERNE KULTUUR

Kloppers (2002:321) meen dat die wêreld waarbinne ons leef 'n post-moderne wêreld is. Waar die klem in die Moderne wêreld geval het op kognitief-instrumentele rasionaliteit, is die Post-moderne tydsgees krities ten opsigte van alle eensydige beklemtonings. Binne die Post-moderne tydsgees sal nie alleen die kognitief-instrumentele rasionaliteit belangrik wees nie, maar ook die normatiewe of praktiese rasionaliteit sowel as die ekspressiewe rasionaliteit. Verder is daar binne die Post-moderne tydsgees 'n kritiese ingesteldheid teenoor die grootverhaal, en is daar 'n baie groter openheid vir die verskillende kleinverhale. Waarheid is altyd geïnterpreteerde waarheid. In hierdie opsig sê Routley (1978:92) dat “the community produces the music, hymns or choral.” Dit het die implikasie dat daar binne die liedereskat van 'n kerk ruimte moet wees vir die lied wat elke gemeente (of selfs groepe in die gemeente) se kleinverhaal vertel. Die lied wat gemeenskaplik is aan die kerk in die breë en amptelik deur die kerk (in ons geval die Nederduitse Gereformeerde Kerk) in gebruik geneem is, is die lied van die grootverhaal. Aanvullend by hierdie lied moet die gemeente se kleinverhaal neerslag vind in hulle eie lied. Routley (1978:91) sê: “Hymns are derived from the community to a very large extent and in the end cannot be composed by people who do not positively like the people who sing them. A good hymn tune is about 10 per cent original and 90 per cent traditional.” Erik Routley (1978:90) se uitspraak in hierdie verband verdien vermelding: “Writing music for unmusical people to sing actually amounts to composing folk songs; and it is not surprising to discover how many successful hymn tunes have been composed by ministers of religion.” 'n Gemeente se eie lied sal outomaties neerslag vind in 'n liedsoort wat eie is aan die kultuur van die gemeente. Kruger (2002:29) bevestig “die musikale dialek sal vanselfsprekend ook verband hou met die kultuur van die gelowige”. In hierdie opsig noem Kruger <sup>7</sup>Lied 358 (*Liedboek van die Kerk*) as voorbeeld van 'n lied wat gebore is uit die kultuur van die Afrikaanssprekende volk en met groot sukses opgeneem is in die nuwe Liedboek. Luther se benadering was dat die kerklied “eg, eietyds, intiem verweef met die lewe van elke dag moet wees” (Kruger 2002:30). Laasgenoemde sou saamgevat kon word as 'n lied wat spruit uit en getrou is aan die kultuur van die betrokke groep of gemeente. Dis waarskynlik die rede waarom hierdie lied (Lied 358) onmiddellik gelief was.

---

<sup>7</sup>Die bekende Somerkersefees deur Koos du Plessis is hersien en 'n derde strofe is bygevoeg om dit teologies af te rond (vgl Kruger 2002:29)

Kloppers (2002:322) noem dat die “postmoderne kultuur ontken ‘n bevoorregte posisie waarvolgens slegs diegene met ekspertkennis besluite mag neem.” In hierdie verband sal ‘n mens noodwendig moet opmerk dat die post-moderne mens nie geneë is daarmee dat ‘n klein groep van “eksperte” namens die hele kerk (en al die verskillende gemeentes met hul onderskeie kulture) liedere kan skryf en ‘n liedboek kan saamstel wat “in almal se behoeftes sal voorsien” (*Liedboek van die Kerk*: voorwoord). Daarom sal daar ‘n nuwe benadering ten opsigte van kerkmusiek en die kerklied moet kom. Dit is positief dat die amptelike bundel van die kerk saamgestel word uit ‘eksperte’ wat ‘n lied kan saamstel wat aan sekere standarde (soms ook akademiese standarde?) voldoen. Maar die vrye lied wat uit die gemeente self ontstaan of deur die gemeente self gekies word as uitdrukking van sy/haar *faithwalk*, sal aan die plaaslike gemeente se oordeel en beoordeling oorgelaat moet word. Binne die post-moderne kultuur of tydsgees is dit immers nie net die eksperte wat keuses ten opsigte van die kerklied kan maak nie. In hierdie verband kan opnuut gedink word op die rol wat die vrye lied in die Ou Testament, nuwe Testament en die geskiedenis van die kerk gespeel het.

Kloppers (2002:323) meld dat Post-modernisme ‘n verruimde antropologie begrip tot gevolg het. Vanuit hierdie verruimde antropologie begrip “verkry sosialisasie, kultuur, ekspressie, emosies en gesindhede groter erkenning” (:323). Indien hierdie bevinding as basis geneem word, het dit noodwendig baie implikasies vir die kerklied. Uit bogenoemde blyk duidelik die belangrikheid van kultuur in die proses van liedvorming. Die kerklied kan nie anders as om ‘n kulturele lied te wees nie. Hiermee saam blyk ook dat die mens van 2004 nie meer die mens uit die tyd van die Reformasie is wat liedere wil sing wat op ‘n objektiewe wyse dogma verkondig en dra nie. Die post-moderne mens is ‘n <sup>8</sup>gevoelsmens, en sal noodwendig ‘n groter liefde hê vir gevoelsmatige liedere. Die tendens in die kerk (wat reeds ten opsigte van die Halleluja bundel na vore gekom het) om meer gevoelsmatige liedere te sing, is ‘n behoefte wat eie is aan die mens van ons tyd. Indien die amptelike liedbundel van die kerk nie voorsiening maak vir hierdie behoefte nie, sal die post-moderne mens noodwendig op alternatiewe wyses en meer spesifiek deur vrye liedere uiting gee aan hierdie behoefte.

---

<sup>8</sup>“Die positiefste aspek van die postmoderne met betrekking tot die liturgie en lied is myns insiens dat daar in die posmoderne denke meer ruimte geopen word vir die affektiewe en ervaringsdimensies van menswees in die kommunikasieprosesse” (Kloppers 2002:325).

Kruger (2002:24) verwys na die drie modaliteite van die kerk, naamlik die kerugmatiese, koinoniale en liturgiese modaliteite. Uitgaande hiervan deel hy kerkmusiek ook in drie groepe of kategorieë: Kerugmatiese musiek, Koinoniale musiek en Liturgiese musiek. Met betrekking tot koinoniale musiek sê hy “Koinoniale musiek hou direk verband met die kultuur van die gemeenskap” (2002:35). Hieruit volg weereens die belangrikheid van die plaaslike kultuur in die lied van die gemeente. Hierdie kultuur kan net verreken word indien die plaaslike gemeente vry is om homself uit te druk in liedere wat in die gemeente of gemeenskap gebore is. Dit geld die inhoud sowel as die musikale dialek van die lied. Routley (1978:90) noem as voorbeeld dat die liedere van Vaughan Williams wat na 1906 geskryf is, toe hy reeds begin wegdryf het van die gemeente, nie naastenby dieselfde effek en sukses gehad het as die liedere voor 1906 nie. In hierdie opsig sê Routley (:91) dat “hymn-tune writers are essentially strolling players who interpret with affection the mood of ordinary people, and when they do it well they enlarge those people”. Routley (:92-93) meen tereg dat baie afleidings van die etos van ‘n kerk gemaak kan word op grond van die liedere wat ‘n gemeente of gemeenskap sing en goedkeur. Routley (:137) sê: “Congregations are waiting for, and ready to respond to, those who will offer them in contemporary language the eternal truths of the faith and the unchanging moralities agreed on by all the great civilizations of the world.”

Strydom (1991:147) sê “die praktyk het egter reeds uitgewys dat die jeug se voorkeur grootliks val by die liedere van die negentiende- en twintigste-eeuse Amerikaanse oorsprong, veral die revival-/gospel-tipe.” Tereg som Strydom dit op dat “hierdie tendens vra vir indringende besinning ten opsigte van die pad vorentoe” (:147). Roelof Temmingh se opmerking dat “kerkmense wil snert in die kerk hoor omdat hulle buite die kerk daaraan gewoond geraak het” (Die Burger 23.10.1991 aangehaal deur Ottermann 1993:75) is nie heeltemal korrek nie. Om aan te neem dat alles wat van buite die kerk kom, van ‘n laer gehalte is of selfs snert is, is nie akkuraat nie. Dit sou net so onbillik wees om die musiek waaraan die kerk oor eeue gewoond geraak het, te neem as die hoogste gehalte en die norm vir alle vorme van musiek.

Kloppers (2003:73) meen dat die <sup>9</sup>miniatuurvorms (wat ingesluit is in die nuwe *Liedboek van die Kerk*) verband hou met die Postmodernisme se belangstelling in die kleinverhaal en kleinvorm omdat dit voorsiening maak vir die postmoderne mense se behoefte aan deelname deur middel van responsoriële sang. Natuurlik is laasgenoemde nie die enigste wyse waarop deelname deur middel van sang gefasiliteer kan word nie. Daar is verskeie ander musiekvorme en -idiome. Indien ons uitgaan van die veronderstelling dat Postmodernisme verskillend neerslag vind by verskillende mense, moet ons ook aflei dat hierdie vorme van musiek nie vir alle post-moderne mense die deelname sal fasiliteer waarna hulle soek nie. Sommige postmoderne mense sal hulself kan uitleef in 'n ouer vorm van musiek; ander sal waarskynlik 'n behoefte hê aan 'n ander musieksoort waarin hulle deelname ervaar.

#### 5.4 INSTRUMENTE EN KULTUUR

Indien daar uitgegaan word van die kerklied as 'n kulturele proses, sal die instrumente vir gebruik en veral begeleiding in die kerkmusiek ook eietydse instrumente moet wees wat in 'n sekere sin eie is aan die plaaslike kultuur. Routley (1978:104) beweer in hierdie verband dat “the organ is becoming less and less an instrument for the reassurance and edification of worshiping congregations and more and more an instrument for the performance of recitals”. Routley (1978:109) meen tereg dat “there is no inherent inferiority in the electronic principle of sound production.” In hierdie opsig dui Routley tereg aan dat alle mens gemaakte instrumente gebruik maak van die tegnologie.

Dikwels is sekere instrumente uitgesluit van gebruik in die kerk as gevolg van 'n bepaalde assosiasie wat die instrument in 'n sekere kultuur in die geskiedenis gehad het. Wilson-Dickson (1992:183) haal aan dat “the violin is very properly excluded, since, beside its weakness as a solitary instrument, its continued use to wait upon the drunken ditties, trolled forth in the ale house, or to regulate the dances that grace a village festival, renders it a very unfit medium for Sabbath praise.” Dikwels vergeet ons goedsikks van die assosiasie van die orrel as 'n instrument by heidense feeste. A C Barnard (1981:587) sê: “Aanvanklik was die

---

<sup>9</sup>Toonsetting van kort Halleluja- en Amen- akklamasies (uitroepe), doksologieë (lofprysinge), kanons, en die sogenaamde Singsprüche - toonsettings van kernagtige Bybelse of liturgiese uitsprake (vgl Kloppers 2003:73)

orrel van heidense oorsprong en ‘n groot deel van die beswaar daarteen was dat dit geassosieer is met die heidense kermis en ook daarmee dat dit gespeel is in die arenas waar die Christene gemartel en gedood is.” Die historiese pad van die orrel bewys dat enige assosiasie met tyd oorkom kan word. In die Suid-Afrikaanse kultuur het die viool byvoorbeeld totaal ander assosiasies as in die kultuur waarna Wilson-Dickson (1992:183) verwys. Binne verskillende gemeentes (kleiner kulture) kan daar weer verskillend oor byvoorbeeld die viool geoordeel word.

In ‘n skrywe in Die <sup>10</sup>Kerkpad (Jaargang 4 No 6 November 2000) skryf ‘n gemeente, wat ongelukkig voel met die nuwer musiek in die kerk, soos volg: “Orrelbegeleiding met sy eie besondere aard en karakter moet plek maak vir die orkes op die verhoog, sodat die gemeente "lekker" kan sing en die *charismatiese gees* aangeblaas kan word.” Ludik (1994:70) maak die opmerking dat dit nie meer snaaks is om ‘n begeleidingsgroep met klavierborde, kitare en ander instrumente in die kerk te sien nie, en som dan op dat “hierdie gebruik is vreemd aan die gereformeerde tradisie en het sy ontstaan in die charismatiese kerke.” Laasgenoemde is ‘n oorvereenvoudigde stelling. Hoogstens kan aangevoer word dat soortgelyke praktyke ook (en veral) in charismatiese kerke voorkom, maar alle gebruik van sodanige instrumente kan nie teruggevoer word na charismatiese kerke nie. Dit sou meer korrek wees om te beweer dat kulture binne die gereformeerde kerke van die een-en-twintigste eeu oorvleuel met die kulture binne die charismatiese kerke. Hier dink ons byvoorbeeld aan tendense in die jeugkultuur. Daarom sal instrumente wat eie is aan die kultuur van die dag ook neerslag vind in die kerksang en -musiek van die tyd. Daarom sou bepaalde praktyke neerslag vind in gereformeerde sowel as charismatiese kerke. Laasgenoemde is myns insiens nie in stryd met die beginsels van die reformasie nie. Die feit dat feitlik alle kerke vandag elektroniese flitsborde en data projektors gebruik, is doodgewoon toe te skryf aan die feit dat ons in ‘n era leef waar elektroniese hulpmiddels beskikbaar, bruikbaar en selfs wenslik is. Binne die gereformeerde tradisie sou dit nuut wees; in terme van gereformeerde beginsels sou dit verantwoordbaar wees, en in terme van ander kerke (soos die charismatiese kerke) sou dit ‘n gemene deler wees as gevolg van die tyd waarin albei hierdie kerke leef.

---

<sup>10</sup>Amptelike blad van die Gereformeerde Kerk in Suid Afrika

Kerksang en -musiek wat die kultuur van die plaaslike gemeente ernstig neem, sal noodwendig ruimte maak vir die instrumente wat eie is aan die kultuur van die plaaslike gemeente. A C Barnard (1981:587) bevestig dat “die orrel is egter nie heiliger as ander musiekinstrumente nie.” Daaroor bestaan daar redelik algemene konsensus. Dikwels word die orrel verkeerdlik steeds gesien as die enigste instrument wat geskik is om die gemeente se lied te begelei. A C Barnard (1981:587) voer byvoorbeeld aan dat die voordeel van die orrel is dat dit “‘n baie geskikte instrument (is), waar mens feitlik ‘n hele “orkes” ineen het en dat dit slegs deur een persoon bespeel kan word.” Hoe versoenbaar laasgenoemde met die plaaslike kultuur en met die tydsgees van post-modernisme is, is ‘n oop vraag. Is daar nie juis vandag ‘n behoefte aan deelname nie? Word hierdie behoefte aan “aktiewe, bewuste deelname”, (vgl Kloppers 2003:72) volledig aangespreek deur die gebruik van miniatuurvorms, kanons ens? Is daar nie juis ‘n groot behoefte aan deelname in die proses van begeleiding van die kerklied nie? Hoe word die verskillende gawes wat die Here aan Sy gemeente gegee het, uitgeleef in ‘n opset waar een persoon die “orkes” (vgl A C Barnard 1981:587) vorm? Wat maak die orrel ‘n meer geskikte instrument as die ander instrumente, gesien in die lig dat ons in ‘n tyd lewe waar klaviere, fluite, klawerborde ens dieselfde kwaliteit en volume sou kon voortbring as die orrel?

A C Barnard se opmerking kan myns insiens as ‘n goeie samevatting dien: “Begeleiding in die erediens het ‘n baie groot waarde; dit mag egter nooit oorheers nie, maar moet dienend op die agtergrond staan” (1981:543). Hierdie opmerking geld ten opsigte van alle instrumente. In sekere kulture of subkulture is daar ‘n voorliefde vir musiek wat alles oorheers; ook hier sal bogenoemde beginsel as riglyn geneem moet word. Die kerklied moet nie net aanpas (ver-inheems) in die plaaslike kultuur nie; die kerklied funksioneer ook op as ‘n korreksie ten opsigte van kultuur.

## HOOFSTUK 6: 'N EIETYDSE GEREFORMEERDE MODEL

### 6.1 UNIEKE SITUASIE VAN NG KERK

Die NG Kerk in is tans in 'n baie unieke situasie. Hierdie situasie vra vir indringende besinning rondom die kerklied.

In die eerste plek is daar ten minste twee strominge in die kerk teenwoordig. Aan die een kant die formele kerklied soos wat dit oor jare neerslag gevind het in die amptelike liedbundels van die kerk. Oor die algemeen verteenwoordig hierdie liedere 'n swaarder idioom van die kerklied. Aan die ander kant is daar die gedurige soeke na nuwe liedere wat nie net eietyds is nie, maar ook die gemeente se kleinverhaal verwoord. Hierdie liedere vind meermale neerslag in vrye liedere wat in die meeste gevalle kom en gaan. 'n Nuwe benadering tot die kerklied sal albei hierdie strominge in ag moet neem.

In die tweede plek is daar die groeiende tendens dat gemeentes totaal verskillende karakters en spiritualiteite openbaar. Ons moet eerlik herken dat die gereformeerde beginsels op totaal verskillende wyses neerslag vind in verskillende gemeentes. Hierdie verskynsel moet nie alleen negatief beskou word nie; dit is juis 'n bewys dat die kerk of gemeente werklik grondgevat het tussen 'n bepaalde skakering van die samelewing. Hierdie tendens vra vir ernstige besinning rondom die kerklied. Dit is te betwyfel of daar enduit met een, amptelike, gemeenskaplike bundel van liedere volstaan kan word.

In die derde plek het die NG Kerk in die jare ná die verkiesing van 1994, in toenemende mate uitgebrei na die buiteland. Die groeiende gemeentes in London en Auckland verdien vermelding. Alhoewel hierdie gemeentes 'n karakter en geskiedenis deel met die NG Kerk in Suid Afrika, en daarom ook 'n gemeenskaplike lied moet hê, sal hierdie gemeentes noodwendig ook 'n eie kleinverhaal moet skryf. Hierdie kleinverhaal sal noodwendig anders lyk as die plaaslike kleinverhale. 'n Nuwe benadering tot die kerklied sal ook hiervoor voorsiening moet maak.

In die vierde plek: Op die pas afgelope Algemene Sinode van die NG Kerk (Hartenbos), is

daar nog 'n tree nader beweeg aan eenwording met die Verenigende Gereformeerde Kerk (VGK), die Nederduitse Gereformeerde Kerk in Afrika (NGKA) en die Reformed Church of Africa (RCA). So 'n eenwording, ongeag volgens watter model die eenwording sou plaasvind, het ingrypende implikasies vir die kerklied en toekomstige liedbundels van die kerk. Sou daar in 'n nuwe situasie van eenwording steeds volstaan word by een liedbundel vir al die verskillende gemeentes? Of sou elke gemeente self besluit oor sy liedere? Of sou daar dalk gesoek word na 'n gemene deler wat kan neerslag vind in 'n amptelike liedkorpus en uitdrukking gee aan die grootverhaal van die nuwe een geworde kerk?

Bogenoemde is 'n duidelike aanduiding van die dringendheid van hierdie besinning. Is ons Gereformeerde karakter verskans in die feit dat ons almal dieselfde lied (woorde, melodie en instrumentalisasie) sing, of is ons Gereformeerde karakter verskans in die feit dat ons vanuit dieselfde perspektief (Skrif alleen, Genade alleen, Geloof alleen) oor God en oor die wêreld sing? Waarom is daar vandag 'n magdom van Bybelvertalings beskikbaar, en word dit selfs vanaf kansels gebruik, terwyl daar net een liedbundel beskikbaar is? Het ons nie die gesonge Woord verhef tot hoër as die geskrewe Woord nie? Sou Reformasie nie wees om die gesonge Woord sy regmatige plek te gee nie? Is dit enigsins geregverdig dat die uitleg van die Woord (gepredikte Woord) aan die plaaslike leraar (en kerkraad) toevertrou word, maar dat die gesonge Woord (lied) deur 'n sentrale kommissie bepaal word? Kan die kerklied ooit neerslag vind in die plaaslike kultuur, indien die plaaslike gemeente weinig inspraak het in die amptelike lied van die kerk?

## **6.2 'N EIETYDSE GEREFORMEERDE MODEL**

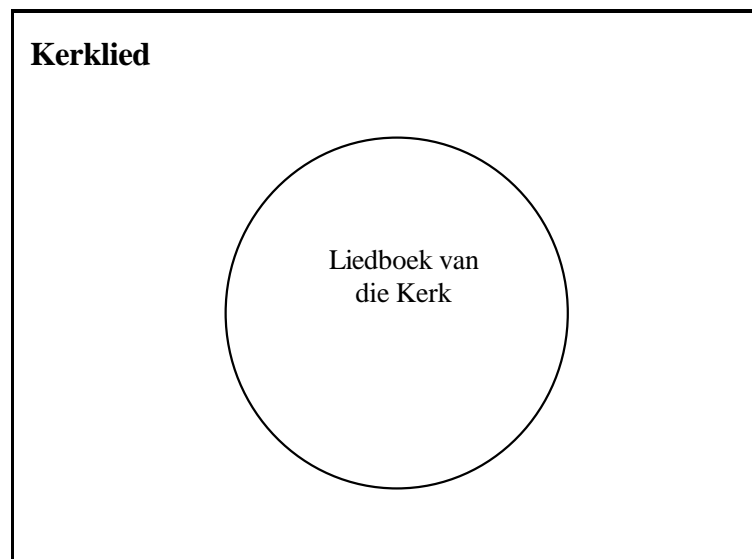
In aansluiting by Van Wyk (1985:25) meen ek dat die kerklied nie op 'n ander wyse kan bestaan as in 'n spanning nie. Hierdie spanning is 'n spanning tussen oud en nuut, tussen tradisie en vernuwing. Maar hierdie spanning gaan selfs nog verder: dis 'n spanning tussen dit wat vasgelê is en dit wat vry is, 'n spanning tussen objektiewe korrektheid en subjektiewe verwoording. In 'n nuwe benadering tot die kerklied sal daar 'n balans of ewewig gevind moet word tussen hierdie uiterstes. En soos wat die spanning tussen oud en nuut nooit regtig opgelos kan word of opgelos hoef te word nie (vgl Van Wyk 1985:25), net so hoef hierdie spanning ook nie opgelos te word nie. Hierdie spanning is deel van die wesenlike van die



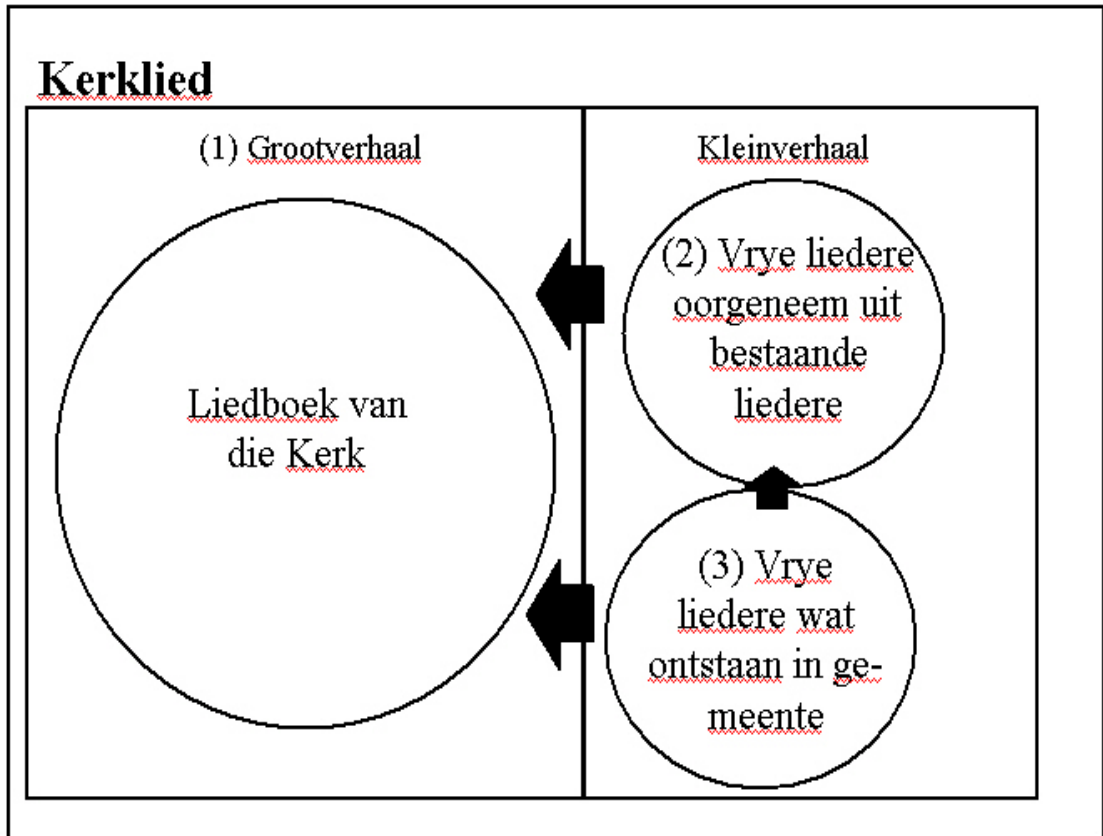
kerklied.

Die slotsom van hierdie studie is dat daar binne die Gereformeerde tradisie juis ruimte is vir 'n vrye lied naas die amptelike kerklied. Die kerklied en die vrye lied hoef op geen stadium in kompetisie met mekaar te staan nie. Die vrye lied kan nooit die amptelike kerklied vervang nie; net soos wat die amptelike kerklied die behoefte aan 'n vrye lied kan wegneem nie. In die amptelike kerklied word uitgegaan uit van die ekumeniese spiritualiteit, die gemeenskaplike kultuur en 'n erfenis wat oor baie jare heen kom. Dit is as't ware die ekumeniese lied van die kerk - ten minste in verhouding tot ander gereformeerde kerke. Maar naas die amptelike kerklied is daar ruimte vir 'n nie-amptelike lied waarin die plaaslike spiritualiteit en eie geloofsverhaal neerslag vind. Hierdie liedere is letterlik tyd- en plekgebonde en sal na alle waarskynlikheid net vir 'n kort tydjie gesing word. Ek sou bogenoemde graag grafies so wou voorstel:

Die huidige benadering tot die kerklied, sou skematies soos volg voorgestel kon word:



'n Nuwe benadering tot die kerklied, waar die vrye lied 'n wesenlike deel vorm van die kerklied, sou soos volg voorgestel kon word:



In 'n nuwe benadering tot die kerklid sal die volgende faktore in ag geneem moet word:

1. Die gemeenskaplike erfenis/karakter van die verskillende gemeentes van een kerk. Hierdie erfenis sal neerslag vind in 'n amptelike liedbundel wat die verskillende gemeentes in gemeen het. In 'n sekere sin vertel dit die grootverhaal van die breë NG Kerk. Dit verwoord die gemeenskaplike geloof in God, die verlossing in Jesus Christus, die werk van die Heilige Gees, die gemeenskaplike geloofswaarhede. Myns insiens sou dit baie ooreenstem met die huidige *Liedboek van die Kerk*. Binne 'n een geworde NG Kerk egter is selfs hierdie gemeenskaplike liedbundel nie so eenvoudig soos dit mag voorkom nie. Watter taal, liedsoort, beelde ens sou gemeenskaplik wees aan al die verskillende gemeentes?
2. Vanuit die magdom liedere wat oor dekades en eeue geskryf en getoonset is, neem elke gemeente liedere in gebruik wat op 'n unieke wyse hulle help om hulle geloof in God te verwoord. Dit gaan hier nie net om die inhoud (woorde en betekenis) van die lied nie. Dit sluit ook in die liedvorm wat deel is van hulle eie kultuur en

spiritualiteit, die begeleiding waaroor hulle binne hul spesifieke kultuur konsensus kan bereik. Hierdie keuse van liedere sal noodwendig oorvleuel met ander gemeentes s'n. Daar sal ook liedere wees wat totaal eie is aan die betrokke gemeente. Hierdie liedere is dus vrye liedere (nie deel van die amptelike liedbundel van die kerk nie), maar deur die gemeente self gekies om 'n draer te wees van hulle geloofswoord en - antwoord. Tot 'n groot mate, is hierdie proses reeds besig om homself af te speel. Gemeentes maak reeds hierdie keuses. Hierdie lied is in 'n ander sin ekumenies; dit druk die eenheid van die plaaslike gemeente uit met die breër kerk van Jesus Christus wat baie wyer is as die NG Kerk of die gereformeerde kerke oor die wêreld.

3. Met verloop van tyd ontstaan daar in elke gemeente liedere wat sekere gebeurtenisse of ervarings in die gemeente verwoord of besing. Hierdie liedere is eie aan 'n gemeente en deel van hulle kleinverhaal. Baie van hierdie liedere sal vir 'n kort tydjie gebruik word, soos wat Graaf Zinzendorf eeue gelede reeds opgemerk het. Maar dan het hierdie lied sy doel gedien. Hasper (1955:79) sê dat die Christelike liedere uit die eerste aantal jare ná die dood van Christus feitlik almal verlore gegaan het. Waarom? Hy antwoord met: "Zij werden niet gecomponeerd voor den duur der eeuwen, doch voor het oogenblik" en "vele liedere waren misschien bestemd voor een dag of een vergadering"(1955:79). Wat het geword van die 1005 liedere van Salomo waarna 1 Kon 4:32 verwys? (Vgl Hasper 1955:80). In hierdie besef lê die groot waarde van die vrye lied. Dit is nie bedoel as 'n lied wat die toets van die tye moet deurstaan nie. Dit is bedoel as 'n geloofsantwoord hier en nou. In 'n groot mate sal vrye liedere ekstatische liedere wees; gebore uit 'n konkrete situasie in die gemeente. Met verloop van tyd kan dit gebeur dat ánder gemeentes ook hierdie lied sing en ook deel maak van hulle kleinverhaal. Indien 'n lied wyd en oor 'n lang tyd in gebruik raak, sal dit noodwendig in aanmerking kom vir die gemeenskaplike liedbundel van die kerk. Voordat dit gebeur, sal die betrokke lied noodwendig deur die betrokke kommissie geweeg en selfs hersien moet word. Van Wyk noem dat W. Mathlener (in Loader 1979:123) aangetoon het dat vrees vir nuwe eietydse melodieë bestaan het omdat geglo is dat hedendaagse komponiste nog nie dieselfde geestelike agtergrond as hulle sestiende-eeuse kollegas besit nie." Waarskynlik deel ons vandag dieselfde vrees op grond van dieselfde wanpersepsies. Reeds in 1968 het die Nederduitsch Hervormde

kerk 'n memorandum ingedien waarin die volgende stelling gemaak word: “Dit is so dat die moderne musiek en met name die geestelike popmusiek wat na vore kom, vir die singende kerkpubliek ook wel 'n groot bedreiging inhou. En nou sal ons hierdie dreigende gevaar binne die gewelf van ons kerklike lewe, nie genoegsaam of selfs voldoende kan afweer, as die kerk van 1973 maar net klakkeloos terugval op melodieë van verbygegane eeue en uit ander lande nie” (DJC van Wyk in Loader 1979:124). Verder word gesê dat oorweging daaraan geskenk moet word “om aan Afrikaanse komponiste ruimskoots die geleentheid te bied om nuwe melodieë vir die gesangbundel te gee; veranker in die Woord van God en bedoel vir die (moderne) mens van 1973 en die dekades wat kom” (DJC van Wyk in Loader 1979:124). In 'n slotopmerking word hierdie stelling egter begrens met die woorde “nooit bedoel dat ons liedere moet kry wat die stempel van ons tyd dra nie, want dan sou dit oor 'n tydperk weer uitgedien wees en daar dan weer na eietydse woordkuns gesoek word wat spreek tot die mens en vir die mens van ons tyd, maar wat die gewig en die majesteit van die kerklied dra” (DJC van Wyk in Loader 1979:125).

Hierdie benadering is myns insiens 'n eg-Bybelse benadering. Hasper (1955:102) skryf dat 'n soortgelyke sisteem gegeld het in die benadering van oud-Israel tot die kerklied:

Israël kende dus behalve het profane lied twee groepe geestelike liederen: die welke behoorde tot de officiële liturgie van tempel en synagoge, en het vrije lied, dat incidenteel ontstond en tot het particuliere gerbuik in persoonlik leven en gezinsleven bleef. Zulke vrije liederen konder eerst klassiek worden, wanneer zij in de collecties van tempelkoren werden opgenomen. Het is niet na te gaan, hoeveel liederen in een tijdperk van acht eeuwen opzettelijk voor den eredienst zijn geschreven en hoeveel vrije liederen door wijziging en aanpassing, verschuiving van onderdelen, uitbreiding, verkorting of samenvoeging daarvoor geschikt zijn gemaakt.

Hasper (1955:102)

Hieruit is duidelik dat die voorgestelde model nie vreemd is aan die ou Testament nie, maar dat 'n soortgelyke model nie-amptelik gefunksioneer het. Die vrye lied het naas die

amptelike kerklied bestaan en kon mettertyd groei tot deel van die kerklied. Of dit kon soos baie van die liedere van Salomo nooit deel word van die kerklied van die eeue nie. Een van die redes vir hierdie <sup>11</sup>“tweeslagtige kerksangpraktyk” is dat die lied van die tempel (en sinagoge) in ‘n groot mate verander het in kunssang wat bo die vlak van die gewone gelowige was (vgl Hasper 1955:103). Die vier duisend koorsangers en 288 koorleiers (1 Kron 23:5 en 25:7) bied ‘n goeie aanduiding dat die sang in die tempel toevertrou was aan sangers met deeglike musiek opleiding. Die vrye lied het hierteenoor ontstaan as ‘n spontane uitdrukking van ‘n bepaalde ontmoeting met God, en was noodwendig nie op dieselfde musikale vlak (of in dieselfde idioom) as die kerklied van die tempel nie.

Ottermann meen dat die oplossing sou wees om ‘n slapband gesangboek saam te stel wat elke vyf jaar hersien kon word. Hy voeg by dat “die meeste gesange sou waarskynlik vir baie jare behoue bly as ‘n soort aanvaarde kànon, maar hernuwings en byvoegings sou baie maklik wees. Die boek sou dus telkens ‘n realistiese weerspieëling kan wees van die ononderbroke metamorfose van die aanvaarde kanon” (1993:76v). Opvallend egter is die gedagte aan ‘n liedereskat wat meer oop en aanpasbaar is. Die voorgestelde model wil juis hierdie behoefte aanspreek op ‘n wyse wat Bybels en Reformatories verantwoordbaar is.

### 6.3 ‘N NUWE DENKSISTEEM

Calvyn het uitgegaan van ‘n dualistiese denke oor kerkmusiek (vgl Kruger 2002:32). Daarom het Calvyn ‘n sterk onderskeid gemaak tussen liedere binne die eredienste en liedere buite die eredienste - ‘n *stilus ecclesiasticus* en ‘n sekulêre styl (vgl Kruger 2002:32). Op hierdie punt het Calvyn en Luther se benaderings radikaal verskil. Alhoewel moderne reformatore anders dink oor hierdie uitgangspunt (Kruger 2002:32), speel Calvyn se denke steeds ‘n reuse rol in ons gereformeerde benadering tot die kerklied.

Kruger (2002:33-34) bespreek byvoorbeeld die verskillende <sup>12</sup>modaliteite van die kerk en

---

<sup>11</sup> Martina Viljoen (1999:94) gebruik hierdie term “tweeslagtige kerksangpraktyk” as ‘n aanduiding vir die tendens in die NG Kerk dat ‘n dualistiese praktyk met betrekking tot die kerklied gehandhaaf word.

<sup>12</sup>Kruger gaan uit van die drie modaliteite van die kerk, naamlik kerugmatiese modaliteit, koinonale modaliteit en liturgiese modaliteit. Hiervolgens het die kerklied ook drie modaliteite naamlik kerugmaties, koinoniaal en liturgies (2002:24-40).

maak dan die stelling: “Buite die erediens kan kerugmatiese musiek veral gepas aangewend word by evangelisasie- en missionêre werk. Die musikale styl kan gevarieerd wees en sal grootliks bepaal word deur die musikale dialek van die teikengroep.” Dit val op dat daar buite die erediens aangepas kan word by die musikale dialek van die teikengroep? En binne die erediens? Is hier nie spore van ‘n dualistiese siening met betrekking tot die kerklied nie?

Ottermann (1993:75) verwys na die “ontstellende lae standaard van musiek wat dikwels in godsdienstige programme op radio en televisie gehoor word” sonder om te motiveer wat die standaard is en waarom is dit laag? Wat is die norm waarteen dit gemeet word? ‘n Paar reëls verder praat Ottermann van “die laagste gemene deler” en vra dan die vraag of die kerk so verslete geword het dat “hierdie soort musiek as lokaas uitgegooi moet word” (1993:76). Die frases “lokstem van die populêre lekker liedjies” en “oorgawe aan swak musikale smaak” (Ottermann 1993:79) getuig van ‘n oordeel op grond van subjektivisme. Olivier (1997:87) noem ‘n aantal vrae wat dikwels aan die orde kom.

- Wil ons nou ‘n tipies Amerikaanse gospel-kultuur in die Nederduitse Gereformeerde Kerk laat indra?
- Lê ons eie (kultuur-) wortels dan so vlak dat hulle deur die geringste aanslag van buite uit die grond geruk kan word?
- Vanwaar en waarheen met hierdie nuwe “beweging” wat sommige lidmate verskrik of verontwaardig uit die erediens (soms selfs uit die gemeente) verdryf omdat dit, volgens hulle, “nie langer kerk is nie, maar eerder ‘n disko” geword het?
- Is die Nederduitse Gereformeerde Kerk dalk besig om heeltemal sektaries te word?
- Wat het geword van die “gewyde erns” in die erediens wat so eie was aan die tradisionele siening van Gereformerdheid?

In bogenoemde vrae kom die subjektiewe maatstaf waarmee enige vorm van musiek (buite die tradisionele kerkmusiek) gemeet word, duidelik na vore. Woorde soos “disko”, “gospel-kultuur” en “sektaries” word gebruik sonder om die begrippe te omskryf. Selfs die term “gewyde erns” word nie omskryf nie.

A C Barnard (1981:582) bespreek vier groot misverstande rondom kerksang en -musiek. Die

eerste misverstand omskryf hy as “die misverstand oor wat die wese van die erediens is” (1981:582). As verduideliking van hierdie misverstand sê hy:

Dit gaan nie oor wat vir die mens lekker of mooi is, of wat hy dink wat goed is in die eerste plek nie, maar wat die wil van die Here is, wat Hóm behaag en hoe Hy geëer kan word. Waar aan Hom die regmatige plek gegee word, kry ook die mens sy regmatige plek. By die mense wat die popsang en popmusiek so sterk stoot, staan gewoonlik nie God nie, maar die mens sentraal - die moderne mens, die opgejaagde mens, die eksistensiële mens, die geleerde mens - maar nog altyd die mens.

(A C Barnard 1981:582)

Bogenoemde verduideliking gaan uit van die veronderstelling dat sekere musieksoorte (per sè) God in die sentrum plaas en ander nie. Hier word selfs veronderstel dat ons kan weet watter musiek “die wil van die Here is”. Sou alle vorme van populêre of ligte musiek (ook ligte Afrikaanse musiek) per sè ongeskik wees vir gebruik in ‘n erediens? Gaan dit hier werklik oor die waarde (teks en musikaal) van die musiek, of gaan dit hier oor die assosiasies wat ‘n bepaalde musieksoort vir ‘n bepaalde persoon of groep mense het? Myns insiens is hierdie beoordeling baie subjektief en belemmer dit die groot gesprek oor die kerklied en -musiek.

In ‘n studie van die beskikbare materiaal val dit op hoe uiteenlopend verskillende musieksoorte, -style en -idiome deur verskillende navorsers beoordeel word. Miller (1994:11, aangehaal deur Kruger 2002:21) som dit op dat “die oplewing in die Christelike musiek deur sommige verwelkom word as “‘n vernuwingsbeweging van die Gees” maar deur ander verwerp word omdat dit beskou is as ‘n “ongewenste kompromis met die wêreld.”

Indien ons ernstig is om deel te neem aan die groot gesprek oor die kerklied en kerkmusiek, en dit werklik ons begeerte is om te soek na eietydse antwoorde vir die dilemma waarin die kerklied verkeer, sal ons meer objektief moet oordeel oor musiek, musieksoorte, kultuur, vroomheidstipe ens.

#### **6.4 WINSPUNTE**

Die winspunte van die voorgestelde benadering tot die kerklied en -musiek is die volgende:

1. Die amptelike lied van die kerk word steeds saamgevat in 'n bundel wat onderworpe is aan keuring en hersiening.
2. 'n Geordende proses word daar gestel waardeur die vrye lied naas die amptelike kerklied kan funksioneer as lied van die gemeente.
3. Die kleinverhaal van die gemeente(s) word verdiskonteer in die lied van die plaaslike gemeente.
4. Die vroomheidstipe van die plaaslike gemeente (as 'n variasie van Gereformeerde spiritualiteit) word verreken in 'n gemeente se keuse van liedere.
5. Gemeentes word mede-verantwoordelik vir die proses van lied skepping en lied keuse in die kerk.
6. Die amptelike kerklied en die vrye lied staan nie meer (vyandig) teenoor mekaar nie, maar funksioneer naas mekaar as vervoermiddel vir die lof aan God.
7. Binne 'n een geworde kerk laat dit ruimte vir verskillende (en soms teenoorstaande) kulture, spiritualiteite en vroomheidstipes.

#### **6.5 RIGLYNE TEN OPSIGTE VAN DIE VRYE LIED**

Die uitdaging lê in die beheer en toesig oor hierdie liedere. Hoe laat 'n mens 'n vrye lied toe sonder om op die lange duur die amptelike lied prys te gee? Van Wyk (2001:888) vra die vraag "wie moet finaal besluit oor die geslaagdheid van 'n kerklied?" Hy wys die pad van demokratiese besluitneming af en kom dan tot die gevolgtrekking dat die Kerk die verantwoordelikheid het om deur middel van 'n kerklied-kommissie hieroor te besluit asook om lidmate hieroor op te voed. Of die antwoord so eenvoudig is, is te betwyfel.

Een van die uitdagings verbonde aan 'n nuwe (wyer) benadering ten opsigte van die kerklied, is hoe daar tog in 'n sekere mate beheer uitgeoefen kan word ten opsigte van 'n gemeente se keuse met betrekking tot vrye liedere. Indien 'n lied nie alleen 'n sekere geloofsbelewenis verwoord nie, maar ook geloofsbelewenisse skep; hoe gaan die vryer lied beheer en gestuur word om nie mettertyd 'n wegholtrein te word nie? Watter riglyne kan aan 'n gemeente gebied word om die proses te bevorder, en nie te verongeluk nie?



In 1936 het die Nederduitsch Hervormde Kerk 'n memorandum voorgelê aan die Publikasie kommissie van die NG Kerk waarin riglyne vir 'n Gesangebundel in die vooruitsig gestel word. Die vierde riglyn in hierdie dokument lui soos volg: “Met verwysing na Jer 15:19 word gepleit dat net die beste as sangbundel vir die Afrikaanse kerke aangebied moet word. Dit kan slegs bereik word met deeglike bronnestudie en deur dogmaties en esteties hoë maatstawwe aan te lê” (DJC van Wyk in Loader 1979:117).

Kloppers (1997:182) stel sekere kriteria aan die teks sowel as aan die musiek. Ten opsigte van teks geld die volgende kriteria:

“The language must be concise, images must be relevant, religious clichès and stereotypes in language must be avoided, and repetition must be meaningful - one can say the same broad principles about which there is consensus (note the word again) among literary critics on that which constitutes a good poem. Texts that form thematic unities and texts that are short enough to be sung as a whole can be most functional in liturgy.” Calvyn stel ten opsigte van die teks die vereiste van *sola scriptura* - die lied moet getrou aan die Woord wees (vgl Kruger 2002:32). Hy beklemtoon ook die verstaanbaarheid van dit wat gesing word.

Ten opsigte van die musiek noem Kloppers (1997:182) die volgende kriteria:

- Musiek moet ondergeskik wees aan die teks.
- Dit moet die teks interpreteer, ondersteun en dra.
- Dit moet musiek vir die hele gemeente wees.

Ottermann (1993:78) haal die kriteria aan wat vir die nuwe psalmberyming in 1774 in Den Haag gebruik is:

1. Die inhoud van die woorde moet Skriftuurlik wees, m.a.w. teologies suiwer.
2. Die taal moet nóg platvloers, nóg kunsmatig of hoogdrawend wees.
3. Die melodie en teks moet sodanig wees dat die gemeente homself daarmee kan identifiseer; dit moet 'n werklike gemeentelied wees.
4. Die algemene karakter van die lied moet sodanig wees dat dit waargeneem kan word as 'n lied wat die gemeente van God sing.

Wat die musikale komponent betref, het die Liedboek vir die Kerke volstaan met 'n algemene

aanduiding of riglyn: “om vir die gemeente gesonde, stylvolle melodieë aan te bied wat goed singbaar is en die teks dra” (Van Wyk 1985:28). Van Wyk maak tereg die opmerking dat die kerklied uit die tyd van die Reformasie wat die struktuur van die melodie betref sowel as die verhouding tussen woord en toon, so ‘n invloed op ons uitgeoefen het dat dit die norm geword het vir alle vorme van die kerklied (Van Wyk 1985:28). Op grond van hierdie norm word sekere liedere as kerklied aanvaar en ander nie. Waarskynlik het ons hier nie met ‘n objektiewe norm te doen nie, maar met ‘n norm wat sekere assosiasies het en as gevolg van hierdie assosiasies sekere liedere aanvaar as kerklied en ander nie. Tereg sê Van Wyk (1985:28) dat ons graag wil bly by dit wat ons liefhet uit die sestiende eeu (Van Wyk 1985:28). Ongelukkig is die moderne musiekstyl totaal vreemd aan die sestiende-eeuse musiekstyl, en word dit daarom as minderwaardig of benede die standaard beskou. Indien ons ernstig is oor die beginsel van vrye liedere naas (en deel van) die amptelike kerklied, sal ons ruimte moet laat vir eietydse musiekstyle en -idiome.

Hasper (1955:72) maak die opmerking dat “de tempelzang en het lied der synagoge hadden dikwyls allerlei formules gemeen met het volkslied.” Die opskrifte by baie van die Ou-Testamentiese Psalms wys dat hierdie liedere dikwels op die melodieë van bekende volksliedere van die dag gesing is. Hy noem in hierdie verband dat “het vrije Christelijke lied ging ook terug tot den volkszang, niet alleen tot den volkszang in de Joods-Helleense wereld, maar ook tot den volkszang in die Grieks-Romeinse wereld” (:72). ‘n Mens kan aanneem dat die (vrye) liedere wat van tot tyd aangebied is in die samekomste van die gemeente (1 Kor 14:26) ook maar eenvoudige liedere was wat na alle waarskynlikheid in die idioom van die volksang van die dag gesing is.

Wat die inhoudelike betref, is die volgende riglyne gegee (vgl Van Wyk 1985:28-29):

- Die inhoud moet Skriftuurlik wees.
- Dit moet gerig wees op die eer van God.
- Dit moet vir die gemeente begryplik wees.
- Dit moet die toets van literêre kritiek kan deurstaan.

Van Wyk (1985:29) som dit op: “Daar is ‘n tweërlei inspirasie nodig om in die kerk te sing: die vervulling met die Heilige Gees, en die ryk inwoning van die Woord van Christus in die hart.”

Alhoewel die riglyne van persoon tot persoon en van situasie tot situasie verskil, is daar enkele riglyne wat gemeenskaplik is:

- Ten opsigte van die teks: die inhoud van die lied moet Skriftuurlik wees. Elke lied se inhoud moet ooreenstem met die gemeente se interpretasie en verstaan van die Woord van God. Noodwendig sal verskillende gemeentes en verskillende kerke Skrifgedeeltes verskillend interpreteer en verstaan. Maar soos wat die prediker se interpretasie en prediking deur die kerkraad en gemeente geweeg en getoets word, en waar nodig nie nodige korreksies aangebring word, net so sal die plaaslike geloofsgemeenskap die inhoud van die lied moet weeg en meet. Sekere liedere sal geweeg en te lig bevind word; ander sal een maal gebruik word en nooit weer nie; nog ander sal deel word van 'n gemeente se kleinverhaal omdat dit geslaag het daarin om die gemeente se kleinverhaal met God te verwoord. Liedere wat daarin slaag om die grootverhaal te vertel, sal waarskynlik met verloop van tyd in aanmerking kom vir 'n gemeenskaplike Liedboek.
- Ten opsigte van die melodie en musieksoort geld die riglyn dat dit vir die hele (plaaslike) gemeente 'n singbare en aanvaarbare lied moet wees. Liedere wat aansluit by die musikale idioom en dialek van die gemeente, sal baie noodwendig baie gelief wees. Die uitgangspunt is dat die gemeente (in hulle eie ryke verskeidenheid), met die Woord as norm, hulle eie kleinverhaal as basis, maar ook die grootverhaal as agtergrond (en riglyn) die vrye lied in die gemeente moet weeg en keur.

## 6.6 BEOORDELING VAN 'N LIED

Hoe kan 'n mens onderskei tussen 'n goeie lied en 'n swak lied? In die literatuur word daar dikwels rowwe, selfs ongegronde aantygings gemaak sonder om dit behoorlik te motiveer. Kloppers (1997:180) meen daar is twee gevare in die beoordeling van 'n lied: Die eerste is die gevaar van eensydigheid, naamlik om te dink dat alles wat oud is, goed is. Die tweede gevaar is om te dink dat alles wat nuut is, goed is. Dikwels speel hierdie eensydighede 'n groot rol in die beoordeling van die kerksang en -musiek. Baie van die kritiek wat uitgespreek word, is nie in die eerste plek gebaseer op die lied of musiek self nie, maar op een van hierdie twee voorveronderstellings. Dit maak dikwels die beoordeling van 'n sekere soort musiek niks anders as blote subjektivisme nie. Ottermann (1993:79) is korrek as hy

aanvoer dat “dit is dikwels baie moeilik om ‘n saaklike en onemosionele gesprek oor die vraag na die kwaliteit en geskiktheid in die kerkmusiek te voer.” Omdat sang en musiek so ‘n wesenlike deel van ons kerkwees verteenwoordig, en omdat hierdie sang en musiek baie nou verweef is met persoonlike voorkeure, smaak, aanvoeling, kultuur en spiritualiteit, is dit ‘n onderwerp wat baie moeilik objektief bespreek en beoordeel word. Die uitdaging lê egter in ‘n meer objektiewe benadering, sowel as ‘n begrip vir die groot verskille wat op hierdie terrein voorkom.

## 6.7 VRAE TEN OPSIGTE VAN ‘N NUWE BENADERING

Hierdie studie is net een klein treetjie op die pad van nadenke oor ‘n nuwe benadering tot die kerklied. Dat ons in ‘n tyd leef waarin daar behoefte is aan meer as net die amptelike kerklied, is voor-die-hand-liggend. Die omstandighede van die kerk in die een en twintigste eeu noodsaak ons om nuut te dink oor die kerklied. ‘n Nuwe benadering ten opsigte van die kerklied, sal noodwendig nuwe vrae en nuwe probleme oproep:

- Is die praktyk van vrye liedere naas die amptelike kerklied eerstens Bybels en tweedens gereformeerd verantwoordbaar?
- Watter riglyne sou geld ten opsigte van die vrye lied?
- Watter musieksoorte is geskik vir die vrye lied?
- Hoe kan ‘n sekere inhoudelike en musikale kwaliteit gewaarborg word?
- Wat is die grense van die vrye lied?
- Hoe kan daar verseker word dat die vrye lied nie mettertyd ten koste van die amptelike kerklied gebruik en gesing word nie?

Bogenoemde is slegs enkele vrae - daar is ‘n legio ander. Maar die Reformatore het vir ons geleer dat die kerk gedurig moet hervorm; ongeag die moeite en die opoffering. Die magdom artikels, boeke en briewe in dagblaaie wat oor hierdie onderwerp verskyn, beklemtoon die belangrikheid van hierdie nadenke en gesprek.

Van Wyk stel dit duidelik dat vernuwing ten opsigte van die kerklied ‘n Bybelse opdrag is (vgl. 2001:883). Kruger (2002:22) vra tereg die vraag: “Hoe gaan die kerk die veelheid en veelsoortige nuwe kerkliedere sinvol binne die gereformeerde opset hanteer?” Hierdie saak benodig dringende en diepgaande besinning.

## HOOFSTUK 7: 'N VOORBEELD UIT DIE TYD VAN DIE REFORMASIE

Paul Gerhardt (1607-76), liedskywer en diaken in die Nikolaikirche in Berlyn beskryf 'n erediens op kersfees oggend 1659:

The church is cold. Candles are being lighted. The people are coming and taking their places. A group of schoolboys is at one side of the gallery and a choir of mixed voices at the other side. Below the pulpit we see a Collegium Musicum, a voluntary musical society composed of tradesmen and craftsmen, who perform on violins and wood-wind instruments, gathered around a small movable organ. Then there is a male quartet, also a military band with trumpets, kettledrums and drums. After the organ prelude a chorale [Lutheran hymn] is sung... Now three clergymen with white clergymen's bands and black robes have appeared at the altar. The entire liturgy is sung in Latin [the use of Latin or German varied from place to place] by the choirs and the schoolchildren. Next a college student, dressed as an angel with large white wings, sings from the pulpit an Old Testament prophecy, accompanied by the Collegium Musicum below. More chanting from the altar, and then the principal door of the church opens, and in comes a procession of girls, headed by the teacher, all dressed as angels. They proceed to the high altar, where the teacher sings the first verse of 'Vom Himmel hoch' and the second verse is sung by the girls in two-part counterpoint. The third verse is taken by the organ and the choir in the gallery as a beautiful five-part motet. While the procession has been marching down the aisle, one of the ministers chants a 'Gloria' answered by the electoral court-and-field trumpeters with fanfares and drumrolls. After the sermon there is more chanting by the liturgist, and the instrumentalists play a boisterous 'Te Deum'. Then follows another Latin anthem by the school-children. Things now begin to happen in the organ loft: over the railing is raised a cradle with a doll, while some boys with incessant mooring imitate the animals in the Bethlehem stable. The choir and congregation sing a hymn, and at this point high up on the organ facade a Bethlehem star, illuminated and supplied with small bells, is turned round and

round, operated by an organ stop. Three wooden images, representing the three Wise Men, with their traditional attributes, solemnly move forward and bow before the doll in the cradle. At the same time we notice two puppets, representing Moors, standing on each side of the central group. One blows a trumpet, and the other beats a drum. Throughout this scene on the gallery railing the Collegium Musicum plays a ritornello [an instrumental refrain]. A boy soprano intones 'In Dulci Jubilo', which is continued by male voices, accompanied by shawms and bombards. The song is scarcely over before a sight exceedingly beloved of the children appears in the centre aisle. It is old Father Christmas himself in his white beard, with pointed cap on his head and a large sack on his back, soon surrounded by 'angels' and children, who vie with each other for the good things that are to be given out. When the large sack is empty and Old Father Christmas has disappeared behind the sacristy door, then is sung as the closing chorale 'Puer natus est Bethlehem'.

(Wilson-Dickson 1992:148-150)

Bogenoemde is 'n beskywing van 'n Kersfees-erediens uit die jaar 1659. Vir die doel van hierdie studie is dit belangrik om te let op die kombinasie van verskillende musieksoorte binne dieselfde erediens.

- Op die voorste twee galerye word twee kore aangetref: 'n seunskoor en 'n gemengde koor. Die kore is verantwoordelik vir die sang van die liturgie in Latyn of Duits.
- In die liturgiese ruimte voor die kansel staan 'n orkes (bestaande uit handelaars en kunstenaars) met viole, fluite en 'n klein orrel. Hierdie orkes (wat 'n mens laat dink aan die orkeste waarna vroeër verwys is as die die instrumente wat by die kroeë gebruik is en nie bruikbaar is in die kerk nie) is verantwoordelik vir die begeleiding van die sang van 'n Ou Testamentiese profesie. Kloppers (2003a:65vv) praat in hierdie verband van die "Gesonge Woord van God." Hier word die verkondiging (Gesonge Woord) dus gedoen met die begeleiding van die gewone instrumente wat dikwels verbind is aan of geassosieer is met die kroeë van daardie tyd.
- 'n Kwartet, bestaande uit vier mans.
- 'n Militêre orkes met dromme, trompette en sydromme.
- 'n Orrel wat verantwoordelik is vir die inleiding.

- ‘n Lutherse *hymn* wat deur die gemeente aangehef word.
- *Chanting* (waarskynlike ‘n vorm van Gregoriaanse *chant*) deur die liturg vanaf die altaar.
- Beurtsang tussen die liturg, kore en orrel van die lied *Vom Himmel hoch*.
- Die komposisie *Te Deum* word vervolgens op die instrumente gespeel.
- Gemeentesang (*hymn*) gedra en aangevul deur die kore op die galery.
- Die erediens word afgesluit met ‘n koraal *Puer natus est Bethlehem*.

Opvallend in die erediens is die wyse waarop verskillende instrumente en musiekvorms naas mekaar en aanvullend tot mekaar in dieselfde erediens gebruik word. Die sentrale instrument vir begeleiding is die orrel, maar dit word aangevul en verryk met trompette, viole ens. Dit van ook op hoedat instrumente met ‘n assosiasie aan die sekulêre wêreld met groot gemak naas die orrel aangewend word in die erediens. Verder word liedere uit verskillende tale met groot gemak naas mekaar in dieselfde erediens gebruik: die Duitse lied *Vom Himmel hoch* word opgevolg met die Latynse lied *Puer natus est Bethlehem*. Die Latynse lied verteenwoordig die breër kultuur; in die Duitse lied vind die plaaslike kultuur neerslag. Dis ook opmerklik dat *chanting*, korale en *hymns* naas mekaar gebruik word.

Hierdie eenvoudige erediens uit die sewentiende eeu illustreer hoe verskillende soorte sang en musiek mekaar kan verryk binne die erediens om die erediens te maak tot dit wat dit behoort te wees: ‘n fees! Dis juis binne die erediens waar die verskillende musieksoorte, sangstyle en begeleidingsinstrumente bymekaarkom om die fees van feeste te begelei. Daar is ruimte vir die orrel, maar ook vir die viool, trom en trompet. Daar is ruimte vir hulle wat deur koorsang die Here se lof besing, sowel as vir hulle wat dit wil doen deur ‘n eenvoudige *hymn* wat vertel van ‘n bepaalde ontmoeting. Daar is ruimte vir Duits én Latyn, Afrikaans én Engels. Daar is ruimte vir die ekstatiese lied sowel as die simboliese lied. So word die lied ‘n baie groter lied waarin meer gelowiges saamsing en saam speel. Hierdie studie is immers nie bedoel as ‘n kritiek op dit wat ons het en die wyse waarop sang en musiek in die NG Kerk funksioneer nie. Dis veel eerder ‘n uitsien na mènèr. Bogenoemde beskrywing van ‘n erediens uit 1659 bied ‘n voorsmakie. Mag kerksang en -musiek groei tot ongekende hoogtes - tot eer van God die Vader!

**LYS VAN GERAADPLEEGDE BRONNE**

- Barnard, A C 1981. *Die Erediens*. N.G. Kerkboekhandel Transvaal.  
- 1987. Himnologie, deel IV & V, ongepubliseerde dokument.
- Barnard, M 2004. *Liturgie as kulturele proses*. Ongepubliseerde lesing, UP.
- Collins 1971. *Collins New World Thesaurus*. London. Charlton G. Laird.
- De Klerk, J J 1982. *Liturgiese grondlyne*. Kaapstad. N.G. Kerk-uitgewers.
- Du Toit, J H H 1983. *'n Geskiedenis van die Afrikaanse Protestantse kerklied*. Pretoria. NG Kerkboekhandel, Transvaal.
- Hasper, H 1955. *Calvijns beginsel voor den zang in den eredienst*. Deel I. Nederland. 'S-Gravenhage.
- Henkys, J 2001. On exploring Hymns and Hymn Books: The Role of Practical Theology in Compiling a Hymnal Companion, in: Ballard, E & Couture, P, *Creativity, Imagination and Criticism*. Cardiff Academic Press.
- Johansson, C M 1984. *Music and Ministry: A Biblical Counterpoint*. Peabody. Hendrickson Publishers.
- Jonker, W D 1989. Die Eie Aard van Gereformeerde Spiritualiteit, *NGTT* 30, 288-299.
- Kloppers, E 1997. Liturgical music: worship or war? *HTS* 53/1 & 2, 172-184.  
- 2002. Die invloed van 'n postmoderne tydsgees op die kerklied - enkele rigtingwysers. *NGTT* 44 (3/4), 320-328.  
- 2003a. Verkondiging deur musiek: 'n Aspek van kreatiewe geloofskommunikasie, *HTS* 59(1), 65-84.  
- 2003b. Vernuwung in die kerklied: Die Liedboek van die Kerk (2001), *Acta Theologica*



2003:1 71-82.

Kritzinger, M S B, Labuschagne, F J & Pienaar, P De V 1972. *Verklarende Afrikaanse Woordeboek*, Pretoria: JL van Schaik.

Kruger, D 2002. Die funksionaliteit van die laat twintigste-eeuse kerklied, *In die Skriflig* 36(1), 19-43.

Loader, J A 1979. *'n Nuwe lied vir die Here*. Pretoria. HAUM uitgewery.

Ludik, B 1994. Musiekbediening, in Van Rensburg, G & Hendriks J (reds), *Vernuwing in jeugbediening*, 67-73. Pretoria. Engedi.

Mitchell, R H 1978. *Ministry and music*. Philadelphia. The Westminster Press.

Nederduitse Gereformeerde Kerk. AJK van die NGK 1984. *Jeugsangbundel*. Bloemfontein. NG Sendingpers.

- 1989. *Sing onder mekaar*. Proefsangbundel vir gebruik in die erediens. Pretoria: NG Kerkboekhandel.

- 1993. *Jeugsangbundel II*. Bloemfontein. NG Sendingpers.

Nederduitse Gereformeerde Kerk en die Nederduitsch Hervormde Kerk Van Afrika 2001. *Liedboek van die Kerk*. Kaapstad. NG Kerk-uitgewers.

Oosterley, W O E 1941. *The Jews and Judaism during the Greek Period*. London.

Olivier, G C 1997. Sekularisasie vs spiritualiteit in die hedendaagse Afrikaanse kerklied: enkele gesigspunte, *Praktiese Teologie in Suid-Afrika*, 12(2), 87-95.

Ottermann, R E 1993. Kerkmusiek in verwarring. *NGTT* 34 (1), 74-80.

Paquier, R 1967. *Dynamics of worship*. Philadelphia. Fortress Press.

Pienaar, P 1983. Die ontwerp en beplanning van 'n navorsingsvoorstel. Ongepubliseerde lesing, PU vir CHO.

Plug, C et al 1986. *Psigologie-woordeboek*. Tweede uitgawe. Pretoria. McGraw-Hill Boekemaatskappy.

Routley, E 1968. *Words Music and the Church*. New York. Abingdon Press.

- 1978. *Church Music and the Christian Faith*. Carol Stream, Illinois. Agape.

- 1982. *Christian Hymns Observed*. Prestige Publications, Inc.

Smit, D J 1988. Wat is Gereformeerde Spiritualiteit?, in *NGTT* 29, 182-193

- 1989. Kan Spiritualiteit beskryf word?, in *NGTT* 30, 1, 83-94.

Söhngen, O 1961. Theologische Grundlagen der Kirchenmusik, in Müller, KF & Blankenburg, W (Hrsg), *Leiturgia*, 4.Bd. Kassel: Stauda.

Struik 1988. *Die Geskiedenis van die Christendom*. Kaapstad. Struik Christelike Boeke.

Strydom, W M L 1987. Opmerkings rondom die derde internasionale konferensie oor die kerklied, *NGTT*, 28, 160-165.

- 1991. Liturgiese sang in diens van die vernuwing van die Gereformeerde erediens.

Ongepubliseerde Dth-proefskrif. Universiteit van die Oranje-Vrystaat, Bloemfontein.

Van Der Leeuw, G 1948. *Beknopte Geschiedenis van het Kerklied*. Batavia. J.B.Wolters' Uitgewermaatskappy.

Van Wyk, D J C 1985. Kriteria vir die kerklied, in *Iswenkommunikasie*, Jrg 7(2), 25-39.

- 2001. Ons kerklied: Prinsipiële en praktiese oorwegings, *HTS* 57(3&4), 882-907.

Viljoen, M 1999. Tweeslagtige kerksangpraktyk in die Nederduitse Gereformeerde Kerk: historiese perspektief op 'n eietydse vraagstuk, *Acta Academica* 31(2), 94-126.

Vos, C J A 1990. Op Hom die groot Hosannas - perspektiewe op die bewaring en vernuwing van die kerklied, *Skrif en Kerk* Jrg 11(2), 209-221.

Wilson-Dickson, A 1992. *A Brief History of Christian Music*. Oxford. Lion Publishing.

## EXTRACT

### THE FREE SONG (HYMN) AS ESSENTIAL PART OF THE REFORMED CHURCH SONG IN THE DUTCH REFORMED CHURCH

Church music is in a crisis! The current debate in the Dutch Reformed Church concerning Church Music is not a case of *reformed* against *charismatic*. The different kinds of church music as well as the different approaches to church music, is part of the essence and history of the church and church music. Throughout history there has always been a need for a more free and often lighter kind of music (hymn) complimentary to formal church music. This need has often lead to conflict in the church. Often the conflict was caused by the power of the association of a certain kind of music, rather than the music itself. On the positive side, it has not only lead to conflict, but it has also lead to the creation of some of the most beautiful songs of praise and worship throughout history.

This need for other and new kinds of music is emphasized by the differences in culture between various churches and congregations. Because of the close relation between music and culture, different cultures and meta-cultures often lead to different kinds of music in the church. Culture, and especially post modern culture, stresses the need for the congregation's own song and music alongside the song and music of the broader church. The influence of culture in church music can't be denied.

No music is per se reformed. Reformed spirituality, as an umbrella term, makes provision for differentiation in church music due to the fact that the faces of reformed spirituality differ from place to place and time to time. Because of the latter, reformed spirituality finds expression in different kinds of music.

In the light of the above mentioned, the free song could be of great value alongside the formal church music in the reformed churches, especially the Dutch Reformed Church. The hypothesis of this study is not only that there is room for the free song alongside the formal church song, but that it is essentially part of Church song and music. A new approach, based on objective study, and stripped of subjectivism, is needed in this regard. Only the can the conversation of the ages really make benefit the church as a whole.