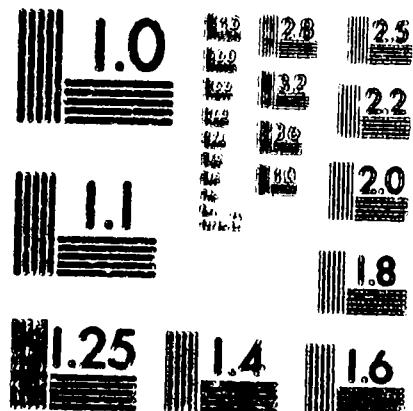


**MIKROVERFILMING DEUR DIE UNIVERSITEIT VAN SUID-AFRIKA 1991  
MICROFILMED BY THE UNIVERSITY OF SOUTH AFRICA 1991**

**Postbus 392 Pretoria 0001  
Box 392 Pretoria 0001**



A horizontal metric ruler scale marked from 0 to 10 centimeters. The scale is marked with major tick marks every 1 cm and minor tick marks every 2 mm. The word "cm" is printed below the scale.

三毛影集

UNISA

19

Digitized by srujanika@gmail.com

Compendia

**DIE NUWE KERKLIED IN BRITTANJE**

**deur**

**CORLEA JOHANNA HUMAN**

**voorgelê ter vervulling van die vereistes vir die graad**

**MAGISTER MUSICOLOGIAE**

**in die Departement**

**MUSIEKWETENSKAP**

**aan die**

**UNIVERSITEIT VAN SUID-AFRIKA**

**Studieleier: DR. R.J. VAN DEN BERG**

**September 1990**



SUMMARY.

The development and singability of the new hymn in Britain is dependent on the interaction between the hymnologist, organist (~~and~~ music director), minister and members of the congregation.

The discussion of the hymn text points out that it acts as a form of communication between God and man and as a link between present and future demonstrations of faith.

Then the tonality, tempo, metre, rhythm and structure of the new hymn in Britain are discussed.

The structure of the hymn is studied in more detail, using eight case studies to elucidate the interval structure of the melody, harmony and structure scheme of the hymn. Some of the the most significant deductions are that the patternisation of intervals enhances the singability of the melody and that a variety of smaller, and even more so, bigger disjunct intervals lead to greater variation of the linear and vertical harmonic implications.

OPSUMMING.

Die nuwe kerklied in Brittanje is vir sy ontwikkeling afhanklik van 'n interaksie tussen die himnoloog, orrelis (cum musiekdirekteur), predikant en gemeentelid. Die mate waarin hierdie wisselwerking tussen dié partye suksesvol is, bepaal grotendeels die singbaarheid van die kerklied.

Die bespreking van die kerkliedteks behels onder meer dat die teks as kommunikasiemiddel tussen God en die mens dien en dat dit as mededeler van bestaande en nuwe geloofshandelinge dien.

Die studie behandel verder tonaliteit, tempo, metrum en ritme en die vorm van die nuwe kerklied in Brittanje.

Die vorm van die kerklied, in agt gevalstudies belig, behels die intervalsamestelling van die melodie, die harmonie en struktuurskema van die kerklied. Van die belangrikste afleidings is dat die patroonmatige hantering van 'n interval die singbaarheid van 'n melodie verhoog en dat 'n verskeidenheid van kleiner en veral groter disjunkte intervalle groter variasie van sowel liniëre as vertikale harmoniese implikasies tot gevolg het.

**INHOUDSOPGawe**

**Bladsy**

|                              |      |
|------------------------------|------|
| <b><u>SUMMARY</u></b>        | iii  |
| <b><u>OPSOMMING</u></b>      | iv   |
| <b><u>INHOUDSOPGawe</u></b>  | v    |
| <b><u>DANKBETUIGINGS</u></b> | xiii |
| <b><u>VOORWOORD</u></b>      | xiv  |

**INLEIDING**

|  |   |
|--|---|
| <b>Singbaarheid en memoriseerbaarheid</b>                                    | 1 |
| <b>Die keuse van kerkliedbundels en kerkliedere vir navorsingsdoeleindes</b> | 3 |
| <b>Terminologie en ontledingsmetodes</b>                                     | 4 |

**HOOFSTUK 1.**

**DIE BETROKKENHEID VAN DIE HIMNOLOOG, ORRELIS,  
LITURG EN GEMEENTELEDE BY DIE SKEPPINGSPROSES  
VAN DIE KERKLIED IN BRITTANJE.**

|          |   |    |
|----------|---|----|
| 1.       | <b>Inleiding</b>  | 7  |
| 1.1.     | <b>Perspektiewe van die Britse himnoloog</b>  | 7  |
| 1.1.1.   | <b>Die relevansie van 'n tradisionele beskouing</b>   | 8  |
| 1.1.2.   | <b>Die inisiëring of ondersteuning van hervormings=pogings op liturgiese, taalkundige, geografiese en musikale vlak</b> | 10 |
| 1.1.3.   | <b>Die soekte na alternatiewe stylsoorte</b>  | 12 |
| 1.1.3.1. | <b>Klassieke temas as kerkliedmelodieë</b>  | 13 |
| 1.1.3.2. | <b>Populêre musiek as alternatief</b>   | 14 |
| 1.1.3.3. | <b>Jazz</b>   | 16 |
| 1.2.     | <b>Die orrelis</b>  | 17 |
| 1.2.1.   | <b>Die orrelis as musiekleier</b>   | 17 |

|  |                |
|--|----------------|
| 1.2.2. Die orrelis as koorleier  | 18             |
| 1.2.3. Die orrelis as begeleier  | 19             |
| 1.2.3.1. Samewerking tussen die orrelis, liturg en gemeentelede  | 19             |
| 1.2.3.2. Wysigings in toonhoogte en begeleidingstyle   | 20             |
| 1.2.3.3. Die orrel en ander instrumente  | 21             |
| 1.2.3.4. Die inleiding van die kerklied  | 23             |
| 1.2.3.5. Tempo   | 24             |
| <br>1.3. Die verhouding predikant/orrelis  | 25             |
| 1.3.1. Die rol wat kennis en begrip speel in die orrelis/predikant-verhouding                                | 25             |
| 1.3.2. Die funksionering van die "gekombineerde bediening"<br>* Vergaderings<br>* Die keuse van die kerklied | 26<br>26<br>27 |
| <br>1.4. Die rol wat die gemeente in die ontwikkeling van die kerklied speel                                 | 29             |
| 1.4.1. Die gemeente se betrokkenheid by die kerklied   | 29             |
| 4.2. Die gemeente se verwagtings ten opsigte van die kerklied  | 30             |
| 1.4.2.1. Emosionele verwagtings  | 30             |
| 1.4.2.2. Estetiese verwagtings   | 30             |
| 1.4.2.3. Die verwagting van 'n singbare melodie  | 31             |
| 1.4.2.4. Didaktiese verwagting   | 32             |
| 1.4.2.5. Geestelike verwagting   | 32             |
| <br><u>HOOFSTUK 2.</u>   |                |
| <br>2. <u>DIE KERKLIEDTEKS.</u>  | 33             |
| 2.1. Die doelstellings van die kerkliedteks  | 33             |
| 2.1.1. Die kerkliedteks as kommunikasie middel   | 33             |

|  |           |
|--|-----------|
| <b>2.1.2. Die kerkliedteks as draer van Bybeltekste en as onderrigmiddel van Christelike leerstellings</b> | <b>35</b> |
| <b>2.1.3. Die kerkliedteks as mededeler van Christelike belewenisse</b>                                    | <b>36</b> |
| * Bestaande geloofshandelinge  | 37        |
| * Nuwe wyses van geloofsuitdrukking  | 38        |
| <b>2.2. Die onderwerp van die gedig</b>  | <b>39</b> |
| <b>2.2.1. Onderwerpskeuse</b>  | <b>39</b> |
| <b>2.2.2. Die ontplooiing van die onderwerp</b>  | <b>40</b> |
| <b>2.3. Die verteenwoordiging van die hedendaagse element in die teks</b>                                  | <b>42</b> |
| <b>2.3.1. Hedendaagse wêreldgebeure</b>  | <b>42</b> |
| <b>2.3.2. Inklusiewe taalgebruik</b>   | <b>45</b> |
| <b>2.3.3. Die aanbring van wysigings ter wille van die insluiting van die kontemporêre element</b>         | <b>47</b> |
| <b>2.4. Taalgebruik</b>  | <b>48</b> |
| <b>2.5. Teksmetrum</b>   | <b>49</b> |
| <b>2.5.1. Metrums in digkuns</b>   | <b>49</b> |
| <b>2.5.2. Metrums in kerkliedtekste</b>  | <b>49</b> |
| <b>2.5.2.1. Kerkliedmetrums waarvan die jambiese voet die basis vorm</b>                                   | <b>51</b> |
| * "Common Metre"   | 51        |
| * "Long Metre"   | 52        |
| * "Short Metre"  | 54        |
| * Ander jambiese metrums   | 55        |
| <b>2.5.2.2. Kerkliedmetrums waarvan die troeëiese voet die basis vorm</b>                                  | <b>56</b> |
| <b>2.5.2.3. Kerkliedmetrums waarvan die anapestiese en daktiliiese voete die basis vorm</b>                | <b>56</b> |
| <b>2.5.2.4. Driëlmatige kerkliedmetrums</b>  | <b>59</b> |
| <b>2.6. Poëtiese stylmiddele</b>   | <b>61</b> |
| <b>2.6.1. Rym</b>  | <b>61</b> |
| <b>2.6.2. Assonansie en alliterasie</b>  | <b>62</b> |
| <b>2.6.3. Vergelykings en metafore</b>   | <b>63</b> |
| <b>2.7. Die kombinering van poësie en melodie</b>  | <b>65</b> |

HOOFSTUK 3.

|               |  |           |
|---------------|--|-----------|
| <b>3.</b>     | <b><u>TONALITEIT.</u></b>  | <b>77</b> |
| <b>3.1.</b>   | <b>Die keuse en bevestiging van toonaarde vir kerkliedere in Brittanie</b> | <b>78</b> |
| <b>3.2.</b>   | <b>Die gebruik en ontwikkeling van diatoniek</b>                           | <b>82</b> |
| <b>3.2.1.</b> | <b>Die gebruik van chromatiek in diatoniek</b>                             | <b>82</b> |
| <b>3.3.</b>   | <b>Kerkmodi</b>  | <b>88</b> |
| <b>3.4.</b>   | <b>Pentatoniek</b>   | <b>90</b> |

HOOFSTUK 4.

|                 |  |            |
|-----------------|--|------------|
| <b>4.</b>       | <b><u>TEMPO, METRUM, RITME.</u></b>                                  | <b>93</b>  |
| <b>4.1.</b>     | <b>Tempo</b>   | <b>93</b>  |
| <b>4.1.1.</b>   | <b>Tradisionele wyses van tempo-aanduidings</b>                      | <b>94</b>  |
| <b>4.1.2.</b>   | <b>Teksinhoud en musiekmetrum as tempo-aanduiding</b>                | <b>94</b>  |
| <b>4.1.3.</b>   | <b>Tempo en ritmies-harmoniese struktuur</b>                         | <b>96</b>  |
| <b>4.1.4.</b>   | <b>Tempo en akoeestiek</b>   | <b>96</b>  |
| <b>4.1.5.</b>   | <b>Tempo en die betrokkenheid van instrumentaliste</b>               | <b>97</b>  |
| <b>4.1.6.</b>   | <b>Tempo en die gemiddelde ouderdom van die gemeente</b>             | <b>97</b>  |
| <b>4.2.</b>     | <b>Metrum</b>  | <b>98</b>  |
| <b>4.2.1.</b>   | <b>Die soort teleenhede in die metrum</b>                            | <b>98</b>  |
| <b>4.2.2.</b>   | <b>Die aantal teleenhede in die metriese eenheid</b>                 | <b>101</b> |
| <b>4.2.2.1.</b> | <b>Die teksmetrum as bepalend vir die aantal metriese teleenhede</b> | <b>101</b> |
| <b>4.2.2.2.</b> | <b>Die teksinhoud as bepalend vir die aantal teleenhede</b>          | <b>104</b> |
| <b>4.2.2.3.</b> | <b>Metrumveranderings</b>  | <b>107</b> |
| <b>4.3.</b>     | <b>Ritme</b>   | <b>111</b> |
| <b>4.3.1.</b>   | <b>Izoritmiek</b>  | <b>112</b> |
| <b>4.3.2.</b>   | <b>Sinkopasie</b>  | <b>113</b> |

HOOFSTUK 5.

DIE VORM VAN DIE KERKLIED: DIE INTERVALSAMESTELLING  
VAN DIE MELODIE, DIE HARMONIE EN DIE STRUKTUURSKEMA  
VAN DIE KERKLIED.

117

Gevalstudie 1

|  |     |
|--|-----|
| <b>Die herhaaltoon as verteenwoordigend van die melodiese intervalsamestelling</b> | 119 |
| Konjunkte en disjunkte beweging  | 121 |
| Eenheid en verskeidenheid  | 122 |
| Ambitus  | 124 |
| Klimaks  | 129 |
| Die harmoniese ondersteuning van die melodie                                       | 130 |
| Vorm   | 131 |

Gevalstudie 2

|   |     |
|---|-----|
| <b>Konjunkte beweging in die melodiese intervalsamestelling</b> | 133 |
| Konjunkte en disjunkte beweging                                 | 135 |
| Eenheid en verskeidenheid                                       | 137 |
| Ambitus   | 136 |
| Klimaks   | 138 |
| Die harmoniese ondersteuning van die melodie                    | 139 |
| Vorm  | 139 |

Gevalstudie 3

|  |     |
|--|-----|
| <b>Disjunkte beweging: Die terts-interval in die melodiiese intervalsamestelling</b> | 141 |
| <b>Konjunkte en disjunkte beweging</b>   | 142 |
| <b>Eenheid en verskeidenheid</b>   | 143 |
| <b>Ambitus</b>   | 145 |
| <b>Klimaks</b>   | 146 |
| <b>Die harmoniese ondersteuning van die melodie</b>                                  | 146 |
| <b>Kadenskontoor</b>   | 147 |
| <b>Vorm</b>  | 148 |

Gevalstudie 4

|   |     |
|---|-----|
| <b>Disjunkte bewegings: Die kwart-interval in die melodiiese intervalsamestelling</b> | 149 |
| <b>Disjunkte en konjunkte beweging</b>  | 151 |
| <b>Eenheid en verskeidenheid</b>  | 153 |
| <b>Ambitus</b>  | 154 |
| <b>Klimaks</b>  | 155 |
| <b>Die harmoniese ondersteuning van die melodie</b>                                   | 156 |
| <b>Vorm</b>   | 157 |

Gevalstudie 5

|   |     |
|---|-----|
| <b>Disjunkte bewegings: Die kwint-interval in die melodiiese intervalsamestelling</b> | 158 |
| <b>Konjunkte en disjunkte beweging</b>  | 158 |
| <b>Eenheid en verskeidenheid</b>  | 162 |
| <b>Ambitus</b>  | 164 |
| <b>Klimaks</b>  | 164 |
| <b>Die harmoniese ondersteuning van die melodie</b>                                   | 165 |
| <b>Vorm</b>   | 168 |

Gevalstudie 6

|  |            |
|--|------------|
| <b>Disjunkte bewegings: Die sekst-interval in die melodiese intervalsamestelling</b> | <b>168</b> |
| Konjunkte en disjunkte beweging  | 170        |
| Eenheid en verskeidenheid  | 172        |
| Ambitus  | 172        |
| Klimaks  | 174        |
| Die harmoniese ondersteuning van die melodie   | 175        |
| Vorm   | 175        |

Gevalstudie 7

|  |            |
|--|------------|
| <b>Disjunkte bewegings: Die septiem-interval in die melodiese intervalsamestelling</b> | <b>175</b> |
| Konjunkte en disjunkte beweging  | 178        |
| Eenheid en verskeidenheid  | 178        |
| Ambitus  | 179        |
| Klimaks  | 179        |
| Die harmoniese ondersteuning van die melodie   | 180        |
| Vorm   | 181        |

Gevalstudie 8

|   |            |
|---|------------|
| <b>Disjunkte bewegings: Die oktaaf-interval in die melodiese intervalsamestelling</b> | <b>185</b> |
| Konjunkte en disjunkte beweging   | 188        |
| Eenheid en verskeidenheid   | 189        |
| Ambitus   | 190        |
| Klimaks   | 190        |
| Die harmoniese ondersteuning van die melodie  | 190        |
| Vorm  | 191        |

HOOFSTUK 6.SAMEVATTING

192

BYLAE A

205

BIBLIOGRAFIE

214

**DANKBETUIGINGEN.**

In die eerste plek bedank ek graag vir dr. R.J. van den Berg wat sy kennis en insig met my gedeel het tydens urelange besprekingsessies. Hy het dit vir my moontlik gemaak om hierdie werkstuk met entoesiasme deur te voer.

In die tweede plek is dit vir my heellik om weer eens vir my man, Delon, dankie te sê dat hy my kom haal het om saam met hom die jaar in Oxford deur te bring. Sy morele ondersteuning en aanmoediging gedurende die aanpak en afhandeling van hierdie projek het vir my oneindig baie beteken.

Derdens betuig ek graag ook my dank aan die personeel van die Unisa-biblioteek en die Bodleian Library, Oxford, vir hulle hulp met die verkryging van navorsingsmateriaal; en ook aan die personeel van Kitskopie, vir die vriendelike wyse waarop hulle my gehelp het met die duplivering en bindwerk.

VOORWOORD.

Net een ding het ek van die Here gevra  
en dit sal ek najaag:  
dat ek my hele lewe lank in sy huis mag woon  
om sy goedheid te belewe  
en daaroor na te dink in sy tempel.  
Op dia dag van gevaar sal die Here my wegsteek  
in sy huis,  
my veilig laat skuil in sy woonplek,  
my hoog op 'n rots laat staan,  
ek sal in sy woonplek onder trompetgeklank  
my offers bring,  
ek sal 'n lied sing,  
ek sal sing tot die eer van die Here  
terwyl ek neerkyk op die vyande rondom my.

(Psalm 27:4,5 en 6, Die Bybel, 1984-vertaling.)

Die psalmdigter maak in die bostaande verse sy begeerte bekend om die Here se goedheid te beleef en om uiting daaraan te gee deur middel van offers en lofliedere. Gelowiges het vandag nog dieselfde begeerte. Die sing van kerkliedere is dus steeds relevant en daarom behoort die kerklied 'n weerspieëling te wees van hedendaagse gelowiges se verhouding met God.

Die aktualisering van die kerklied verg dus voortdurende besinning van die aard en inhoud daarvan, asook die invloede wat inwerk op die kerkliedvernuwingsaksies wat vandag wêreldwyd momentum behou.

Ek en my man het 'n jaar lank in Oxford gewoon en gereeld eredienste in die Anglo Catholic-, Anglican-, Methodist- en Free Church-tradisies bygewoon en so die Engelse kerklied leer ken en waardeer. Dit het my in die besonder onder die indruk gebring van die sentrale posisie wat musiekdirekteurs ten opsigte van die musiek in gemeentes inneem, van die verskeidenheid style van kerkliedere en van die hoeveelheid beskikbare ou en nuwe

kerkliedbundels. Ek het hierin 'n geleentheid gesien om die kerkliedvernuwingsaksies in Brittanie as stamland, met ouer kerklied-tradisies, te ondersoek.

Hierdie ondersoek is vanuit 'n Afrikaanse Nederduits Gereformeerde perspektief aangeleë met die doel om gegewens bloot te lê wat van waarde kan wees by die evaluering van die situasie ten opsigte van die kerkliedvernuwingsaksies in die gelidere van die Afrikaanse kerke van vandag. Sheldon (September 1980, p. 10) beskryf die blootstelling aan ander wêrelddele soos volg: "Let us not be afraid to go into the world, to express the truths we have discovered through God's grace, but also to gain and learn from the ideas of others".

Die posisie van die Afrikaanse Gereformeerde kerklied sedert 1978.

Die Psalm- en Gesangbundel van 1978 het tot gevolg gehad dat predikante, orreliste en gevoglik ook gemeentelede 'n nuwe projek gehad het wat hulle met entoesiasme kon aanpak. Die bundel het ook hymnologie as wetenskap op die voorgrond geplaas en verskeie navorsingsprojekte is geloods.

Gemeentelede is met 'n groot hoeveelheid nuwe melodieë en tekste gekonfronteer. Volgens Van Namen (Mei 1982, p. 18) is hulle bereidwilligheid om gereeld en sistematies te oefen bepaal deur die gesindheid van kerkrade, bekwaamheid van orreliste en die beskikbaarheid van goeie begleidingsinstrumente.

Die behoefté aan sietydse liedere word egter volgens Strydom (November 1982, p. 17) gereeld tydens simposiums en sinodesittings bespreek. Hymnoloë en teoloë besef dat die lied net as sinvolle antwoord kan dien as dit in 'n musiekidioom geskryf is waardeur gemeentelede aangespreek voel. Die kerklied dien wel as ekumeniese simbool en daarvan is die Geneefse psalmmelodieë, Duitse koraalmelodieë en Engelse "hymn tunes" voorbeeld, maar die twintigste-eeuse Afrikaanse melodie behoort

ook in die hedendaagse kerkliedversameling verteenwoordig te wees. (Strydom, November 1982, pp. 17-19.) Bydraes deur stamlande in die Psalm- en Gesangbundel van 1978 kom in die gesangeafdeling te staan op 174 Duitse melodieë, 25 Angelsaksiese melodieë en 17 Nederlandse melodieë (Cillie, 1982, pp. 557-567).

'n Mening wat deur Van der Colf (Desember 1986, p. 73) uitgespreek is, naamlik dat die gebruik van nie-amptelike liedere en bundels verrykend en Bybels verantwoordbaar is<sup>1</sup>, is as besprekingspunt tydens die Algemene Sinode van die N.G. Kerk in Oktober 1986 opgeneem. Die Algemene Kommissie vir die Erediens het tydens dié sitting van die sinode opdrag gekry om voort te gaan met die saamstel van 'n proefsangbundel. (Strydom, Junie 1987, p. 5-6.) Dié proefsangbundel is onder die titel "Sing Onder Mekaar" in 1989 uitgegee.

#### **Die posisie van die kerklied in Brittanje sedert 1975.**

Die opblom wat die kerklied in Brittanje reeds sedert ongeveer 1975 beleef het, word beskryf as "The Hymn Explosion"<sup>2</sup> (Dunstan, 1981, pp. 3, 22). Die ryke oes aan eintydse himnodie wat in hierdie periode tot stand gekom het, word by wyse van verteenwoordigende voorbeelde vir die doel van hierdie studie ondersoek.

---

<sup>1</sup>"...met dankbaarheid in julle harte moet julle psalms, lofsange en ander geestelike liedere tot eer van God sing" (Kolossense 3:16, Die Bybel, 1984-vertaling).

<sup>2</sup>Soortgelyke dinamiese ontwikkelings het plaasgevind tydens samekooste van die eerste Christene, die Reformasie in die sesentiende eeu, die "Evangelical Revival" in die agtiende eeu en die "Oxford Movement". Uit laasgenoemde beweging het die amptelike sangbundel van die Anglikaanse Kerk, Hymns Ancient and Modern, voortgespruit. (Dunstan, 1981, p. 3.)

Met die Angelsaksiese melodieskat as tweede belangrikste bron vir 'n Afrikaanse Psalm- en Gesangbundel, is 'n studie van die kerklied in Brittanje nie net geregtigend nie, maar is dit ook nodig dat die nuwe kerklied in Brittanje ontleed sal word sodat die Afrikaanse hymnoloog vergelykenderwys kan vasstel in watter mate sy kerklied, wat tradisies van vorige sowel as huidige generasies verteenwoordig, singbaar is.

## INLEIDING.

Die belangstelling wat daar in Brittanie die afgelope twintig jaar in die skryf van kerkliedtekste en -melodieë en in die samesteling van kerkliedbundels getoon is, verteenwoordig volgens Dawney (October 1982, p. 69) 'n soekende na die rol wat geloof in 'n vooruitstrewende wêreld speel en bied dié oplewing in die skep van kerkliedere 'n uitdaging aan kerklieddigters en -komponiste.

Die uitdaging gaan uit van die voorveronderstelling dat die kerklied "singbaar" sal wees. Na aanleiding van uitsprake in tydskrifte, joernale, handboeke en ander literatuur wat bestudeer is, kan die gevolgtrekking gemaak word dat Britse kerkliedkomponiste, -digters, -resensente, samestellers van kerkliedbundels en al die ampte in die kerk 'n besondere hoë premie op die singbaarheid van die kerklied plaas.

## Singbaarheid en memoriseerbaarheid.

Brown (March 1981, p. 17) verwys na kreatiwiteit as 'n Godgegewe verbeeldingskrag en daarom meen hy dat komponiste na hulle werk kan verwys as die produk van geestelike inspirasie. Musiek kan egter nie net na aanleiding van dievlak van geestelike inspirasie wat die komposisie oordra, geëvalueer word nie. Sonder om die misterieuze kwaliteit van inspirasie te negeer, behoort kwaliteite soos singbaarheid en memoriseerbaarheid op 'n akademies-wetenskaplike wyse ontleed te word (Leaver & Litton, 1985, p. 123). So 'n deuglike ontleding behoort volgens Webster (1983, p. 361) te lei tot die ontdek van kompenserende waardes waaroor 'n melodie beskik indien die kerklied volgens 'n gemeente op die oog af nie "geskik" voorkom nie. "Kompenserende waardes", soos byvoorbeeld die die wyse waarop die kerklied bekendgestel word, die ondersteunende krag van die harmonie, die verband tussen teks en melodie en die betrek van ander

instrumente by die begeleiding word in Hoofstukke 1 tot 5 van hierdie studie bespreek.

'n Singbare melodie is volgens Handbook to the Church Hymnary (1979, p. 71) nie noodwendig 'n eenvoudige melodie nie. Dit impliseer eerder dat dit oor 'n relatiewe hoë moeilikhedsgraad<sup>1</sup> en 'n intrinsiese musikaliteit beskik. Die moeilikhedsgraad en musikaliteit van 'n "singbare" melodie word soos volg deur Best (May 1978, p. 26) beskryf: "Let excellence show itself by the ease with which a tune is singable. A great hymn tune should make the composer sweat and not the congregation."

Naas singbaarheid, word daar ook in die literatuur verwys na die memoriseerbaarheid van 'n kerkliedmelodie. Volgens Leaver & Litton (1985, p. 123) berus 'n groot deel van gemeentesang op die mens se geheue. Gevolglik sou die mate waarin die melodie memoriseerbaar is<sup>2</sup>, kan bydra tot die tempo waarteen 'n gemeente se repertorium uitbrei. Memoriseerbaarheid word in Rejoice in the Lord (1985, p. 9) in verband gebring met die kwaliteit en die voorspelbaarheid van die melodie: "A good hymn tune is one that can be sung by ear after two or three hearings; it is one in which, without too much musical sophistication, the singer can hear the next note coming..."

Volgens Webster (1983, p. 25) bestaan daar nie vasgestelde reëls waarvolgens 'n melodie geskep word nie.<sup>3</sup> 'n Mens sou wel sekere tegnieke kon identifiseer wat kan bydra tot die sukses van 'n melodie. Hindemith (1942, p. 176) sê in dié verband dat

<sup>1</sup>Die hoë moeilikhedsgraad van ouer melodieë word verberg deur hulle bekendheid en omdat hulle juis oor die eienskap van "singbaarheid" beskik (Handbook to the Church Hymnary, 1979, p. 71).

<sup>2</sup>Kerkliedbundels wat tot gemeentelede se beskikking gestel word in die kerkbanke, bevat slegs tekste, en nie melodieë nie.

<sup>3</sup>Kirnberger (1982, p. 347) bevestig hierdie standpunt: "...no rules can be made about their invention."

selfs melodieë van meesters nie losgemaak kan word van "rhyme or reason" nie: "Anything made by man, no matter how many varieties it assumes, and how much of the superhuman it seems to contain, must reveal its secret to the close observer". Die primêre doel van dié verhandeling is om juis dié musikale kenmerke en tegnieke te probeer isoleer wat die singbaarheid en memoriseerbaarheid van die nuwe kerkliedere in Brittanje bevorder of daaraan afbreek doen. Die hoofstuk-indeling suggereer sekere kategorieë van insette wat in die ondersoek as vertrekpunt geneem is, naamlik die rol wat kerklike funksionarisse (die himnoloog, orrelis, liturg en gemeentalid, hoofstuk 1) in die kerklied speel, tegniese aspekte wat die kerklied raak soos die teks (hoofstuk 2), tonaliteit (hoofstuk 3), tempo, metrum en ritme (hoofstuk 4) en die intervalsamestelling van die melodie (hoofstuk 5). Hierdie faktore speel individueel, maar ook gesamentlik 'n rol in die skep van kerkliedere.

#### Die keuse van kerkliedbundels en kerkliedere vir navorsingsdoeleindes.

Die Bodleian Library in Oxford is daarvoor bekend dat hy minstens een kopie van elke gepubliseerde werk in Brittanje op sy rakke het. Ek het nege en negentig van dié kerkliedbundels wat in die periode 1978 tot 1987 gepubliseer is, hanteer.

Dit was duidelik dat sekere bundels nie geskik sou wees vir gebruik in Protestantse gemeentes nie. Ek het daarom besluit om sekere van die bundels nie vir navorsingsdoeleindes in te sluit nie. Die volgende soorte kerkliedbundels is nie ingesluit nie:

- \* Uitgawes wat as "melody only editions" bekend staan
- \* uitgawes wat slegs deur een persoon versamel en uitgegee is
- \* uitgawes van die Rooms Katolieke en "Quaker" denominasies
- \* uitgawes waarvan die kerkliedere sonder tekste, slegs vir instrumentale gebruik saamgestel is
- \* uitgawes waarin slegs kersfeesliedere ("carols") opgeneem is

Die werkbare totaal na hierdie proses van eliminasie was een en dertig bundels. Voorbeeld wat in hierdie studie verskyn is geneem uit drie en twintig van hierdie bundels. Kerkliedere wat uit hierdie bundels as voorbeeld afgeskryf is (geen kopieë mag van enige musiek gemaak word nie), is gekies met behulp van David W. Perry se handleiding Hymns and Tunes Indexed (1980). Indien 'n kerklied in enige van die sewe en dertig bundels wat voor 1978 verskyn het, gepubliseer was, is die kerklied nie as 'n moontlikheid vir analyse in hierdie verhandeling oorweeg nie. Daar bestaan wel enkele uitsonderings, in welke geval die datum van die bundel by die voorbeeld aangehaal is.

Op grond hiervan word daar na voorbeeld in hierdie verhandeling verwys as nuwe kerkliedere in Brittanie.

#### Terminologie en ontledingsmetodes.

##### Terminologie.

Daar word van sekere terme en skryfwyses in hierdie verhandeling gebruik gemaak wat nadere verklaring benodig:

- \* Die Engelse woord "hymn" is as "kerklied" vertaal. Daar sou moontlik verwarring kon ontstaan indien die alternatief "gesang" gebruik word, omdat dié woord verwys na die gesange in die Afrikaanse Psalm- en Gesangbundel.
- \* Name van melodie is in hoofletters aangedui, soos wat die gebruik in gepubliseerde kerkliedbundels is, byvoorbeeld CHATSWORTH. Indien die melodie nie 'n naam het nie, is die eerste versreël van die teks geneem as die naam van die melodie en in aanhalingstekens geplaas byvoorbeeld "When is he coming".
- \* Polsslae word in ronde hakies direk na die maatnommer aangedui. Maat 14(4) dui byvoorbeeld op die vierde polsslag in die veertiende maat.

\* In plaas daarvan om kort beskrywings van die kerkliedbundels wat in hierdie verhandeling gebruik is te herhaal, is die kerkliedbundels met beskrywings alfabeties gelys in Bylae A. Die bylae skep vir die leser perspektief oor die agtergrond van die bundel waaruit die aangehaalde kerklied geneem is.

\* Terme wat eenmalig of minder gereeld in die verhandeling gebruik word, word deur middel van voetnotas verklaar.

### Ontledingsmetodes.

\* Daar is van aangepaste Schenker (Neumeyer, 1988) en Van Waesberghe (geen datum) analiseringsteknieke en terme in die ontleding van veral die gevvalstudies in Hoofstuk 5 gebruik gemaak. 'n Uiteensetting van die aanduidings wat vir hierdie analise-metode gebruik is, sien soos volg daar uit:

-Toonleerpassasies in swart note (sonder steeltjies)



-Horizontalisering van akkoorde in swart note wat deur 'n balk gebind word (akkord daarby aangedui)



-Kontrasfunkasies in swart note



-Konjunkte beweging met bogies



-Disjunkte beweging met blokhakies



-Oop note van die ambitus dui op strukturele mikpunte oftevel die essensiële omvang

-Swart note van die ambitus dui op die ware omvang wat byvoorbeeld deur versieringsnote bewerkstellig word

-Swart note van die ambitus in hakies dui daarop dat daar geen verbindingsnote tussen die essensiële noot en die noot in hakies (die noot in hakies dus moontlik 'n versieringsnoot) is nie

-Klimakskontoere of kadensskemas in oop note

-Frases in hoofletters byvoorbeeld A B A C

## HOOFSTUK 1.

### DIE BETROKKENHEID VAN DIE HIMNOOOG, ORRELIS, LITURG EN GEMEENTELEDE BY DIE SKEPPINGSPROSES VAN DIE KERKLIED IN BRITTANJE.

#### 1. INLEIDING.

Die himnoloog, orrelis, liturg en gemeentelede is op 'n unieke wyse by die skeppingsproses van die kerklied betrokke. Ter wille van 'n oriëntering tot hierdie hoofstuk, kan hierdie betrokkenheid soos volg opgesom word:

Die himnoloog bepaal die posisie van die kerklied vanuit 'n geïntegreerde perspektief, met die doel om vooruitskouings te maak wat die ontwikkeling en vernuwing van die kerklied raak (kyk 1.1. tot 1.1.3.3.). Die orrelis as begeleier en/of koorleier stel op sy beurt die kerklied op verskillende wyses aan die gemeente bekend (kyk 1.2. tot 1.2.3.5.). Om sukses hiermee te behaal is hy in 'n groot mate sowel op sy persoonlike vermoëns as op die predikant as leier van die gemeente aangewese. Daarom is dit belangrik dat die posisie van die orrelis, aspekte wat die verhouding tussen orrelis en predikant beïnvloed en die subtiële opvoedingstaak wat die orrelis in die gemeente het, kortlik bespreek sal word (kyk 1.3. tot 1.3.2.). Alhoewel dit mag voorkom asof gemeentelede slegs as uitvoerders van die kerklied optree, staan hulle as behoeftebepalers midde in die skeppingsproses. Dit is daarom belangrik dat die verwagtings wat gemeentelede jeens die kerklied koester, die opvoedingstaak wat daar ten opsigte van die musiek en die liturgiek bestaan, ook aangeraak sal word (kyk 1.4. tot 1.4.2.5.).

#### 1.1. PERSPEKTIEWE VAN DIE BRITSE HIMNOOOG.

Die perspektiewe van die himnoloog in Brittanie is in hierdie bespreking gebaseer op uitsprake van Britse himnoloë wat aktief

by die kerklied betrokke is. Hierdie uitsprake weerspieël dus die situasie in Brittanje in die laat sewentiger- en veral tagtigerjare.

Die himnoloog ontleed die kerklied op grond van sy kennis van die letterkunde, musiek en teologie en daarom kan hy vanuit 'n geïntegreerde perspektief 'n bydrae tot die kerklied lewer (Routley, 1982, p. 5). Die kennis en insig waaroor die himnoloog behoort te beskik, stel hom in staat om uitsprake te lewer oor faktore wat die kerklied negatief en positief beïnvloed. Hierdie faktore behels onder meer die relevansie van 'n tradisionele beskouing van die kerklied, die inisiëring of ondersteuning van hervormingspogings en die soek na alternatiewe stylsoorte.

#### 1.1.1. Die relevansie van die tradisionele kerksang en -lied.

Die "hymn explosion" van die tagtigerjare het gepaard gegaan met uitsprake van Britse himnoloe wat onder meer handel oor die tradisionele kerklied. Die relevansie van 'n tradisionele beskouing betrek inderdaad ook ander belanghebbendes soos byvoorbeeld teoloë of orreliste. Na aanleiding van literatuurstudies het dit egter duidelik geword dat menings van veral die himnoloë oor sake wat die geskiedenis en toekoms van die kerklied in Brittanje raak, gerespekteer word. Die posisie van die himnoloog is dus reeds in so 'n mate gevestig dat daar wel na hulle opgesien word om leidende uitsprake te gee oor kerkliedbeskouings.

Die tradisionele kerklied, dit wil sê dié deel van 'n volk se geestelike en kulturele erfenis wat van geslag tot geslag oorgedra word, kan nie sonder meer as onvanpas geëtiketeer word nie. Tradisionele liedere verleen huis kontinuiteit aan nuut-gepubliseerde bundels (Leaver & Litton, 1985, p. 59). Hierdie liedere stel die kerk en veral die jeug in staat om antwoorde vir hulle vrae te vind wat op oorgelewerde geloofswaarhede gegrond is (Jasper, January 1987, p. 16). Die

bedoeling is nie dat tradisionele kerkmusiek van die 1662- era byvoorbeeld die Koor-Aanddiens (Evensong) en Hoogmis (High Mass of Gesonge mis) volgens Byrd en Palestrina<sup>1</sup> nageboots word nie. Die bedoeling is eerder dat daar 'n respek vir vroeëre meesters se werk sal wees wat in hedendaagse komponiste se werk weerspieël word sodat musiektradisies van vorige generasies steeds in nuwe werke weerklank kan vind (Wilson, 1979, pp.17-8).

Volgens Dakers (1984, p. 34) beskik die Angel-Saksiese volk<sup>2</sup> oor 'n ouer en meer konserwatiewe agtergrond as dié van byvoorbeeld die Amerikaanse volk en is 'n Britse gemeentelid meer geïnhaweerd wat die keuse van kerkliedere betref. 'n Kerkganger sal dus verkieks om by 'n gemeente aan te sluit waar die kerkliedkeuse verteenwoordigend is van die tradisionele styl (Dakers, 1984, p. 34). Die gevvaar wat daar in so 'n houding bestaan, is dat tradisionele musiek nie soos verteenwoordigend is van nuwe tradisies wat in die kerk tot stand kom nie (Dakers, 1984, p. 12). Halter (1955, p. 5) beskryf dié gevvaar soos volg: "It becomes a danger when it is so far from the experience of the worshiper that it becomes a spiritless form, or when it is chosen and used not primarily for its value for the souls who use it, but rather primarily for its artistic and historic value". Die geskiedenis het getoon dat die handhaaf van die tradisionele opsigself onvoldoende is. Die hersiene uitgawe The Revised Edition of Hymns Ancient and Modern (1950) het nie tred gehou met die sosiale veranderinge van die naoorlogse jare en die toenemende saamvloei van sekulêre musiek en tradisionele himnodie nie. Nuwe Christene (wat nie opgegroei het in 'n kerklike tradisie nie) sowel as gereelde kerkgangers, het dit moeilik gevind om te identifiseer met die tradisionele himnodie wat in die bundel opgeneem is. (Metcalf, 1980, pp. 21, 99.)

---

<sup>1</sup>"Choral Evensong and High Mass sung to Byrd and Palestrina".

<sup>2</sup>Die Angel-Saksiese volk verwys na Brittanje voor die Normandiese inval in 1066 (Encyclopædia Britannica, c1974).

Hierdie feite impliseer egter nie dat vroeëre tradisionele kerkliedere sonder meer uit kerkliedbundels weggelaat word nie. So 'n werkswyse veroorsaak dat tradisionaliste enige entoesiasme sal wil teestaan uit vrees dat ekstremistiese idees aanvaarbaar word (Sully, July 1987, p. 9). Dit blyk dat die ideaal sou wees om kerkliedere in bundels op te neem wat verteenwoordigend is van oorgelewerde sowel as nuwe tradisies. Kerkliedere wat die populêre<sup>a</sup> en tradisionele style verteenwoordig, het inderdaad sedert ongeveer 1970 ontstaan (Dakers, 1982, p. 64). Die keuse berus sedertdien nie soseer op die een of die ander nie, maar wel op 'n gepaste keuse uit meer as een generasie se tradisies (Dakers, 1984, p. 27).

1.1.2. Die inisiëring of ondersteuning van hervormingspogings op liturgiese, taalkundige, argitektonies-ruimtelike en musikale vlak.

Die inisiëring of ondersteuning van hervormingspogings word gekoppel aan leentes wat geïdentifiseer is op taalkundige, liturgiese, musikale en ook argitektonies-ruimtelike gebied. Vanweë die geïntegreerde perspektief waaroor die Britse himnoloog beskik, is hy in 'n ideale posisie om leiding te gee oor sake in dié verband. In sy evaluering van beskouings, behoort die himnoloog daarteen te waak om veranderings bloot net ter wille van verandering voor te stel (Dakers, 1984, pp.13, 17-26). Hy behoort verder daarvan bewus te wees dat daar wel veranderings gaan plaasvind, dit met ongerief gepaard kan gaan (Mitchell, 1978, p. 149).<sup>4</sup>

---

<sup>a</sup>Die term "populêre" musiek verwys na die volgende: "... any musical idiom that is part of the light, commercial entertainment scene" (Mitchell, 1978, p.127).

<sup>4</sup>"Change is usually accompanied by a bit of discomfort and pain. This is especially true if the change has to do with matters of faith and worship. Furthermore, music operates in the territories of both the cognitive and the emotional. Thus, when the change experience also involves music, the discomfort is likely to be increased because of the emotional factor." (Mitchell, 1978, p. 149.)

Hervormings wat reeds deurgevoer is op liturgiese vlak, raak die verloop van die erediens sowel as die taal wat in die voorgeskrewe erediensordes en kerkliedtekste gebruik word. Dunstan<sup>8</sup> verwys na die taal wat in The Alternative Service Book 1980 en die Methodist Service Book gebruik is, as "modern English"<sup>9</sup>. Kerkliedtekste in die bundel With One Voice is byvoorbeeld hersien deur, waar nodig, die gebruik van "thee" en "thou" te vervang met "you". (Dunstan, 1981, p. 6.)

Die ontwerp van sommige ou kerke en katedrale is van so 'n aard dat argitektonies-ruimtelike hervormings noodsaaklik is<sup>10</sup>. Die strewe wat byvoorbeeld in die nuwe erediensorde The Alternative Service Book 1980 van die Anglikaanse Kerk gepredik word, is dat daar 'n gevoel van "togetherness" tussen die predikant, orrelis, koor en gemeente behoort te wees (Dakers, 1985, p. 5-6). In Dakers se verwysing na "the geography of worship", moedig hy gemeentes aan om hulle nie blind te staar teen die struktuur van kerkgeboue nie. Hy beveel aan dat kerkbanke en selfs die altaar, indien moontlik, verskuif word ten einde die predikant en koor fisies nader aan die gemeente te bring. (Dakers, 1984, p. 23)<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup>Die himnoloog Alan Dunstan is 'n kanunnik van die Gloucester Cathedral en is die outeur van onder meer These are the Hymns (1973) en The Hymn Explosion (1981).

#### \*Kyk HOOFSTUK 2.4. TAALGEBRUIK.

"Die Oxford Movement wat in 1830 van stapei gestuur is (Temperley, 1983, p. 204), het onder ander in die struktuur van die kerkgebou en die orde van die erediens die fokus geplaas op die liturgiese ruimte, of "chancel and sanctuary" (Dakers, 1984, pp. 14, 23). Dié struktuur het dit vir die koor, orrelis, liturg en gemeente moeilik gemaak om oogkontak met mekaar te hê, veral tydens Nagmaals: "the visual aspect...something now readily accepted as a powerful ingredient of eucharistic worship" (Dakers, 1984, pp. 24-6).

<sup>9</sup>Lionel Dakers was 'n orrelis van Exeter Cathedral (Temperley, 1983, p. 342) en was vir vyftien jaar die direkteur van The Royal School of Church Music (Dakers, 1984). Hy maak bydraes tot die himnologie in verkeie publikasies, soos byvoorbeeld Church Music at the Crossroads (1970) en The Parish Church Choir - Some reflections on its role today (Dakers, 1985).

Die uitvoer van hervormingsprojekte kan praktiese probleme in gemeentes tot gevolg hê, wat deur die inisieerders, byvoorbeeld die himnoloog, voorsien behoort te word. So 'n probleem kan byvoorbeeld wees dat 'n gemeente die ingebruikneming van 'n nuwe kerkliedbundel onaanvaarbaar vind bloot vanweë die onsekerheid wat met so 'n projek gepaard gaan: "... most of us know what we like, which means we like what we know..." (Dakers, 1982, p. 63). In so 'n geval kan 'n bekende kerkmusikus of verteenwoordiger van 'n kerkmusiekvereniging genooi word om die projek bekend te kom stel en te verduidelik (Webster, 1983, p. 9).

Dakers was as himnoloog betrokke by die liturgiese en gepaardgaande musikale hervormings in die Anglikaanse Kerk in die tydperk rondom 1980. Sy aanbevelings is dus gegrond op ondervinding wat hy in hierdie periode opgedoen het. Volgens hom (Dakers, 1984, p. 107) behoort 'n periode van hervorming opgevolg te word deur 'n periode van konsolidasie, of soos wat hy dit stel "a cooling off period", waarin 'n vlak van stabiliteit bereik kan word, sonder dat daar noodwendig stagnasie intree. So 'n periode sou onder meer kon behels dat gemeentes en kerkrade betrek word by debatte wat handel oor die geslaagdheid van 'n hervormingspoging.

#### 1.1.3. Die soek na alternatiewe stylsoorte.

Die gerespekteerde himnoloog in Brittanje word vanweë sy kennis as deskundige beskou op die gebied van die kerkliedwetenskap. Hy is daarom in 'n ideale posisie om as koördineerder en raadgewer op te tree in gemeentes of kerkgroepes se soek na alternatiewe stylsoorte soos klassieke temas, populêre musiek of jazz.

Indien die gesindheid waarin 'n gemeente sy geloof in God bely

aan vreugde en vitaliteit ontbreek<sup>10</sup>, kan dit tot gevolg he dat die liturg en gemeentelede na 'n oplossing in alternatiewe wyses van uitdrukking sal begin soek (Dakers, 1984, p. 44).

Die kwalifiserende vraag in die soek na alternatiewe stylsoorte behoort te wees of die nuwe kerklied die Boodskap van Verlossing op 'n waardige wyse uitdra. Die konsep waardigheid beteken in hierdie konteks dat die standaard van teologiese, letterkundige en musikale kenmerke van 'n alternatiewe stylsoort bevredigend sal wees<sup>11</sup>. (Dakers, 1982, p. 64; Mitchell, 1978, p. 145.)

#### 1.1.3.1. Klassieke temas as kerkliedmelodieë.

Temas uit werke van klassieke komponiste dien soms as uitbreiding van die repertorium vir kerkliedmelodieë. Webster (1983, p. 24) waarsku teen die onnadenkende verwoesting van veral instrumentale temas wat oorspronklik as materiaal vir tematiese ontwikkeling bedoel was. Melodieë wat uit vokale partye onttrek word is volgens hom meer suksesvol.

Indien 'n minderwaardige teks<sup>12</sup> ondersteun word deur 'n melodie wat met 'n klassieke tema geassosieer word, kan die melodie sy onafhanklikheid as klassieke instrumentale of vokale tema handhaaf. Die lae standaard van die teks veroorsaak met ander woorde dat die kollig vanaf die teks na die melodie verskuif. As gevolg van die reeds bestaande assosiasie met die melodie word die musiek eerder as die teks beklemtoon en word die teks eintlik bloot 'n verskoning vir die aanleer van 'n mooi melodie.

---

<sup>10</sup>Liturgiese kerkordes maak voorsiening vir gesproke en gesonge deelname deur die gemeente (Music and the Alternative Service Book, Dakers ... [et al.], 1980, pp. 17-23).

<sup>11</sup>Faktore wat die "waardigheid" van kerkliedere beïnvloed, word in Hoofstukke 2, 3, 4 en 5 bespreek.

<sup>12</sup>Die kerkliedteks word volledig in HOOFSTUK 2 bespreek.

### 1.1.3.2. Populêre musiek as alternatief.

And if we consider and ask ourselves what sort of music we should wish to hear on entering church, we should surely, in describing our ideal, say first of all that it must be something different from what is heard elsewhere; that it must be a sacred music.

(Mitchell, 1978, p. 129.)

Hierdie woorde van die Britse digter Robert Bridges verteenwoordig die standpunte wat daar teen die populêre musiekidioom as alternatief vir die tradisionele kerkliedstyl vroeg in die twintigste eeu gehuldig was (Mitchell, 1978, p. 130). Voortdurende beïnvloeding tussen die kerklied en die populêre lied<sup>12</sup> het daartoe gelei dat die volgende menings volgens Mitchell (1978, p. 134) teen 1975 gehuldig is: "It (the church) was willing to clothe the great truths of the Christian faith in forms with which the most unsophisticated could identify and in which such persons could participate" en "We (the church) are willing to talk (sing) to you in your language without requiring that you learn ours first". Hierdeur het gelowiges hulle geïdentifiseer met I Korinthiërs 1:2,<sup>13</sup> waarin die verkondiging van die Verlossingsboodskap aan alle mense beklemtoon word. Die Skrifgedeelte in Romeine 12:2<sup>14</sup> herinner

<sup>12</sup>Mitchell (1978, p. 131) beskryf die verandering wat daar in 1956 en 1957 met die publikasie en beeldsending van Geoffrey Beaumont se werk 20th Century Folk Mass (Temperley, 1983, p. 334) ingetree het as "Pop Music Invades the Church". In dieselfde periode is die Kerk se stempel op populêre musiek afgedruk deurdat popmusieksangers soos Leonard Cohen die liedjie "Story of Isaac" en Judy Collins "Amazing Grace" bekend gestel het (Mitchell, 1978, p. 132).

<sup>13</sup>"To: The Christians in Corinth, invited by God to be his people and made acceptable to him by Christ Jesus. And to: All Christians everywhere - whoever calls upon the name of Jesus Christ, our Lord and theirs." (The Living Bible, 1971.)

<sup>14</sup>"Don't copy the behaviour and customs of this world, but be a new and different person with a fresh newness in all you do and think..." (The Living Bible, 1971).

### 1.1.3.2. Populêre musiek as alternatief.

And if we consider and ask ourselves what sort of music we should wish to hear on entering church, we should surely, in describing our ideal, say first of all that it must be something different from what is heard elsewhere; that it must be a sacred music.

(Mitchell, 1978, p. 129.)

Hierdie woorde van die Britse digter Robert Bridges verteenwoordig die standpunte wat daar teen die populêre musiekidioom as alternatief vir die tradisionele kerkliedstyl vroeg in die twintigste eeu gehuldig was (Mitchell, 1978, p. 130). Voortdurende beïnvloeding tussen die kerklied en die populêre lied<sup>12</sup> het daartoe geleid dat die volgende menings volgens Mitchell (1978, p. 134) teen 1975 gehuldig is: "It (the church) was willing to clothe the great truths of the Christian faith in forms with which the most unsophisticated could identify and in which such persons could participate" en "We (the church) are willing to talk (sing) to you in your language without requiring that you learn ours first". Hierdeur het gelowiges hulle geïdentifiseer met I Korinthiërs 1:2,<sup>13</sup> waarin die verkondiging van die Verlossingsboodskap aan alle mense beklemtoon word. Die Skrifgedeelte in Romeine 12:2<sup>14</sup> herinner

---

<sup>12</sup>Mitchell (1978, p. 131) beskryf die verandering wat daar in 1956 en 1957 met die publikasie en beeldsending van Geoffrey Beaumont se werk 20th Century Folk Mass (Temperley, 1983, p. 334) ingetree het as "Pop Music Invades the Church". In dieselfde periode is die Kerk se stempel op populêre musiek afgedruk deurdat popmusieksangers soos Leonard Cohen die liedjie "Story of Isaac" en Judy Collins "Amazing Grace" bekend gestel het (Mitchell, 1978, p. 132).

<sup>13</sup>"To: The Christians in Corinth, invited by God to be his people and made acceptable to him by Christ Jesus. And to: All Christians everywhere - whoever calls upon the name of Jesus Christ, our Lord and theirs." (The Living Bible, 1971.)

<sup>14</sup>"Don't copy the behaviour and customs of this world, but be a new and different person with a fresh newness in all you do and think..." (The Living Bible, 1971).

egter die mens daarvan dat hy in die oorweging van populêre musiek as alternatief vir die tradisionele kerklied, nie aan die wêreld gelyk moet word nie. (Mitchell, 1978, p. 134-137.)

Volgens Erik Routley<sup>16</sup> (Webster 1983, p. 99) behoort kerkmusici hulle nie deur 'n "konserwatiewe" element<sup>17</sup> in die kerk te laat lei nie. Indien die kontemporêre idioom nie in die kerklied verteenwoordiging vind nie, mag dit dalk juis popmusiek-aanhangers van die kerk af wegdryf en hulle in die proses nader aan hulle popmusiek-helde dryf.

Webster (1983, p. 136) beveel aan dat, veral met die jonger generasie in gedagte, 'n verskeidenheid van tradisionele en kontemporêre musiek beskikbaar gestel word. So 'n verskeidenheid kan verhoed dat die generasiegaping wat in die alledaagse lewe bestaan, nie groter uitdrukking in die kerk sal vind nie. Voorbeeld van liedere wat wel beskikbaar gestel is, is te vind in werke van die Twentieth Century Church Light Music Group<sup>18</sup>. Kerkliedere van die groep vind aanklank by die jeug omdat dit in 'n musikale idioom geskryf is wat hulle assosieer met die sekulêre musiek waarna hulle gereeld luister. Dakers (1982, p. 65) beklemtoon egter dat populariteit as sodanig nie 'n kriterium vir "goeie" musiek is nie. Kinders beskik oor 'n onderskeidingsvermoë wat nie onderskat behoort te word nie. Inligting oor die maatstawwe vir 'n waardige kerklied moet aan hulle oorgedra word, om te verhoed dat hulle hulle oordeel uitsluitlik aan populariteit koppel. (Dakers, 1985, p. 65.)

#### 'n Positiewe uitvloeisel uit die bespreking van vraagstukke soos

<sup>16</sup>Die gerespekteerde himnoloog, Routley, het besondere verdraagsaamheid en begrip getoon in sy uitsprake oor die populêre lied (Webster, 1983, p. 99).

<sup>17</sup>Die "konserwatiewe" element verwys hier na diégene wat geskok word deur populêre musiek.

<sup>18</sup>Die stigter van die groep komponiste en skrywers was Geoffrey Beaumont (Templerley, 1983, p. 334).

dié, is dat debatvoering in die Kerk gestimuleer word. Sulke debatte kan gemeentelede se kennis verryk deur hulle byvoorbeeld daarvan bewus te maak dat daar nie na musiek verwys kan word as "sacred" of "intrinsically Christian" nie, maar dat dit begrippe is wat ontstaan het as gevolg van assosiasie met musiek wat in die kerk beoefen is. (Mitchell, 1978, pp. 136-7.)

### 1.1.3.3. Jazz.

Volgens Routley (1964, p. 3) kan die Jazz-idioom nie as alternatief vir die Europese Westerse lied gerekken word nie, omdat die jazz-tegnieke soos radikaal verskil met die sang-, speel- en luistertegniek waarin die Europeërs onderle is.

Alhoewel die beoefening van jazz tot sy reg kom wanneer dit aan die volk van herkoms (die Amerikaanse Negers) oorgelaat word, kan ander volke daarby baat om meer bewus te wees van hierdie stylsoort. Die tegniek van improvisasie, wat 'n natuurlike talent van die Jazz-musikant is, het in die Westerse musiek verdwyn met die agtiende-euse kadenza en eers weer in die Avant Garde-musiek herleef. Orreliste kan byvoorbeeld van die improvisatiетegniek in die begeleiding van kerkliedere gebruik maak. Dit is egter nie net orreliste wat by die jazz-kultuur kan kers opsteek nie, maar ook gemeentelede: "... it can invite us to question our ghastly Protestant silence, our "reverence", our smothering of every natural emotion in our church music." 'n Gemeentelid behoort nie musiek in die erediens as luisteraar van konsertmusiek te ervaar nie. Hy sal eerder daarby baat om persoonlik betrokke te raak by die "uitvoer" van die kerklied, soos wat die uitvoerder van jazz-musiek by sy musiek betrokke raak. (Routley, 1964, p. 9-10.)

## 1.2. DIE ORRELIS.

Die taak van die orrelis behels dat hy as musiekleier, koorleier en begeleier optree en hy staan ook as The Director of Music of Minister of Music bekend (Dakers, 1984, p. 85; Hustad, 1981, p. 50).

### 1.2.1. Die orrelis as musiekleier.

Hustad (1981, p. 49) beskryf die primêre taak van die musiekdirekteur as dié van 'n musiekopvoeder in 'n gemeente<sup>10</sup>. Die standaard van die voor-, tussen-, naspele en begeleidings van kerkliedere kan dus die orrelis (musiekleier) se opvoedingstaak in die waardering van kerkmusiek ondersteun (Gwinnett, June 1985, p. 16). Sonder dat die orrelospel in 'n liturgiese konsert ontaard, is dit moontlik dat 'n hoë standaard van orrelospel die gemeentelede teen verslaving aan onwijdige kerkmusiek beskerm (Cleall, July 1980, p. 22). Deur sy voorliefdes en trots op dit wat hy al as uitvoerder bereik het op die altaar te plaas, kan die orrelis 'n gevoel van betrokkenheid deur sy orrelospel by die gemeentelede wek (Brown, March 1981, p. 13). Volgens Routley (1986, p. 130) word uitsonderings wel gemaak in die geval van 'n erediens waar massas mense betrokke is en gemeentelede lank moet wag vir die diens om te begin of tydens 'n feesdiens, waar 'n gepaste voordrag wel aangewese is.

Dit blyk egter dat die orrelis dikwels nie ten volle in hierdie opvoedingstaak slaag nie. Te oordeel aan die gedreun van stemme wat ten spyte van deeglike voorbereiding getrotseer moet word, is dit duidelik dat die orrelis as "musiekleier" 'n moeilike taak het (Mitchell, 1978, p. 68).

---

<sup>10</sup>Volgens Hustad (1981, pp. 50-1) tree die musiekdirekteur ook as administrateur en evangelis in sy gemeente op.

### 1.2.2. Die orrelis as koorleier.

In die meeste kerke in Brittannie word die orrelis se taak as koorleier vergemaklik, deurdat hy kan staatmaak op 'n tradisie wat beskryf is as "without parallel in the world" (Jones, 1983, p. 9). Die geskiedenis van koorskole gaan so ver terug as na die ontstaan van die Canterbury koorskool in die jaar 630 (The Chorister's Companion, 1980, p. 2). Tans is daar 49 koorskole wat almal deel in een hoofdoel, naamlik om aanbidding deur middel van musiek te verryk (Martin, July 1984, p. 8).

Die verantwoordelikhede van die orrelis as koorleier wissel na gelang van die pos wat hy in 'n katedraal of gemeentekerk<sup>20</sup> beklee. Die katedraalorrelis het 'n professionele koor terwyl die gemeente-orrelis op vrywillige koorlede moet staatmaak. In die keuse van musiek word nie net die professionele status van die koor in aanspruiting geneem nie, maar ook die musiekwaarderingsvermoë waaroor gemeentelede beskik<sup>21</sup>. Gemeentelede wat neutraal staan in hulle houding teenoor musiek, kan deur die téks van die koorstuk bereik word. (Routley, 1986, pp. 122-128.) Vir die gemeentelede wat wel musiek waardeer, behoort koormusiek volgens Mitchell (1978, p. 53) selfs vanuit 'n estetiese oogpunt méér te bied as dit wat hulle in gemeentesang ervaar: "It should be doing something that the congregation is not able to do".

Alhoewel die kerkkoor nie in al die denominasies dieselfde rol vervul nie, het dié instelling homself wel die afgelope eeu in die "Church of England" bewys as 'n faktor in die groei en ontwikkeling van dié Kerk (Dakers, 1984, p. 90). In kerke waar ----  
--- "Gemeentekerk", 'n vrye vertaling van "Parochial Church".

so'n Gepaste anthem kan byvoorbeeld deur die orrelis gekies word. Die doel daarvan is dat daar deur koorsang 'n klem geplaas word op een of meer van die ordes in die verloop van die liturgiek (Routley, 1986, p. 128). Die anthem word gewoonlik met orrel- of orkesbegaleiding uitgevoer (Halter, 1955, pp. 17, 38).

daar nie van professionele kore gebruik gemaak word nie, kan gemeentekore betrak word by gemeentesang deur byvoorbeeld strofes af te wissel tussen die koor en gemeente, of deur die koor te gebruik om die aanleer van 'n nuwe kerklied te vergemaklik<sup>21</sup> (Dakers, 1982, pp. 99-100; Halter & Schalk, 1978, p. 129; Webster 1983, p. 10).

### 1.2.3. Die orrelis as begeleier.

Volgens Routley (1986, p. 131) is die hooftaak van die orrelis om die gemeente te lei in die sing van kerkliedere. Om dié taak te volvoer, is dit eerstens nodig dat die orrelis sal besef watter prioriteit gemeentesang geniet en tweedens dat hy al die professionele tegnieke waарoor hy beskik, sal aanwend om reg te laat geskied aan die plek wat gemeentesang in die erediens inneem (Mitchell, 1978, pp. 65-6). Na aanleiding van die aktiewe meelwing van orreliste in Brittanje aan kerkorreliste- en koorverenigings en hulle pogings om nuwe idees in hul gemeentes te implementeer, is dit inderdaad so dat die orrelis sy taak as begeleier ernstig bejeen (Lyndon, July 1986, p. 6).

#### 1.2.3.1. Samewerking tussen die orrelis, liturg en gemeentelede.

Dit is raadsaam dat samewerking tussen die orrelis, die liturg en ander betrokke ampte op 'n gesonde basis sal funksioneer deur byvoorbeeld gereeld beplanningsvergaderings te hou (Dakers, 1984, p. 78; Hustad, 1981, p. 50). Tydens dié vergaderings kan die teks en musiek van die gekose kerkliedere vir die volgende week of maand se erediens(te) bespreek word. So 'n besprekking vergemaklik die orrelis se begeleidingstaak omdat hy kwessies soos die hantering van ongewerkte frases<sup>22</sup> en aanleer van nuwe liedere ter tafel kan le (Dakers, 1982, p. 20, 28). Die orrelis behoort dan relevante inligting aan die gemeente oor te dra.

---

<sup>21</sup>"It lies within the power of even a small and unskilled choir to make congregational singing come alive" (Mitchell, 1978, p. 54).

<sup>22</sup>Kyk Hoofstuk 5.

Volgens Ruddle (May 1985, p. 47) dra sodanige inligting, sowel as informasie in verband met die digter en die komponis van 'n betrokke kerklied, die uitleg van die teks en die wyse waarop dit deur die musiek ondersteun word, by tot 'n hartlike deelname deur gemeentelede.

'n Gesonde orrelis-gemeente-verhouding kan verder ook meebring dat die gemeente die orrelis vertrou in sy pogings om gemeentesang te bevorder deur byvoorbeeld nuwe liedere aan te leer. 'n Groter repertorium brei nie net die spektrum van bekende kerkliedere uit nie, maar verhoed ook dat liedere uit hersiene bundels weggelaat word omdat hulle deur onbruik "onsingbaar" en/of "onbekend" word (Ball, October 1984, p. 25). Defensessies behoort interessant aangebied te word. Taylor (April 1984, p. 6) beveel aan dat 'n ensemble, die koor en gemeente mekaar afwissel, soos wat die gebruik in vele gemeentes in Brittanje is. Wanneer die lied onder beheer is, word dit ook soms met 'n deskant - deur die koor - gesing.

#### 1.2.3.2. Wysigings in toonhoogte en begeleidingstyl.

Die hoogste noot of note in 'n kerkliedmelodie is soms buite die stemomvang van die gemiddelde gemeentelid. Indien die orrelis nie die probleem kan oplos deur direk op sy transposisievermoëns staat te maak nie, kan hy die lied in 'n getransponeerde vorm oorskryf, of in die geval van die Anglikaanse kerk, 'n alternatiewe uitgawe naamlik The transposed edition of Hymns Ancient and Modern gebruik.<sup>20</sup> (Dakers, 1982, p. 20.)

Kerkliedere van komponiste soos Sydney Carter en Geoffrey Beaumont is gekomponeer met die gedagte dat die klavier as begeleidingsinstrument benut word. Wanneer die begeleier egter van 'n orrel gebruik maak, behoort hy in sulke gevalle die -----  
-----  
sojn die 1983-uitgawe van Hymns Ancient and Modern is daar spesifiek na die probleem omgesien en is liedere in "getransponeerde" vorm gepubliseer (Dakers, 1984, p. 39).

begleiding aan te pas omdat die begleidingstyl, veral vir die linkerhand, nie geskik is vir orrelbegleiding nie<sup>26</sup>. "It is a style of writing which fails to come off effectively when played note for note on the organ." <sup>26</sup> (Dakers, 1982, p. 21.)

#### 1.2.3.3. Die orrel en ander instrumente.

Die orrel word beskou as die mees gepaste instrument vir gebruik in aantiddingsgeleenthede <sup>26</sup> (Carter, January 1982, p. 194). Die instrument beskik oor 'n verskeidenheid registers wat in verkillende kombinasies gebruik kan word. Hierdie kombinasies stel die orrelis in staat om die veranderende gedagtegang van strofe tot strofe deur middel van toonkleurvariasie te ondersteun (Dakers, 1982, p. 20)<sup>27</sup>.

Dinamiese tekens is in sommige kerkliedbundels, soos byvoorbeeld Hymns Ancient and Modern Revised (1950), by die strofes gepubliseer. Grace (1923, p. 96) en Routley (1986, p. 131) pleit dat die

<sup>26</sup>Volgens Dakers (1982, p. 19) behoort hierdie "aanpassing" nie lukraak gedoen word nie: "Hymns must be played accurately and not improved- accidentally or intentionally- by the addition of extra notes or other elaborations." Wanneer orreliste wel van "vrye begeleidings" by 'n bestaande melodie gebruik maak, beveel Dakers (1982, p. 23) die volgende aan: "Don't embark on it unless you can improve on the original...Never trust to luck or inspiration; both are likely to let you down at the crucial moment...[It] should add to, and heighten, the total effect; it must never detract from the business in hand, at worst, embarrass."

<sup>27</sup>Kyk voorbeeld in hoofstuk 5 ter illustrasie van 'n begeleidingstyl wat nie geskik is vir die orrel as begeleidingsinstrument nie.

<sup>28</sup>"...the grandeur as well as the variety of organ tone express to many people the presence and the voice of God" (Hustad, 1981, p. 70).

<sup>29</sup>"Many hymns such as My Jesus, I love Thee have a final stanza or two which shift the focus from the basic idea of the hymn to something eschatological- usually death or heaven" (Mitchell, 1978, p. 38).

toepassing daarvan met groot omsigtigheid uitgevoer word, veral waar "ff" aangedui is: "...none should be very loud throughout.... A congregation needs far less organ support than is generally supposed" en "... being drowned by oppressive sound with which [the congregation] cannot hope to compete." Indien orreliste hulle kennis aangaande registrasiebeginsels sou wou opknap, kan hulle aanklop by die ekumeniese vereniging van The Royal School of Church Music, wat onder ander kursusse vir orreliste aanbied (Dakers, 1984, p. 21, 102-3).

Sharp (1984, p. 8) stel voor dat die gebruik van ander instrumente in die erediens op 'n georganiseerde basis plaasvind, met die voorveronderstelling dat die orrelis en ander kerkleiers konsensus het oor die implementering daarvan. Indien die orrelis ook as musiekdirekteur optree, behoort hy verantwoordelikheid te aanvaar vir die standaard van die ensemble. Daar is veral twee aspekte wat die orrelis (of musiekdirekteur) nie as verkoning vir 'n swak standaard mag aanvaar nie, naamlik "the sanctity of the occasion" en "enthusiasm...[as] substitute for competence" (Sharp, 1984, p. 12).

Die gebruik van kitare as begeleidingsinstrumente vir die kerkliedere wat byvoorbeeld in die "folk"-styl geskryf is, kan variasie verkaf, maar selfs hier word 'n goeie standaard vereis. Dowwe en onritmiese spel is eerder 'n struikelblok in die poging tot variasie as 'n positiewe bydrae (Brown, March 1981, p. 13).

Die keuse van instrumentaliste sal in 'n groot mate afhang van die beskikbare talent in 'n gemeente<sup>20</sup>. Dit is egter belangrik dat die eienskappe van die instrumente in ag geneem sal word wanneer daar byvoorbeeld 'n ensemble saamgestel word. Die keuse en verwerking van gepaste musiek en die organisering van

---

<sup>20</sup>Die All Souls'-gemeente in Londen se orkes het begin met 'n ongebalanseerde samestelling van 18 lede. Na twee jaar het die orkes sy ledetal uitgebrei tot tussen 40 en 60 instrumentaliste wat orkesinstrumente bespeel (Frost, July 1981, pp. 7-8.)

repitisiës rus net soos in die organisasie van 'n koor, swaar op die orrelis en/of musiekdirekteur se skouers. (Sharp, 1984, p. 16-30.) Die orrelis/musiekdirekteur is die persoon wat professionele opleiding in die kerkmusiek en kerkmusiekpraktyk het. Instrumentaliste wat meedoen en in der waarheid kerkmusieklike is, behoort onder sy leiding te funksioneer, anders verloor die professionele persoon sy leiding, wat dan oorgaan in die hande van leke wat volgens hulle oningeligte insigte beslag gee aan die gemeentelike musiekbeoefening.

#### 1.2.3.4. Die inleiding van die kerklied.

Die inleiding kondig nie net die kerklied aan nie, maar definieer ook die stemming wat die kerklied weerspieël<sup>22</sup> en dien as vassteller van die tempo wat in die lied gehandhaaf behoort te word (Dakers, 1984, p. 38). Volgens Dakers (1982, p. 19) behoort die inleiding kort te wees, om reg te laat geskied aan die doel daarvan. Uitsonderings word wel gemaak in gevalle waar die melodie onbekend is en die gemeente daarby kan baat om die melodie in sy geheel te hoor (Grace, 1923, p. 105). Indien instrumente gebruik word as begeleidingsinstrumente, behoort die musiekdirekteur toe te sien dat die kerklied nie net gepas verwerk is vir die betrokke instrumente nie, maar dat die verwerking ook van 'n inleiding voorsien is (Sharp, 1984, p. 25). Sharp (1984, p. 25) gee die volgende voorbeeld:

---

<sup>22</sup>Morriss (September 1984, p. 213) beskou die voorspel van die eerste frase wat op 'n onvoltooide kadens eindig en dan afgesluit word met die byvoeging van 'n onverwagte tonika akkoord as net so onbevredigend as die voorlees van slegs die eerste versreël deur die liturg ter aankondiging van die kerklied.

Voorbeeld 1.

A musical score for a church hymn. The score consists of eight staves. From top to bottom: Flute, Clarinets in Bb, Trumpet in Bb/Cornet in Bb, Violin I, Violin II, Cello/Bass, Guitar, and Organ/Piano. The guitar staff shows a harmonic progression: G / / D G / D Emi Ami D G /.

1.2.3.5. Tempo.

Die stemming wat deur die teksboodskap oorgedra word (Dakers, 1982, p. 19) en die styl waarin die begeleiding geskryf is (Grace, 1923, p. 100), bepaal onder ander die tempo waarteen die kerklied begelei en gesing word<sup>20</sup>. In die Duitse tradisie, wat die kontrapuntale besettings van J.S. Bach se styl insluit, was die tempo waarteen kerkliedere gesing was, stadig. Die doel daarvan was om die "uitvoerige reekse van deurgangsnote" te dra. Nuwe melodie- en begeleidingstyle is egter intussen in gebruik geneem, wat 'n vinniger tempo noodsaak. (Grace, 1923, pp. 100-101.)

<sup>20</sup>Kyk Hoofstuk 4, Tempo, vir 'n meer uitgebreide uiteensetting oor ander faktore wat tempo beïnvloed.

### 1.3. DIE VERHOUING TUSSEN PREDIKANT EN ORRELIS.

As spesialis op die gebied van die teologie (Perham, 1983, p.29) en koördineerder van die erediens is dit die taak van die liturg om die musiek as kommunikasiemiddel tussen mens en God en tussen mense onderling sinvol in te span (Baughen, December 1982, p. 6). Om hierdie handelings te koördineer en te kontroleer, is dit nodig dat die predikant en orrelis die beplanning en moontlike uitdagings en vernuwingen saam sal ondersoek (Perham, 1983, p. 28). Dakers (1984, p. 82) beskou die verantwoordelikheid van die orrelis as "a responsibility for the conduct of the services equal to that of the clergy." Die verstandhouding wat daar tussen hulle bestaan speel veral 'n rol in erediensbeplanning wanneer die Kerk 'n tydperk van verandering beleef, soos byvoorbeeld met die ingebruikneming van die Alternative Service Book 1980 van die Anglikaanse kerk (Dakers, 1982, p. 65; 1984, p. 76).

#### 1.3.1. Die rol wat kennis en begrip speel in die orrelis-predikant-verhouding.

Die uitbreiding van die orrelis se kennis oor die liturgiek, teologie en himnode (Dakers, 1984, pp. 82-3; Halter & Schalk, 1978, p. 223) verdiep sy begrip vir die predikant se standpunte en vakgebied. Hierdie kennis kan ook daartoe bydra dat die orrelis sy talent in perspektief sal sien, naamlik om deel te neem aan die Bybelse en theologiese opdrag van die Kerk (Mitchell, 1978, p. 16).

Die predikant is op sy beurt 'n kenner van die Bybel en die teologie, maar beskik nie noodwendig oor 'n tegniese kennis van musiek nie. Daar mag wel van hom verwag word om byvoorbeeld vrae soos: "Why have a choir?" teologies-gefundeerd te kan beantwoord (Mitchell, 1978, p. 15) en om ingelig te wees oor die rol wat akoestiek in die kerkgebou speel. Hierdie uitbreiding van kennis lei nie net tot begrip nie, maar ook tot respek vir die vermoëns

van die orrelis [of predikant] en gevoglik ook tot wedersydse vertroue. So 'n basis bevorder een gesindheid wat beide partye in staat stel om besluite te neem ter bevordering van Evangelie-verkondiging deur middel van Woord en Lied. (Dakers, 1984, p. 77, 83.)

Die verstandhouding wat daar as gevolg van die uitruil van kennis en simpatie vir mekaar se standpunte ontstaan is ook bepalend vir die wyse waarop verskille uit die weg geruim word: "If there are differences of values, criteria, and objectives, the sharing and working out of these differences can be the occasion for creative exploration. It can also be the means of generating a richer worship experience than either could plan alone." (Mitchell, 1978, p. 40.)

### 1.3.2. Die funksionering van die "gekombineerde bediening"<sup>31</sup>.

#### Vergaderings.

Die orrelis en predikant se individuele voorbereidings vir die erediens kom eers op Sondaë tot uitvoer. Dit is raadsaam dat hulle en ander ampte wat by die beplanning van die erediens betrokke mag wees, vroeër in die week vir 'n koördineringsvergadering bymekaar sal kom. (Dakers, 1984, p. 78.) Tydens hierdie vergaderings word die verloop van die erediens, die keuse van gepaste kerkliedere en voor- en naspele bespreek. Ander sake wat per geleentheid by sulke vergaderings bespreek kan word is byvoorbeeld die betrokkenheid van die kerkkoor (Hustad, 1981, p. 50), die instandhouding van die orrel (Dakers, 1982, p. 47, 70), die honorarium wat die orrelis ontvang<sup>32</sup> en sake wat die langtermynbeplanning van 'n gemeente se kerkmusiekbedrywighede raak soos byvoorbeeld die keuse van 'n

---

<sup>31</sup> 'n Vrye vertaling van "joint ministry".

<sup>32</sup> Die tekort aan orreliste is volgens Dunstan (gesprek met Alan Dunstan, Gloucester, 27 Januarie 1988) onder andere te wyte aan twee sake naamlik die negatiewe houdings van predikante en kerkrade teenoor orreliste en die honorariums wat orreliste ontvang.

nuwe kerkliedbundel<sup>24</sup>. Veranderende behoeftes van die jeug en die ontwikkeling van 'n ekumeniese gemeenskap is bepalend in die oorweging van 'n nuwe bundel en behoort deur alle ampte bespreek te word ("Hymnbook go-ahead", July 1980, p. 10).

#### **Die keuse van die kerklied.**

Volgens die voorwoord tot die kerkliedbundel Rejoice in the Lord (1985, p. 106) is die swak keuses van kerkliedere in 'n groot mate die oorsaak dat kerkliedere in onbruik verval. Mitchell (1978, p. 39) sluit hierby aan deur 'n "goeie" kerklied as "well written, well chosen, and well sung" te beskryf. Hy plaas dus 'n hoë premie op die keuse van die lied en beveel ook aan dat dié verantwoordelikheid deur die orrelis en predikant gedeel behoort te word (Mitchell, 1978, p. 39)<sup>25</sup>.

Die predikant baseer sy keuses op sy ideologiese of theologiese persepsie van die gekose Skrifgedeelte, die gebede en boodskap wat hy in die diens gaan voorhou (Mitchell, 1978, p. 40). Spesifieke strofes van gekose kerkliedere word wel uitgelaat as dit byvoorbeeld te lank is<sup>26</sup>, of as die inhoud van die

-----  
24 Verskeie nuwe kerkliedbundels in die vorm van "Supplements" (gewoonlik voorgangers van hersiene, bestaande bundels) én oorspronklike of volledig hersiene bundels het vanaf 1980 die lig gesien (vergelyk bylae A). Een rede vir die beskikbaarheid van so 'n verskeidenheid bundels kan wees dat Britse gemeentes se finansiële laste lichter is omdat kerkgeboue in die meeste gevale reeds eue terug "betaal" is.

25 "If the parson does decide to choose the hymns on his own, he ought to do this well in advance so that the choir have time to prepare them. It is grossly unfair for hymns to be given to an organist on a Saturday evening, especially if the list contains some less familiar ones." (Dakers, 1982, p. 67.)

26 Die gebruik om al die strofes te sing is nie afdwingbaar op grond van die feit dat die skrywer se teks as eenheid behou behoort te word nie. Kerkliedere is soms alreeds deur uitgewers gewysig voordat dit in die publikasie ingesluit is. "O, for a thousand tongues to sing" het byvoorbeeld oospronklik tien strofes gehad (Mitchell, 1978, p. 36), waarvan net agt in Hymns and Psalms (1983) gepubliseer is.

boodskap nie in al die strofes beklemtoon word nie, of as 'n strofe ter wille van 'n "non-sexist language"<sup>37</sup> vermy word (Hustad, 1981, p. 272).

Die orrelis grond sy keuse op 'n geskikte styl<sup>38</sup> en stemming. Om die verlangde stemming te skup wat deur die teks en musiek van die kerklied uitgebeeld word, moet die orrelis weet of die gekose kerklied bekend is<sup>39</sup>. Indien dit onbekend is sal dit nodig wees om die lied eers in te studeer<sup>40</sup>. (Mitchell, 1978, p. 40.)

Die orrelis en die predikant kan saam kragte inspan om te verseker dat die kerkliedere ter wille van verskeidenheid sal verskil in toonsoort, metrum en in inhoud en dat 'n onoordeelkundige herhaling van bekende kerkliedere<sup>41</sup> vermy word (Dakers, 1982, p. 66).

---

**••Kyk HOOFSTUK 2.**

<sup>37</sup>Die element van verskeidenheid word onder ander in stylkeuse toegepas sodat nie net byvoorbeeld "Gospel Songs" in 'n diens gesing word nie. Sankey het die gebruik van die "Gospel"-styl so beskryf: "These songs were meant only for evangelistic meetings - not for the ongoing life and worship of the church". (Mitchell, 1978, p. 34.)

<sup>38</sup>"If a song is strange to the congregation, they will probably not find any great meaning in struggling with it" (Mitchell, 1978, p. 35).

<sup>39</sup>Die inoefen van 'n nuwe kerklied word in die Bybel in Deuteronomium 31: 19 (The Amplified Bible, 1965) onderskryf: "And now write this song, and teach it to the Israelites..." (Mitchell, 1978, p. 80). Volgens Halter & Schalk (1978, p. 122) behoort die inoefening plaas te vind voor die aanvang van die diens waartydens die nuwe lied gesing gaan word.

<sup>40</sup>Om dit te kontroleer word 'n lys van reeds gekose liedere gedurende die jaar opgestel (Dakers, 1982, p. 66; Webster, 1983, p. 9-10). Dakers (1982, p. 66) beklemtoon telkens dat die keuse van kerkliedere gesamentlik deur die orrelis en liturg gedoen moet word. Hulle kan dus saam besluit wie die lys van gekose liedere behoort op te stel. Volgens Halter & Schalk (1978, p. 122) is dit raadsaam om nie net 'n weeklikse rekord nie, maar ook 'n jaarlikse rekord van gesonge liedere te hou.

1.4. DIE ROL WAT DIE GEMEENTE IN DIE ONTWIKKELING VAN DIE KERKLIED SPEEL.

1.4.1. Die gemeente se betrokkenheid by die kerklied.

Daar word wel na die predikant en die orrelis verwys as die sleutelfigure in die leiding van die erediensgebeure (Dakers, 1984, p. 76), maar hulle vorm deel van 'n span, naamlik die gemeente as geheel (Perham, 1983, p. 29). Die rol wat hierdie span in liturgie speel word so deur Dakers (1982, p. 97) beskryf:

It should be understood from the outset that musicians and congregation each have an important yet distinctive role to play, sometimes together and sometimes separately. Today this is rightly emphasised by much of the liturgical reform of recent years. Each party must understand and value the other's contribution. Assuming all wish it, such a valhalla is not difficult to achieve.

Die gemeente is direk by die kerklied betrokke deur die sing daarvan. Gemeentelede kan egter ook genooi word om indirek by die bevordering van die kerklied betrokke te raak deur hulle te betrek by besprekings wat handel oor byvoorbeeld die ruimtelike herposisionering van die kansel en die koor ten opsigte van die gemeente. So 'n kommunikasiekanaal stel gemeentelede in staat om die verwagtings wat hulle jeans die kerklied konster bekend te maak. Die bereidwilligheid van gemeentes om aan gesprekvoering van dié aard deel te neem, kan dus indirek lei tot die opbou van die gemeente se musikale tradisie<sup>41</sup>. (Dakers, 1982, p. 97-8.)

---

<sup>41</sup>Dakers (1982, p. 98) kwalificeer die moontlike gevolge van dié soort konsultasie so: "In this kind of situation the pooling of evidence and opinion from both sides can help to produce a workable situation. At worst it can result in the inevitable British compromise."

#### 1.4.2. Die gemeente se verwagtings ten opsigte van die kerklied.

##### 1.4.2.1. Emosionele verwagtinge.

Die kerklied beïnvloed die kognitiewe en affektiewe denke van die mens (Halter & Schalk, 1978, p. 107). Die gemeentelid is op grond van sy kognitiewe denke daartoe in staat om 'n nuwe lied aan te leer. Op die affektiewe vlak het hy voortdurend aanmoediging nodig om die ongemak en vreemdheid wat met die aanleer van die lied gepaard gaan te bewe te kom (Mitchell, 1978, p. 149).

Chiswell (December 1981, p. 12) onderskei tussen twee tipes emosies op die affektiewe vlak. Volgens hom is daar eerstens geestelike emosies wat voortspruit uit Christelike geloofsoortuigings. Hy wys tweedens op emocionalisme in die algemeen, wat nie aan God se genadewerk te koppel is nie en wat oor 'n manipulerende krag beskik. Keuses behoort dus te val op liedere waarvan die teks en musiek so saamgestel is dat daar op die geestelike emosies van die gemeentelid aanspraak gemaak word. Alhoewel dit 'n debatteerbare onderwerp is, behoort daar kritiek gekyk te word na die opname van liedere in kerkliedbundels, wat die gemeentelid kan lei om sy geloofsgroei te meet aan die vlak van emocionalisme wat deur die teks en musiek opgewek word.

##### 1.4.2.2. Estetiese verwagtinge.

Die verwagting van 'n gemeente waarin gemeentelede op 'n hoër vlak begrip en waardering het vir die estetiese, sal verskil van die gemeente waar kerkmusiek bloot funksioneel aangewend word\*\*.

---

\*\*Gemeentelede wat in kontak kom met nuwe musikale idees, kan tot so 'n mate daardeur aangespreek voel dat hulle met die idees in die kerk sal wil eksperimenteer, byvoorbeeld deur die kerk se kianku'reeld te wil uitbrei deur ander instrumente as die orrel in die erediens te gebruik (Grainger, October 1986, p. 171).

Die estetiese verwagting het egter nie net te doen met die gemeente se vermoë tot musiekwaardering nie, maar ook met die soort erediens. 'n Katedraal-Oggenddiens<sup>\*\*</sup> verg volgens Chiswell (December 1981, p. 13) deeglike musikale voorbereiding om 'n hoë standaard van musiekuitvoering te verkry, terwyl 'n Pinksterbiduur<sup>\*\*</sup> se gebeure meer aan gebed gekoppel word. Die eredienste vervul elk sy eie funksie en wek gevoldiglik verskillende estetiese verwagtings op.

#### 1.4.2.3. Die verwagting van 'n "singbare" melodie.

Die vermoë om 'n reeks tone deur die stem voort te bring, verskil van gemeentelid tot gemeentelid en daarom sal daar melodië wees wat deur sommiges as "onsingbaar" gekategoriseer word. Melodië val volgens Brown (March 1981, p. 10) in die "onsingbare" kategorie omdat die toonhoogte te hoog of te laag is, die begeleiding van die melodie te vinnig of te stadig is, omdat daar te veel gesinkopeerde ritmes in die melodie is, die melodie onvoorspelbaar is, of omdat knelpunte soos byvoorbeeld swak akoelestiek, ouderdomsverskille van gemeenteledle of die soort begeleidingsinstrumente die sing van die lied hemomiliek<sup>\*\*</sup>.

Volgens Webster (1983, p. 37) beskik 'n melodie wel oor sekere onderskeibare swak en/of goeie kenmerke, maar sodanige kenmerke kan nie as voorskrif vir 'n suksesvolle kerkliedmelodie voorgehou word nie. Hy sê voorts dat melodië wat as "foutloos" beskryf word, nie noodwendig singbaar sal wees nie, omdat die melodie heel waarskynlik "gekonstrueer", eerder as "geïnspireer" is. Die sogenaamde "foutlose" melodie het ook kommentaar van C.D. Parkes ontlok (Webster, 1983, p. 24): "...no tune, however excellent according to the prevailing canons of musical taste, survives without the elusive, but quite distinctive quality of singability."

---

<sup>\*\*</sup>"Cathedral Matins".

<sup>\*\*</sup>"Pentecostal Prayer Meeting".

<sup>\*\*</sup>Kyk hoofstuk 5, gevalstudie 5 , voorbeeld 15 .

#### 1.4.2.4. Didaktiese verwagting.

Die kerklied maak aanspraak op die kognitiewe denke van gemeentelede en daarom dien die kerklied as een van die onderrigmiddelle in die kerk (Halter & Schalk, 1978, p. 106). I Korintiërs 14:15 en Kolossense 3:16 bevestig juis hierdie feit (The Living Bible, 1971): "... I will sing with my spirit, but I will sing also with my mind." "...Teach and instruct each other with all wisdom. Sing psalms, hymns and sacred songs; sing to God with thanksgiving in your hearts."

Chiswell (December 1981, p. 13) wys op die indirekte wyse waarop die kerklied voldoen aan die didaktiese verwagting van gemeentelede, deur 'n diens te beskryf wat deur verteenwoordigers van verskillende denominasies hanteer is. 'n Anglikaanse prediker het die boodskap gelewer, 'n Baptis het die diensorde gereël, 'n "Congregationalist" en Metodis het die Bybelvoorlesings gedoen, 'n Rooms-Katolieke het die gebede en 'n Pentekostalis die uitspreek van die seën waargeneem. Die diens het wel in sy doel geslaag, naamlik om ekumenisiteit te bevorder. Daar is egter ook onbewustelik 'n klem geplaas op die eenheidsfunksie van die kerklied. Die momente in die liturgiese orde is vanuit verskillende perspektiewe aangebied, terwyl die gemeente as 'n eenheid saamgesnoer is deur middel van 'n enkele spreekbui, naamlik die kerklied.

#### 1.4.2.5. Geestelike verwagting.

Die mens ontmoet God op verskillende maniere tydens die erediens, onder meer deur middel van die kerklied. Hierdie ontmoeting met God as eerste prioriteit het tot gevolg dat die gemeentelid se geestelike verwagting die belangrikste is. Die betrokke kerkampte behoort dus daarna te strewe om die bevrediging van die emosionele, estetiese, tegniese en didaktiese verwagtings so te bevredig dat dit sal lei tot verrykking van die geestelike verwagtings van gemeentelede. (Chiswell, December 1981, p. 13.)

HOOFSTUK 2.DIE KERKLIEDTEKS.

"And when we sing, and when we pray, help us to mean the words we say." Hierdie gesonge gebed van 'n jong kindjie beklemtoon die appèl wat 1 Korinthiërs 14:15 tot die Christen rig naamlik dat die lof van God met die gees en verstand besing word. (Die Bybel, 1983-vertaling; Schilling, 1981, p. 134.) Die inwerkingstelling van gees en verstand impliseer dus dat die kerklied 'n boodskap behoort te hé wat verstaan en verkondig moet word. Die kerkliedteks dra hierdie boodskap, terwyl die melodie die teks ondersteun en versterk<sup>1</sup> (Mitchell, 1978, p. 82).

2.1. Die doelstellings van die kerkliedteks.2.1.1. Die kerkliedteks as kommunikasiemiddel.

God kommunikeer met die mens deur homself in sy Woord, die Bybel, te openbaar<sup>2</sup>. Die mens word deur die openbaring geleid tot 'n begrip van wat God se bedoeling vir die mens op aarde is. Daar bestaan egter by die mens 'n behoefté om te antwoord op die openbaring van God en dit kan die mens doen deur die gesproke of gesonge gebed en lofsange. Deur middel van die kerkliedteks antwoord die mens op God se uitnodigings en dit stel hom in

---

<sup>1</sup>Kyk hoofstuk 5, vir 'n bespreking van die wisselwerking tussen teks en melodie.

<sup>2</sup>Paulus bevestig hierdie wyse van kommunikasie in Efesiërs 3 vers 9: "Ek moet aan almal bekend maak hoe God, die Skepper van alle dinge, nou sy verborge plan uitvoer nadat Hy dit deur al die eeue geheim laat bly het" (Die Bybel, 1983-vertaling).

staat om God te vind, te herontdek of om te groei in die geloof. (Barnard, 1981, pp. 396, 552, 584-5<sup>a</sup>; Etherington, 1962, p. 3.)

Die vierde strofe van Brian Wren<sup>a</sup> se teks "Lord Christ, the Father's mighty Son", illustreer hoe die mens met God kommunikeer:

We will not question or refuse  
the way you work, the means you choose,  
the pattern you weave;  
but reconcile our warring views,  
that the world may believe.

(Broadcast Praise, 1981; Rejoice in the Lord, 1985.)

Die mens reageer in hierdie strofe op God se handelings deur te sê dat hy God se geopenbaarde wil aanvaar. Hy voer die "gesprek" verder deur te vra dat God hom sal lei op die pad van heiligmaking sodat die wêreld deur die voorbeeld wat die mens uitleef, oortuig kan word van die redding wat daar in Christus is.

---

<sup>a</sup>Barnard (1981) skryf vanuit 'n Protestantse agtergrond en daarom is die dieperliggende betekenis van die erediens soos wat hy dit interpreteer ook relevant vir hierdie studie. Etherington verskaf in sy werk Protestant Worship Music (1962) 'n soortgelyke perspektief.

\*Brian Wren (1936- ) van Oxford, Brittanie, is 'n predikant van die United Reformed Church en onder ander ook 'n lid van Third World First, 'n organisasie wat hom beywer vir die opheffing van derdewêreldlande ("An interview with Brian Wren", 1981, p. 96). Daar word na sy styl verwys as 'n "exhilarating but unaffected contemporary idiom". Sy kennis deel hy met voornemende kerkliedskrywers in Making your own hymn, wat in die bulletin van die Hymn Society of Great Britain and Ireland gepubliseer is. (Eskew & McElrath, 1980, p. 152.)

2.1.2. Die kerkliedteks as draer van Bybeltekste en as onderrig-middel van Christelike leerstellings.

Kerkliedtekste beskryf God se natuur, die waardigheid, onwaardigheid en die bestemming van die mens (Dudley-Smith, May 1985, p. 23). Hierdie beskrywings is Skrifgebonde<sup>a</sup> en die teks kan (gewoonlik) een of meer van die betekenis-dimensies van die kerklied beliggaam, naamlik verheerliking van God, belydenis van sonde en verkondiging van Christus as Verlosser (Barnard, 1981, p. 585)<sup>b</sup>.

Die kerklied dra Bybeltekste in die vorm van metriese psalms en vrye gesange<sup>c</sup> (Dudley-Smith, May 1985, p. 23). Lukas 24:29, "Remain with us, for it is toward evening and the day is now far spent. So He went in to stay with them" (The Amplified Bible, 1981.) vorm byvoorbeeld die basis vir Henry F. Lyte se teks "Abide with me" (Cillie, 1983, p. 445). In Erik Routley<sup>d</sup> se teks "The earth is the Lord's" maak hy van verskillende Bybeltekste gebruik. Die vierde strofe sien so daar uit:

-----  
<sup>a</sup>Kyk byvoorbeeld Romeine 6:23, waarin God se natuur as "genadig" beskryf word en Openbaring 3:20, waarin die mens die keuse gegun word om die Ewige Lewe as sy bestemming te kies (Die Bybel, 1983-vertaling).

<sup>b</sup>Vergelyk hierdie betekenis-dimensies met tekste wat in Britse kerkliedbundels gepubliseer is en in hierdie studie aangehaal is: "Holy, Holy, Holy" (bladsy 36), "Our Father" (bladsy ) en "All life is the Lord's" (bladsy 36).

<sup>c</sup>Isaac Watts (1647-1748) het in teenstelling met die Calvinistiese siening om net Psalms te sing, die weg gebaan vir die vrye gesang, "the free hymn of human composure" (Schilling, 1981, p. 135).

<sup>d</sup>"Erik Reginald Routley (1917-1982), by far the most versatile of all twentieth-century British hymnologists...a rare individual, equally competent in the theological and musical disciplines. For three decades he has exercised his scholarly gifts in the fields of Bible, hymnology and worship." (Eskew H. & McElrath, 1980, p. 153.)

All life is the Lord's, who in giving  
 his Son gave Him glory again;  
 for he who surrendered his spirit  
 is he who ascended to reign; (Ephesians 4:9)  
 so the talent when buried was withered,

(Matthew 25:25)

the manna , when hoarded, decayed, (Exodus 16:2)  
 but love meets us in resurrection  
 when love gives itself unafraid. (Mark 8:3)

(Songs of Worship, 1980.)

Volgens Wren (May 1987, p. 23) behoort die digter homself voortdurend te konfronteer met die vraag "Is it a good Christian statement?" 'n Voorbeeld van so 'n "Christian statement" is onder andere die belydenis van geloof in die Drie-Enige God (Goldhawk, 1979, p. 95). Hierdie belydenis vind uitdrukking in een van Reginald Heber (1783-1826) se tekste wat op Openbaring 4:8-11 gebaseer is en in die bundel Hymns and Psalms (1983) gepubliseer is:

Holy, holy, holy, Lord God Almighty!  
 Early in the morning our song shall rise to Thee;  
 Holy, holy, holy, merciful and mighty,  
 God in Three Persons, blessed Trinity!

(Hymns and Psalms, 1983.)

#### 2.1.3. Die kerkliedteks as mededeler van Christelike belewenisse.

Fred Kaan\*, 'n moderator van die United Reformed Church,

\*Fred Kaan (1929- ), oorspronklik van Nederland, het nie opgegroei as Christen nie, Engels was nie sy moedertaal nie en daarom was die tradisionele taal van die kerk vir hom onbekend. Desnieteenstaande het hy in 'n gerespekteerde Engelse gesangskrywer ontwikkel en in 1975 selfs 'n lesing in die Verenigde State van Amerika gegee: "The Emerging Language of Faith in Late Twentieth Century Hymnody". ("An Interview with Fred Kaan", 1980, p. 226; Leaver & Litton, 1983, p. 223.)

(West Midland Province) in Brittanje, beskou die kerklied as verteenwoordigend van ondervindings wat deur die gemeente gedeel word. Kaan beklemtoon egter dat die kerklied ook nuwe wyses van geloofsuitdrukking behoort te skep sodat gemeentelede kan deel in ondervindings wat nog nie in kerkliedvorm beskryf is nie. (Leaver & Litton, 1983, pp. 222-3.)

#### **Bestaande geloofshandelinge.**

Die sakrament van die Heilige Nagmaal herinner gemeentelede daaraan dat Christus in die mens se plek 'n kruisdood moes sterf en dat die ewige dood daardeur oorwin is. Gemeentelede neem aan dié sakrament deel deur brood te eet en wyn te drink. Hierdie handeling kan deur Fred Kaan se teks "Our Common Bread" verryk word deurdat gemeentelede in die eerste strofe daaroor sing en mekaar aanmoedig (kyk vyfde strofe) om die verlossingsboodskap te verkondig.

1. As we break the bread  
and taste the life of wine,  
we bring to mind our Lord,  
Man of all time.
  
5. Having shared the bread  
that died to rise again,  
we rise to serve the world,  
scattered as grain.

(Partners in Praise, 1979.)

**Nuwe wyses van geloofsuitdrukking.**

'n Voorbeeld van 'n "nuwe" wyse van geloofsuitdrukking is in die ekumeniese bundel Cry Hosanna (1980)<sup>10</sup> gepubliseer. 'n Toonsetting van "The Lord's Prayer" is in dié bundel gepubliseer met voorgeskrewe handbewegings:

"Our Father



in heaven,

hallow'd be your name



your kingdom come

your will be done



on earth as in

heaven.



Give us today our daily bread

forgive us our sins



as we forgive those who sin  
against us.

Do not bring us to  
the time of trial



but deliver us from evil

for the kingdom,



the power, and

the glory are yours  
now and for ever.



Amen.

<sup>10</sup>Die behoefté aan 'n ekumeniese bundel wat verteenwoordigend is van die hele Christelike kerk op aarde, is geïdentifiseer deur die Fisherfolk ministry: "We need a non-provincial, non-sectarian offering, a truly catholic blending of elements ancient and contemporary, local and international, borne out of a shared life" (Pulkingham, December 1980, p. 14). Met die publikasie van Cry Hosanna (1980) is 'n uitspraak van The British Council of Churches verkeerd bewys: "...the production of an ecumenical hymn-book was impossible of achievement". Na hierdie uitspraak het die Methodist Conference 1979 opdrag gegee dat 'n eie bundel (Hymns and Psalms van 1983) saamgestel moes word. (Head, July 1983, p. 51.)

## 2.2. Die onderwerp van die gedig.

### 2.2.1. Onderwerpskeuse.

Leaver & Litton (1985, p. 227) beveel aan dat teksskrywers eers moontlike leemtes sal identifiseer wat daar ten opsigte van bepaalde onderwerpe in reeds gepubliseerde bundels bestaan, voordat daar op 'n onderwerp vir 'n nuwe kerklied besluit word. 'n Kerklied wat 'n nuwe onderwerp insluit, behoort homself te onderskei van die reeds bestaande, "anderhalfmiljoen" kerkliedere (Dudley-Smith, May 1985, p. 26). Onderwerpsvelde wat Fred Kaan as leemtes geïdentifiseer het, is byvoorbeeld sosio-politiese verantwoordelikhede, oorlog en vrede; en op liturgiese vlak, liedere vir die doop en liedere wat as skakel tussen die nagmaalsformulier en -bediening kon dien. Hy het dit ook nodig gevind om tekste saam te stel wat die menslike karakter van Christus beklemtoon, aangesien daar reeds genoeg tekste bestaan waarin die heiligeheid van God besing word. ("An interview with Fred Kaan", 1980, pp. 229-30.)

'n Onderwerp soos byvoorbeeld geloof, wat reeds verteenwoordiging in kerkliedtekste geniet, kan egter weer deur 'n skrywer op 'n oorspronklike wyse ontgin word. In hierdie geval behoort hy nie maar net nog 'n historiese rekord te gee van geloof soos wat dit deur mense lank gelede beoefen is nie, maar kan hy beskryf hoedat die hedendaagse gelowige insig behoort te hé in die tydlose waardes waарoor geloof beskik. (Webster, 1983, p. 53.) Fred Pratt Green (1903- )<sup>11</sup> se teks "Rejoice in God's saints" beskryf juis hoedat hedendaagse gelowiges hulle verbly (insig het) in die wyse waarop vromes hulle geloof beoefen het (en steeds beoefen):

---

<sup>11</sup>Fred Pratt Green het kerkliedtekste begin skryf op die ouderdom van 65. Dertien jaar later het hy oor die 200 tekste voltooi. Routley verwys na Green as die enigste Metodiste-skrywer sedert Charles Wesley. ("An interview with Erik Routley", 1981, p. 201.)

Rejoice in God's saints, today and all days:  
a world without saints forgets how to praise.  
Their faith in acquiring the habit of prayer,  
their depth of adoring, Lord, help us to share.

Some march with events to turn them God's way;  
some need to withdraw, the better to pray;  
some carry the gospel through fire and through  
flood:  
our world is their parish; their purpose is God.

Rejoice in those saints, unpraised and unknown,  
who bear someone's cross or shoulder their own;  
they shame our complaining, our comforts, our  
cares:  
what patience in caring, what courage, is theirs!

Rejoice in God's saints, today and all days:  
a world without saints forget how to praise.  
In loving, in living, they prove it is true -  
the way of self-giving, Lord, leads us to you.  
(Hymns Ancient and Modern - New Standard, 1983.)

### 2.2.2. Die ontpleoiling van die onderwerp.

Die eerste versreel behoort 'n identifiseringsfunksie te vervul, die onderwerp van die kerklied in te lei en die onderwerp te verklaar (Goldhawk, 1975, p. 97). Dudley-Smith (May 1985, p. 27) en Wren (May 1978, p. 22) stel voor dat die verloop van die lied deel vorm van 'n geordende patroon van gedagtes wat lei na 'n klimaks, wat 'n essensiële fase in die verloop van die kerklied behoort te wees.

In die onderstaande teks dien die eerste versreël van die antifoon inderdaad as verklarend van die onderwerp, wat terselfdertyd ook die naam van die melodie is naamlik PRAAYER CANTICLE. Die liriekskrywer baseer sy teks op Romeine 8:26 en Lukas 11:9-10 deur die "ask", "seek" en "knock"-tekswoorde.

volgens die Bybeltekste te orden. Die klimaks kom in die slotreëls van die twee verse voor en kom ook ooreen met die klimaks in die melodie<sup>12</sup>.

(Antiphon:)

We do not know how to pray as we ought  
 But the Spirit himself intercedes for us  
 With sighs too deep for words.

(Verses:)

1. Ask, and it will be given you;  
 Seek, and you will find;  
 Knock, and it will be opened to you:  
 (Antiphon D.C.)

2. For everyone who asks receives,  
 and he who seeks finds,  
 And to him who knocks it will be opened:

(Antiphon D.C.)

Adapted by Alan Luff (1928- )<sup>13</sup>.

(Hymns and Psalms, 1983)

In die slothoofstuk van sy boek The Anatomy of Hymnody (1982, pp. 103-4), beskryf Austin Lovelace die doel van die ontwikkelende gedagtegang in die kerklied soos volg: "Its purpose is not the creation of an aura or mood of vague "spiritual emotion" or that Sunday-nightish feeling which Erik Routley calls most dangerous; but rather development of thought along scriptural and theological lines, using the poetic devices which will speed the process and make vivid the imagery."

---

<sup>12</sup>Kyk hoofstuk 5, voorbeeld 9.

<sup>13</sup>Alan Luff is die koorleier cum voorsanger van die Westminster Abbey in London en voorsitter van "The Hymn Society of Great Britain and Ireland" ("The Hymn Society of Great Britain and Ireland Bulletin", January 1989, p. 96).

2.3. Die verteenwoordiging van die hedendaagse element in die teks.

2.3.1. Hedendaagse wêreldgebeure.

Kaan beveel aan dat die kerklieddigtter in voeling bly met wêreldgebeure en ontwikkelings op tegnologiese gebied deur middel van die letterkunde, digkuns en die media (An interview with Fred Kaan, 1980, p. 228). Die digter kan daardeur bewus word van heersende sosiale kwessies, wat soms ook uitdrukking vind in die kerklied. Wren (An interview with Brian Wren, 1981, p. 101) waarsku egter teen die daarstel van 'n proteslied. Die teks waarmee die leser van vandag homself identificeer behoort gestroop te wees van propagandistiese terme en behoort 'n oorkoepelende boodskap te dra naamlik dat Jesus as Verlosser aan alle mense bekend gestel word (Sharpe, January 1982, p. 10; Webster, 1983, p. 53).

Die omstandighede van 'n volk in vandag se wêreld waar menseverhoudings geskaad word deur liefdeeloosheid en waar daar 'n souke na God se leiding bestaan, word deur Michael Perry (1942- ) verwoord in die vorm van 'n gesonge gebed "God save and bless our nation":<sup>14</sup>

God save and bless our nation,  
be all our inspiration;  
in every generation  
make hatred cease:  
let love and justice guide us  
nor race nor creed divide us;  
come Lord, and walk beside us-  
grant us your peace!

\*\*\*

---

<sup>14</sup>Kyk hoofstuk 5, voorbeeld 11 vir toonsetting.

Lord, be our true confession,  
 our hope, our faith's possession,  
 so hear our intercession,  
 help us to stand:  
 not by the strength you gave us  
 nor pride that you forgave us,  
 but for your glory save us—  
 God bless our land!

(Hymns for Today's Church, 1982.)

Volgens Norman Goldhawk (1979, p. 99) behoort die digter homself af te vra of sy teks van so 'n aard is dat dit sy effektiwiteit deur jare heen sal behou. 'n Voorbeeld van 'n teks wat moontlik die toets van die tye sal kan deurstaan, is "Go forth for God", 'n kerklied wat opgeneem is in 'n kerkliedbundel wat saamgestel is vir gebruik tydens die "1986 Jubilee Conference of The Hymn Society of Great Britain and Ireland". Hierdie teks van J.R. Peacy (1896-1971) lei die Christen op in die verkondiging van Christus as oorwinnaar aan 'n ongeredde wêreld, 'n opdrag wat vandag nog relevant is<sup>18</sup>. Die eerste en derde strofes word hier aangehaal:

Go forth for God, go to the world in peace;  
 be of good courage, armed with heavenly grace,  
 in God's good spirit daily to increase,  
 till in the Kingdom we behold his face.

Go forth for God, go to the world in strength;  
 hold fast the good, be urgent for the right;  
 render to no one evil: Christ at length  
 shall overcome all darkness with his light.

(The Hymn Society of Great Britain and Ireland. Conference 1978-86. Hymns for the occasion, 1986.)

---

<sup>18</sup>"Matthew 28:19: Go then and make disciples of all the nations, baptizing them into the name of the Father and of the Son and of the Holy Spirit" (The Amplified Bible, 1963).

Richard Jones (1926- ) beskryf die beheer wat God oor tegnologiese ontwikkelings het in die onderstaande teks. Dudley-Smith (May 1985, p. 26) maan egter teen 'n slaafse navolging van hierdie voorbeeld wat verteenwoordigend is van 'n styl waarin die teksskrywer hom doelbewus weerhou van die gebruik van argaistiese idees en woorde<sup>16</sup>.

God of concrete, God of steel,  
God of piston and of wheel.  
Lord of rocket, Lord of flight,  
Lord of soaring satelite.

(Songs of Worship, 1980.)

Die derde strofe uit Kaan (1929- ) se teks "Our Common Bread" sluit ook 'n weerspieëling van tegnologiese ontwikkelings in:

3. Pass from hand to hand  
The living love of Christ!  
Machine and man provide  
Bread for this feast.

Alhoewel Kaan in hierdie strofe melding maak van die hedendaagse gerief van masjienerie, negeer hy Christus as Voorsienier van alle materiële voorregte, ook as Gewer van intellek, sonder dat dit noodwendig sy [Kaan se] bedoeling was. Die verteenwoordiging van wêreldgebeure is dus nie sonder meer 'n voorwaarde vir 'n "geslaagde" kontemporêre kerkliedteks nie.

---

<sup>16</sup>Die wanbegrip mag onstaan dat God in hierdie teks met die tegnologie gelyk gestel word. Sinodes moes klaarblyklik eens gewees het dat dié gevvaar minimaal is omdat die teks in ses verskillende bundels opgeneem is (Perry, 1980).

### 2.3.2. Inklusiewe taalgebruik.

'n Besprekingspunt wat die afgelope dekade in Brittanie en veral ook in die Verenigde State van Amerika aandag geniet, is die kwessie rondom die gebruik van inklusiewe taal, ofte wel, "non-sexist language" ("An interview with Brian Wren", 1981, p. 96; Hustad, 1981, pp. 272, 359). Hustad (January 1989, p. 79) meen dat daar kerke is wat selfs al aandring op 'n wysiging van byvoorbeeld "Good Christian men, rejoice" na "Good Christians all, rejoice". Wren bevestig die tendensie deur skrywers aan te moedig om nie meer te verwys na "man" of "men" nie, maar om liefs 'n onsydige selfstandige naamwoord te gebruik, soos byvoorbeeld "human" ("An interview with Brian Wren", 1981, p. 96).

Hustad (1981, p. 272) lê die bewusmaking van 'n inklusiewe taalgebruik voor die deur van Routley: "We are indebted to Erik Routley... for sounding the alarm to the entire Church". Routley beskou die saak so: "...I think the excision of "man" for "humanity" is development, and the movement to remove "father" from God is heresy; that can be proved" (Hustad, 1981, p. 273). Die tweede strofe van die teks "Long ago, prophets knew" van F. Pratt Green (1903- ), weerspieël dié digter se bydrae tot die gebruik van inklusiewe taalgebruik. Hy sluit by Routley aan deur die manlike karakter van Jesus as Seun van God te behou (derde versreël) en deur "man" met "human" te vervang (vierde versreël). Die woord "man" is moontlik slegs ter wille van paarrym so behou in die eerste versreël:

God in time, God in man,  
this is God's timeless plan:  
he will come, as a man,  
born himself of a woman,  
God divinely human:

(Hymns Ancient and Modern - New Standard, 1983.)

Die motivering vir die gebruik van die "non-sexist language" is onder meer daarin geleë dat Jesus mans én vrouens aanvaar het as gelykwaardige medewerkers<sup>17</sup> in 'n tyd toe 'n patriargale, manlik-dominerende tradisie aan die orde van die dag was. 'n Motivering wat op die Ou Testament gebaseer word, is dat God mans én vrouens na sy beeld geskape het, 'n feit wat ook daartoe aanleiding gegee het dat vrouens deesdae wel in sommige kerke as predikante bevestig word. Alhoewel die toneel tans nog steeds deur mansoorheers word, voorstel Wren dat himmadiese deur dieselfde ontwikkelingsproses sal gaan. Hy spreek dan volgende wens uit: "And so I would like to see us... explore the love of God in terms of the love of a mother, a sister, a wife. There are all sorts of images we ought to explore more and we ought to look at our traditional hymns and weed out some that aren't really in line with this." ("An interview with Brian Wren", 1981, p. 97.)

'n Teks waarin Wren inklusiewe taalgebruik toepas deur naamlike én vroulike eienskappe van God te verwys is die volgende:

1. Strong mother God, working night and day,  
planning all the wonders of creation,  
setting each equation,  
genius at play:  
Hail and hosanna,  
strong mother God!
- ...

---

<sup>17</sup>Jesus het ook vroulike dissipels gehad ("An interview with Brian Wren", 1981, p. 96). Die woord "dissipel" verwys nie net na Jesus se twaalf dissipels nie, maar ook na sy ander medewerkers soos byvoorbeeld die vroue Priscilla en Akwila (Cinamon, 1984; Handelinge 18:18 en 26, Die Bybel, 1983-vertaling).

2. Warm father God, hugging every child,  
 feeling all the strains of human living,  
 caring and forgiving,  
 till we're reconciled:  
 Hail and hosanna,  
 warm father God!

(New Songs of Praise, 1987.)

In die derde en vierde strofes brei hy uit op sy beskrywings van God se beeld as onderskeidelik "Old aching God, grey with endless care..." en "Young growing God, eager still to know...". Die vyfde strofe (veral die eerste reël) dien as oplossing vir die mens se vrae oor die manlike of/en vroulike karakter van God deur na die lewende God (reëls een en ses) te verwys as "never fully known...":

Great living God, never fully known,  
 joyful darkness far beyond our seeing,  
 closer yet than breathing,  
 everlasting home:  
 Hail and hosanna,  
 great, living God!

(New Songs of Praise, 1987).

### 2.3.3. Die aanbring van wysigings ter wille van die insluiting van die kontemporäre element.

Sommige kerkliedtekste is in menige bundels opgeneem, wat dit 'n onmoontlike taak sou maak om al die betrokke tekste te hersien ter wille van die insluiting van die kontemporäre element<sup>10</sup>.

<sup>10</sup>Die wysiging van tekste wat reeds in die volksmond vasgele is skep eerder verwarring by gemeenteledere as die erkenning vir hernuwing. John Wilson beskou die wysiging van tekste as "... more of an editorial urge than a grass-roots demand from worshippers" ("An interview with John Wilson", October 1982, p. 216).

Volgens Kaan ("An interview with Fred Kaan", 1980, pp. 228-9) besef gemeentelede dat bestaande tekste nie aan alle hedendaagse eise voldoen nie, maar dat dit wel daartoe bydra om die Christelike geloof uit te dra. Kaan doen in sy hoedanigheid as kerkliedskrywer 'n beroep op kerkliedbundelkommissies om nie na eie goeddunke aan bestaande tekste te verander nie, maar om dit aan die skrywers, die wat nog lewe, oor te laat om hersienings te doen ("An interview with Fred Kaan", 1980, pp. 226-230).

#### 2.4. Taalgebruik.

Skrywers behoort daarna te streef om van algemene spreektaal in nuwe kerkliedtekste gebruik te maak sodat 'n gemeentelede se reaksie op sō 'n teks kan wees: "That's what I mean!". Woorde en frases wat vermy behoort te word is byvoorbeeld argaïsmes (woorde of frases uit ou tekste) soos "Thee", "Thou", "beholdeth" en "endureth", sentimentele woorde, of woerde soos "expatiate" of "excogitate" wat min gebruik word. (Wren, May 1978, p. 22.) Gemeentelede verkies 'n teks met die boodskap in eenvoudige taal bo 'n boodskap wat in eteriese uitdrukking verskuil lê (Sharpe, January 1982, p. 12). Goldhawk (1975, p. 98) stel voor dat poëtiese taal met omsigtigheid deur die digter hanteer word. Volgens Wren (May 1978, p. 22) is die ideaal dat poëtiese taal subtel gekombineer word met eenvoud. Sō 'n teks behoort vir die leser verstaanbaar te wees, terwyl dit terselfdertyd aan hom ruimte laat vir oordenkning. Die gevvaar van die oorbeklemtoning van eenvoud word soos volg deur Hustad (January 1989, p. 74) beskryf: "...these uncomplicated songs may in fact mirror the video age in which they were born: as short and encapsulated as news stories, and as repetitive as fast-food commercials".

Die kerkliedskrywer kan behalwe vir sy eie woordeskat en skryftalent, ook staatmaak op ander hulpbronne soos byvoorbeeld die kennis van teoloë, verklarende woordeboeke en Griekse en Hebreeuse woordeboeke sodat hy toegang kan hé tot die

oorspronklike tale waarin die Bybel geskryf is. Die volle betekenis van skrifgedeeltes word volgens Kaan eers ontsluit nadat Bybeltekste in hulle oorspronklike vorms bestudeer is. ("An interview with Fred Kaan", 1980, p. 228.)

### 2.5. Teksmetrum.

#### 2.5.1. Metrums in digkuns.

Verskillende soorte versvoete kom in die Engelse digkuns<sup>19</sup> voor waarvan die mees algemene patroon die jambiese voet is. Die jambiese voet bestaan uit 'n onbeklemtoonde gevolg deur 'n beklemtoonde lettergreep, terwyl die omgekeerde vorm daarvan die trogeiese voet is, wat bestaan uit 'n beklemtoonde gevolg deur 'n onbeklemtoonde lettergreep. (Lovelace, 1979, p. 133.)

Die anapestiese en daktiliiese voete verteenwoordig drie lettergrepe. In die anapestiese voet is die laaste lettergreep beklemtoon en in die daktiliiese voet die eerste lettergreep. (Lovelace, 1979, p. 13.)

Ander kombinasies van beklemtoonde en onbeklemtoonde lettergrepe kom ook voor, maar slegs in kombinasie met die reeds genoemde metriese patronen (Brown, 1987, p. 18).

#### 2.5.2. Metrums in kerkliedtekste.

Daar bestaan 'n verskeidenheid van tot 120 verskillende metrums in die Engelse himnode. Van die metrums kom in vasgestelde vorms met spesifieke benamings voor, byvoorbeeld "Common, Long and Short Metre" (The New Oxford Companion to Music, 1984). Die

---

<sup>19</sup>Kerkliedtekste is gedigte en deel dus gemeenskaplike kenmerke. Dit is al beskryf as "the most popular kind of poetry." (Eskew & McElrath, 1980, p. 13).

groep metrums het die jambiese voet<sup>20</sup> as basis (Lovelace, 1982, p. 13). Ander metrums word geklassifiseer in ooreenstemming met die hoeveelheid lettergrepe per versreël en die soort versvoete byvoorbeeld "11 10. 11 10 (dactylic)" (Hymns and Psalms, 1983).

Die aantal lettergrepe in elke versreël van 'n strofe in byvoorbeeld "Common Metre", (kyk ook 2.5.2.1) bestaande uit agt lettergrepe (vier jambiese voet) in die eerste en derde versreëls, en ses lettergrepe (drie jambiese voet) in die tweede en vierde versreëls, kan op dieselfde bladsy as wat die kerklied verskyn, en (of) in 'n bylaag van die kerkliedbundel, aangegee word<sup>21</sup>.

Die metrum-informasie maak dit moontlik dat twee (of meer) kerkliedtekste met ooreenstemmende metrums op enige melodie waarby dié metrum sal inpas, gesing kan word, soos wat die gebruik inderdaad ook in die vroeë agtiende eeu was<sup>22</sup> (The New Oxford Companion to Music, 1984).

---

<sup>20</sup>Volgens Lovelace (1982, p. 63) is die meerderheid kerkliedtekste op die jambiese voet gebaseer.

<sup>21</sup>Die informasie word byvoorbeeld wel by die liedere en in 'n bylaag in Hymns and Psalms (1983) en Hymns Ancient and Modern New Standard (1983) gegee, maar nie in Songs and Hymns of Fellowship (1987) en ander bundels wat hoofsaaklik in die Evangeliese tradisies gebruik word nie.

<sup>22</sup>Twee faktore wat aanleiding daartoe gegee het dat daar in 1725 hoogstens tien melodieë vir die Engelse Psalter in gebruik was, is eerstens dat tekste in 'n beperkte hoeveelheid vasgestelde metrums gedig is en tweedens dat die gemeentelike ongeletterd was. Nuwe melodieë was eers gekomponeer nadat 'n nuwe styl in die tekste van Isaac Watts (1674-1748) en Charles Wesley (1707-1788) bekend gestel is. (The New Harvard Dictionary of Music, 1986.)

Die toonsoort, intervalsamestelling en harmoniese ondersteuning van 'n melodie beïnvloed egter die karakter van die melodie tot so 'n mate dat tekste nie net vanweë ooreenstemmende metrums volgens enige melodie gesing kan word nie<sup>23</sup>.

2.5.2.1. Kerkliedmetrums waarvan die jambiese voet die basis vorm.

"Common Metre".

Daar word na 'n strofe in "Common Meter"<sup>24</sup> (CM) ook verwys as: 86.86., wat daarop dui dat daar agt lettergrepe in die eerste en derde versreëls en ses lettergrepe in die tweede en vierde versreëls is:

1. O LIFT us up, strong Son of God;  
Restore our fallen race;  
We who have marred your image shall  
Regain it through your grace.

(Cyril G. Hambly (1931- )

(Hymns and Psalms, 1983.)

Lovelace (1982, pp. 36, 63) beskryf hierdie metrum as "the workhorse of hymnody" en "... always urging the sound and sense onward to a final strong point of accent and thought." Indien die "strong point[s] of accent" in die derde strofe van die bovenoemde voorbeeld as 'n afsonderlike geheel verbind sou word,

---

<sup>23</sup>Kyk hoofstukke 3, 4 en 5.

<sup>24</sup>"Meter" is die Amerikaanse vorm van die Engelse woord "Metre" (The Oxford Paperback Dictionary, 1984) en die twee vorms word aangehaal soos deur die aangehaalde bronne gebruik.

vorm dit inderdaad die kerngedagte van die strofe naamlik dat Christus gekom het om die sonde van die mens weg te neem:

3. And you, who came into the world  
 To take our human frame,  
 Did not condemn our fallen state,  
 But took away our shame.

(Cyril G. Hambly (1931- )

(Hymns and Psalms, 1983.)

#### "Long Metre".

'n Strofe in "Long Meter" (LM) of 88.88., se vier versreëls bestaan elk uit agt lettergrepe of vier jambiese voete. Die lengte van elke versreël in die strofe leen homself vir 'n idee wat breedvoerig ontwikkel kan word. (Lovelace, 1982, pp. 13, 31.) In die LM teks "Come, O Jesus, come, O Lord" van James Phillip McAuley (1917-1976) gee hy 'n weergawe van historiese gebeure vanaf Adam se val, Christus se eerste koms na die aarde tot sy wederkoms in die bestek van drie strofes met vier versreëls elk.

McAuley het verder in die langer versreëls van die "LM"-teks die geleentheid benut om van meer bywoorde en byvoeglike naamwoorde in 'n verteltrant gebruik te maak: "and far ahead he then prepared...", "he raised man up from dark defeat..." "the first great coming of the Lord". Die lengtes van die versreëlsleen hulle dus inderdaad tot die breedvoerige ontwikkeling van 'n idee.

**Refrain:**

Come, O Jesus, come, O Lord  
fulfiller of the Father's word.

1. When Adam fall God gave his word  
he would not leave man in defeat  
and far ahead he then prepared  
the day when heaven and earth should meet.
2. Christ came to keep his Father's word,  
he raised man up from dark defeat;  
through Christ the Father has prepared  
a day when all shall be complete.
3. In advent we commemorate  
the first great coming of the Lord  
and, looking forward, celebrate  
the day when all shall be restored.

(With One Voice, 1980.)

"Short Metre".

"Short Meter" (SM) of 66.86. se eerste, tweede en vierde versreëls bestaan uit drie en die derde versreël uit vier jambiese voete. In teenstelling met die "Long Meter"-teks leen die SM-teks hom vanweë die verminderde aantal lettergrepe eerder tot 'n bondige stelwyse van die teksboedkaps. Die metrum kan herhaal word in dieselfde strofe, in welke geval daarna verwys word as "SMD" of Short Meter Double. (Lovelace, 1982, pp. 13, 42.)

In die keuse van "short metre" bepaal die digter Bryn Rees (1911-83) hom by 'n onderwerp wat hy in 'n beperkte aantal lettergrepe per versreël ontgin, naamlik aanmoediging tot geloof in God. Vergelyk in teenstelling hiermee die onderwerp wat 'n reeks historiese gebeure dek in die pas aangehaalde "LM"-teks van McAuley op bladsy 53. Die keuse van sy sleutelwoorde is eenlettergropig naamlik "faith, God, heart, mind, soul", wat ook bydra tot 'n bondige stelwyse:

1. Have faith in God, my heart,  
Trust and be unafraid;  
God will fulfil in every part  
Each promise he has made.
  
2. Have faith in God, my mind,  
Though oft your light burns low;  
God's mercy holds a wiser plan  
Than you can fully know.
  
3. Have faith in God, my soul;  
His cross for ever stands;  
And neither life nor death can pluck  
His children from his hands.

4. Lord Jesus, make me whole;  
 Grant me no resting place,  
 Until rest, heart, mind, and soul,  
 The captive of your grace.

(Hymns and Psalms (1983.))

**Ander jambiese metrums.**

Daar bestaan verskeie ander jambiese metrums soos byvoorbeeld 67.67.66.66., 87.87. en 10 10.10 10. In die 87.87-metrum eindig die eerste en derde versreëls op beklemtoonde lettergrepe. Hierdie swaartepunt kan gebalanseer word deur twee-lettergrepige rym in die slotwoorde van die tweede en vierde versreëls. (Lovelace, 1992, pp. 53-9). 'n Voorbeeld van 'n gebalanseerde samestelling tussen vier versreëls word veral in die tweede tot vierde strofes van "Your will for us and other Lord" deur Freda Head (1914- ) geïllustreer:

2. As Jesus dealt with human ills,  
 Your purposes revealing,  
 So may your servants in this day  
 Be channels of your healing.
3. For suffering bodies, minds and souls  
 That long for restoration,  
 Accept our prayers of faith and love,  
 And grant us all salvation.
4. So we would claim your promised grace,  
 Your presence and protection;  
 And, tasting now eternal life,  
 Press on toward perfection.

(Hymns and Psalms, 1983.)

2.5.2.2. Kerkliedmetrums waarvan die trogeiese voet die basis vorm.

Die trogeiese metrum word onder meer gekarakteriseer as "abrupt; it comes to the point immediately; it commands attention; it is decisive; there is a sense of urgency in the meter" (Lovelace, 1982, p. 63).

In die 77.77.-metriese vorm, wat volgens Lovelace (1982, p. 66) algemeen voorkom, bied die lengte van die versreël (sewe lettergrepe) ruimte vir teksontwikkeling terwyl die beklemtoonde aanvangs- en slotlettergreep in elke versreël kan bydra tot die besliste wyse waarop die teksboodskap oorgedra word. Die tweede strofe van Brian A. Wren (1936- ) se teks illustreer sowel die epiiese styl wat die sewe-lettergrepige versreëls tot gevolg kan hê as die prominente plasing van sleutelwoorde aan die begin en einde van versreëls. So 'n plasing beklemtoon die teksboodskap soveel beter.

2. Loose your shyness, find your tongue,  
tell the world what God has done:  
God in Christ has come to stay;  
we can see his power today. <sup>28</sup>  
(Hymns Ancient and Modern - New Standard, 1983.)

2.5.2.3. Kerkliedmetrums waarvan die anapestiese en daktiliiese voete die basis vorm.

Die aanwesigheid van een beklemtoonde en twee onbeklemtoonde lettergrepe in dié versvoete verleen aan strofes 'n beweging wat uit drie slae saamgestel is.

---

<sup>28</sup>Die visuele plasing van die teks kan ook bydra tot die verheldering van die teksboodskap. In hierdie voorbeeld is die derde en vierde versreëls twee spasies na regs ingekeep om die "aankondiging" van dit wat na die dubbelpunt volg, te beklemtoon.

'n Teks van John Henry Sammis (1846-1919) weerspieël 'n karaktertrek van metrums met die anapes as basis, naamlik dié van "religieuse innigheid en selfs ekstase" (Lovelace, 1982, p. 80)<sup>26</sup>. Die eerste strofe en refrein van Sammis se teks word hier aangehaal:

When we walk with the Lord  
In the light of his word,  
What a glory he sheds on our way!  
While we do his good will,  
He abides with us still,  
And with all who trust and obey:

Refrain:

Trust and obey, for there's no other way  
To be happy in Jesus,  
But to trust and obey.

Volgens Lovelace (1982, p. 82) behoort daar 'n verband te wees tussen die metrum en die teksboodskap<sup>27</sup>. Vanweë die "walsmaat" wat die daktieliese voet veroorsaak, kritiseer hy die

---

<sup>26</sup>Daar bestaan geen voorbeeld van tekste in hierdie metrum deur kontemporêre skrywers in die amptelike bundels van die Anglikaanse en Metodiste Kerke nie (Hymns Ancient and Modern - New Standard, 1983, & Hymns and Psalms, 1983).

<sup>27</sup>Volgens The New Harvard Dictionary of Music (1986) en The New Oxford Companion to Music (1984) word enkelvoudige twee- of vierslagmaat vir die anapestiese en daktieliese metrums gebruik. Komponiste se interpretasie van die atmosfeer wat 'n teks skep, verskil egter tot so 'n mate dat bogenoemde praktyk nie noodwendig toegepas word nie. Die teks "Nearer my God to Thee" van Sarah Flower Adams is volgens die melodie BETHANY in saamgestelde tweeslagmaat, (Lovelace, 1982, p. 77) en in die bundel Hymns and Psalms (1983) is dieselfde teks van twee nuwe melodieë voorsien, waarvan die tweede in enkelvoudige drieslagmaat is. Kyk ook Hoofstuk 3.

metriese keuses wat ten opsigte van die volgende tekste uitgeoefen is:

"I have a Saviour, He's pleading in glory"  
(pleading in triplet movement?); "Softly and tenderly Jesus is calling" (softly and tenderly in a galloping meter?); "true-hearted, whole-hearted, faithful and loyal" (Does not loyalty call for martial rather than dancing rhythm?); "O sometimes the shadows are deep" (they cannot be very deep in this meter!)

(Lovelace, 1982, p. 82.)

Christopher Idle (1938- ) kombineer die daktileske metrum met 'n gepaste teks waarin vreugde uitgebeeld word wat diegene ervaar wat op die die Woord van God vertrou.

4. Gift for God's servants to fit them completely,  
 Fully equipping to walk in his ways;  
 Guide to good work and effective believing-  
 These are the Scriptures; for these we give  
 praise!

(Hymns and Psalms, 1983.)

#### 2.5.2.4. Onreëlmatische kerkliedmetrums.

Onreëlmatische metriese vorms in kerkliedtekste staan as "irregular" bekend en is verdeelbaar in twee groepe. Die een groep bestaan uit kombinasies van verwante versvoete in 'n versreël of strofe. Die jambiese voet en dié se aanverwante vorm, die anapestiese voet vorm een kombinasie omdat die anapes in der waarheid bestaan uit 'n jambe met die byvoeging van 'n opslag.

Jambe: u /

Anapes: uu /

Die trogee en daktiel is op dieselfde wyse aan mekaar verwant met die verskil dat die onbeklemtoonde lettergrepe die beklemtoonde lettergrepe volg:

Trogee: / u

Daktiel: / uu

In die versreël "For the Spirit of God shall make us one" kom die eersgenoemde kombinasie voor naamlik twee anapestiese voete gevolg deur twee jambiese voete. So 'n verandering in die metriese samestelling van die versreël bring metriese verskeidenheid mee en beklemtoon daardeur die gepaardgaande teksgedeeltes (Brown, 1987, pp. 20-1; kyk ook bespreking na aangehaalde teks hieronder). Die genoemde versreël, wat die een soort onreëlmatische metrum illustreer, vorm egter deel van 'n strofe waarvan die ander versreëls op die trogeiese voet gebaseer is.

Die kombinasie trogee-anapes-jambe verteenwoordig die tweede groep onreëlmatische metrums wat 'n kombinasie is van nie-verwante versvoete en kom in die volgende teks voor:

Shout it in the street,  
 Tell it to your friend,  
 Spread it through the earth from end to end,  
 Go to every people,  
 Tell them all to come,  
 For the Spirit of God shall make us one.

Listen in the world,  
 Listen in your room,  
 Listen for his call come late or soon,  
 Ready for adventure,  
 Following his will,  
 For the Spirit of God shall lead us still.

(Hymns and Psalms, 1983.)

Die teks van Edmund Banyard (1920- ) is in onregelmatige metrum en bestaan uit die kombinasie van die trogeiese, anapestiese en jambiese voete. Die eerste vyf versreëls is op die trogeiese en die laaste op die anapestiese en jambiese voet gebaseer en illustreer ook in hierdie geval die verband wat daar tussen teksmetrum en -boodskap behoort te bestaan.

Die eerste vyf versreëls (in beide strofes) weerspieël die imperatiewe karakter van die trogeiese voet deur middel van 'n reeks opdragte wat die gelowige opgelê word. Die uitvoering van hierdie opdragte het tot gevolg dat die gelowige bewus sal word van die leiding van die Heilige Gees wat spreek van 'n religieuse verhouding tussen Gees en mens, wat gepas uitgebeeld word eur die anapestiese voete in die sesde versreëls (kyk 2.5.2.3). Die anapestiese voete gaan in die sesde versreëls oor in 'n jambiese metrum, wat verwant is aan die anapestiese vorm. 'n Karakter van die jambiese voet naamlik "urging the sound and sense onward to a final strong point of accent and thought" beklemtoon en ondersteun die teksboodskap in die laaste deel van die versreël waarin die eenheids- en ewigheidskarakter van die Heilige Gees beskryf word ("make us one" en "lead us still").

## 2.6. Poëtiese stylmiddele.

Digters maak van verskillende soorte stylmiddele gebruik om enersyds vorm te gee aan hulle werk en andersyds die volle betekenis van die teks te ontwikkel en oor te dra. Lovelace (1982, p. 93) waarsku kerklieddigters om dié stylmiddele met oorleg te hanteer: "Poetic devices are sinew and muscle which surround the skeletal meter, but if the rippling muscles and effects are obvious and distracting, the cleverness of the poet kills the spiritual intent of the hymn".

Die stylmiddele rym, assonansie, alliterasie, vergelykings en metafore is op die tegniek van herhaling en variasie gebaseer (Brown, 1987, pp. 100-113). Die gebruik van hierdie stylmiddele word vervolgens bespreek.

### 2.6.1. Rym.

Die herhaling van een of meer klanke, gereeld of ongereeld, in woorde van versreëls, is 'n tegniek wat deur die digter in sy poësie gebruik kan word. Hierdie tegniek dra nie net by tot die geordende struktuur van 'n gedig nie, maar kan ook die memorisering van kerkliedtekste vergemaklik (Lovelace, 1982, p. 16).

Rymwoorde wat in versreëls 'n patroon vorm, word 'n rymskema genoem. Indien die digter van die rymtegniek gebruik maak, stel hy 'n oorspronklike skema saam of boots hy 'n bestaande skema na (Lovelace, 1982, p. 20). Rymskemas in die himnodie is oor die algemeen eenvoudig (Eskew & McElrath, 1980, p. 14) en word met behulp van letters van die alfabet voorgestel. ABAB stel byvoorbeeld kruisrym voor.

Die gevaar bestaan dat digters in rymelary, of die sogenaamde "june-moon"-voorspelbaarheid kan verval. Citron (1985, pp. 129-31) moedig digters aan om die moontlikhede van hul taal te verken en ten toon te stel, eerder as om in rymelary of geforseerde rym te verval. In die volgende twee versreëls is paarrym geforseer, wat 'n versteuring in die woordorde van die tweede versreël tot gevolg het:

Hence forth thy going out and in  
God keep for ever will

Wren (May 1978, p. 22) beveel in hierdie geval aan dat die versreëls eerder rymloos saamgestel word, sonder om die ritmiese gang te onderbreek:

Hence forth, God will keep thy going  
out and in for ever.

Die wysiging in die bovenoemde twee versreëls bewys dat dit eerder die ritmiese krag van 'n vers is wat onontbeerlik is vir die opbou van die struktuur van 'n gedig en nie soseer die rymtegniek nie (Brown, 1987, pp. 37-8).

### 2.6.2. Assonansie en alliterasie.

Assonansie en alliterasie, ofte wel die gelykheid van klinkers en die gelykheid van beginklanke, beskik oor dieselfde eienskap as rym in die sin dat die herhaling van sekere klanke 'n bydrae lewer tot die klankkwaliteit van die teks (Dudley-Smith, May 1985, p. 29). Let op die gebruik van alliterasie in die vierde strofe van Freda Head (1914-) se teks "Your will for us and others Lord":

So we would claim your promised grace,  
Your grescence and protection;  
And, tasting now eternal life,  
gress on towards perfection.

(Hymns and Psalms, 1983.)

Die klinkers of medeklinkers wat in die pas aangehaalde teks herhaal, vorm deel van betekenisdraende woorde en beskik dus nie bloot oor klankkwaliteit nie. Die alliterasietegniek bring wel 'n sekere klank-effek na vore wat eenheid aan die strofe verleen. Die herhaalde "p" vestig egter ook telkens die aandag op die woord wat op dié letter volg, waardeur sleutelgedagtes in die teks beklemtoon word. Die gebruik van tegnieke soos alliterasie en assonansie kan dus die klankkwaliteit en die boodskap van die teks beklemtoon. (Brown, 1987, p. 104.)

#### 2.6.3. Vergelykings en metafore.

In die gedagte-ontwikkelingsproses van 'n teks word die tegniek van herhaling gewoonlik gebruik om die teksboodskap te omskryf. In plaas daarvan om teksgedeeltes direk te herhaal, word vergelykings en metafore gebruik om die teks se betekenis uit te brei. Brown (1987, p. 107) meen dat enige van die twee stylmiddelle bydra tot gevarieerde teks-ontwikkeling: "...[it] can give an effect of freshness and variety at each reappearance of an idea." Cosnett (January 1990, p. 160) gaan so ver om te sê: "... all religious language is metaphorical". Sy baseer haar stelling op grond van die feit dat die gebruik van woorde soos byvoorbeeld "he" en "she" in der waarheid metafore is as gevolg van tradisionele konnotasies. Dié woorde impliseer dus volgens haar 'n metaforiese verwysing na onderskeidelik krag en versorging.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup>"For centuries we called God "he" and still believed that he is, in the words of the Thirty-nine Articles of the Church of England, "without body, parts or passions". Some writers are now inviting us to use, in addition, the word "she", with a similar suppression of its physical connotations but including ideas of nurture, sensitivity and so on, traditionally associated with femininity." (Cosnett, January 1990, p.160.)

Caryl Micklem (1925- )<sup>29</sup> gebruik 'n vergelyking as stylmiddel in die derde en vierde versreëls van sy teks "Father, we thank you" om die uitspansel te beskryf:

1. Father, we thank you  
 for the light that shines all the day;  
 for the bright sky you have given,  
 most like your heaven;  
 Father, we thank you.

(Hymns Ancient and Modern - New Standard, 1983.)

Basil E. Bridge (1927- ) benut die lengte van twee agt-lettergrepige versreëls<sup>30</sup> om die simboliese betekenis van 'n trouant deur middel van 'n vergelyking te beskryf:

Lord of hope and faith,  
 Faithful unto death,  
 Let the ring serve as a token  
 Of a love sincere, unbroken,  
 Love more strong than death,  
 Lord of hope and faith.

(Hymns and Psalms, 1983.)

In 'n teks van Elizabeth Cosnett (1936- )<sup>31</sup> beskryf sy in die eerste drie strofes onderskeidelik hoe waardeloos 'n woord, 'n

-----  
<sup>29</sup>Caryl Micklem is 'n predikant in die United Reformed Church-tradisie. Hy dien ook op die hersieningskommissie van die bundel New Church Praise (1975) (Gesprek met Caryl Micklem, 26 Februarie 1988).

<sup>30</sup>Reëls een, twee, vyf en ses het elk vyf lettergrepe.

<sup>31</sup>Elizabeth Cosnett het aan die St Hugh's College, Oxford gestudeer. Sy is 'n befaamde kerkliedskrywer en doceer tans by die "St Katherine's College, Liverpool Institute of Education". ("Among our contributors", January 1990, p. 180.)

lewe en 'n geskenk sonder liefde is. 'n Wereld sonder liefde word in die vierde strofe in die vorm van 'n metafoer beskryf:

4. However sound the plans  
and clear the ideas,  
a world without love  
is ashes and tears.

God of love  
Christ displayed  
claim the conquest  
you have made.

(Hymns Ancient and Modern - New Standard, 1983.)

Alan Luff (1928- ) baseer sy teks "I lift up mine eyes to the hills" op Psalm 121. Hy gebruik 'n metafoer in die eerste reël van die tweede vers<sup>22</sup> om die sorgsame karakter van God te beskryf:

The Lord is your keeper and shade;  
He defends your right;  
The sun shall not smite you by day,  
Nor the moon by night

(Hymns and Psalms, 1983.)

## 2.7. Die kombinering van poësie en melodie.

Die musikale ondersteuning van 'n boodskap in digvorm dra volgens Schilling (1981, p. 137) by tot die mate waarin die mens deur poësie aangespreek voel<sup>23</sup>. Fred Pratt Green beskryf in digvorm watter bydrae musiek in lofprysing lewer:

---

<sup>22</sup>Hierdie kerklied van Luff is in die vorm van 'n antifonale gesang, waarin die antifoon met vier verse afgwissel word.

<sup>23</sup>Hoofstuk 5 behels onder ander ook die die wisselwerking wat daar tussen poësie en melodie bestaan.

When in our music God is glorified,  
and adoration leaves no room for pride,  
it is as though the whole creation cried:  
**Alleluia, alleluia, alleluia!**

So has the church, in litany and song,  
in faith and love, through centuries of wrong,  
borne witness to the truth in ev'ry tongue:  
**Alleluia, alleluia, alleluia!**

(Hymns and Psalms, 1983.)



**68—76**

HOOFSTUK 3.TONALITEIT.

Volgens Eskew & McElrath (1980, p. 27) is kerkliedtekste wat in hedendaagse bundels opgeneem is, hoofsaaklik in die majeur, en in mindere mate in mineur, pentatoniese en modale toonaarde getoonset. In die keuse van 'n gesikte toonaard vir 'n kerklied, speel die toonaardkarakter én die teksboodskap 'n rol.

Die karakter waaroor majeur- en mineurtonaarde beskik, is reeds in 1776 soos volg deur die teoretikus Kirnberger (1982, p. 338) beskryf: "... the major mode...most natural and intelligible", well suited to the expression of lively sentiments", "the minor mode... [expressing] disquieting sentiments and [evoking] sadness by the minor third from the fundamental tone..." Volgens navorsing wat Steblin (1981) gedoen het, het komponiste in die agtiende en negentiende eeu nie net tussen majeur- en mineurkaraktertrekke onderskei nie, maar ook tussen spesifieke toonsoorte soos byvoorbeeld F majeur en g mineur. Steblin (1981, p. 146) verwys in hierdie verband na die mening van Grétry:

The choice of key in which to compose is not unimportant. Listen to the poet who recites or declaims: he chooses a voice which is more or less low or high, veiled or clear, hard or tender, according to the character for whom he speaks. These differences exist in the twelve keys which (are formed on) the twelve semitones...<sup>2</sup>

<sup>2</sup>Kirnberger (1982, p. 337-8) grond hierdie teorie op die vierde oktaaf in die natuurlike batoonreeks, naamlik die majeur toonleer, wat as "the most perfect scale..." beskryf word.

<sup>2</sup>Die "kwaliteite" waaroor agtien van die toonsoorte beskik, word dan verder deur Steblin (1981, p. 250) uiteengesit.

Alhoewel hierdie uitsprake veral van toepassing is op agtiende-en negentiende-eeuse musiek, behoort hedendaagse komponiste sensitiief te wees ten opsigte van die "tradisionele" beskouings. "It might even convince musicians today that keys really are "keys" apt to unlock some of music's hidden nature." (Steblin, 1983, p. 250.)

### 3.1. DIE KEUSE EN BEVESTIGING VAN TOONSOORTE IN DIE NUWE KERKLIEDERE IN BRITTANJE.

Die lofpsalm in voorbeeld 1 en die klaagsalm<sup>a</sup> in voorbeeld 2 is onderskeidelik in F majeur en g mineur getoonset\*. Uit die verskeidenheid menings wat Steblin (1983, p. 255-334) aangeteken het, verwys sy na F majeur wat onder andere as "pleasant and cheerful", "energetic [and] vigorous" en g mineur as "... sense of compassion, apathy, but also despair", "melanchol[ic]; tolerably sonorous [and] soft" beskryf is. Die karakterinhoud van die twee toonsoorte ondersteun dus die tekste van dié twee psalmmelodieë.

---

<sup>a</sup>Die psalms word so beskryf vanweë die inhoud van die teksboodskap.

\*Hierdie twee psalms is opgeneem in die bundel The Book of Praises - 70 Psalms, wat in 1986 gepubliseer is.

Voorbeeld 1, BASINGSTOKE (The Book of Praises - 70 Psalms, 1986).

A musical score consisting of four staves of music. The top two staves are soprano voices, the bottom two are bass voices. The music is in common time, with various note heads and stems. Measures 1-4 are shown.

Voorbeeld 2, LLANYMAMDDWY (The Book of Praises - 70 Psalms, 1986).

A musical score consisting of four staves of music. The top two staves are soprano voices, the bottom two are bass voices. The music is in common time, with various note heads and stems. Measures 1-4 are shown.

Die bevestiging van die gekose toonsoort behoort volgens Kirnberger (1982, p. 349) vroeg in die komposisie plaas te vind sodat die verloop van die lied korrek geïnterpreteer kan word. In voorbeeld 3 (kyk ook voorbeeld 15, hoofstuk 5) word D majeur binne die eerste frase<sup>\*</sup> van die melodie bevestig deur middel van drieklankmelodiek\*. Die "lively sentiments" wat die majeur toonaard skep, onderskryf in hierdie voorbeeld inderdaad 'n vreugdevolle stemming. Die eerste strofe lui soos volg:

Voorbeeld 3, CLIFF LANE 87.87 (Iambic), (Hymns and Psalms, 1983).

The musical notation consists of two staves of music. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and common time. It features a series of eighth and sixteenth notes. The bottom staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and common time. It also features eighth and sixteenth notes. Both staves include dynamic markings like 'f' (fortissimo) and 'p' (pianissimo). Measures are numbered 1 through 8 above the top staff.

The King of love my Shepherd is,  
whose goodness faileth never;  
I nothing lack if I am his  
And he is mine for ever.

-----  
<sup>\*</sup>Die kerklied bestaan gewoonlik uit 'n beperkte aantal frases (Stanford, 1911, p. 129). Indien die komponis die toonsoort wil bevestig voordat hy oorgaan tot chromatiek, behoort hy dit reeds in die eerste frase te doen.

\*Drieklankmelodiek bevestig nie net die majeur of mineurtonaad nie, maar dien ook as 'n tegniek om eenheid in die melodie te bevorder (Godschalk, 1981, p. 20). Kyk ook hoofstuk 5, voorbeeld 15.

In voorbeeld 4 (kyk ook voorbeeld 20, hoofstuk 5) beweeg die vier stemme in die eerste deel van die openingsfrase in parallelle oktawe. Die omlyning van die mineurterts bevestig die mineurtoonaard waarin die kerklied gekomponeer is. Die mineurkarakter ondersteun sodoende 'n stemming wat ook in die teks weerspieël word, naamlik 'n beskrywing van Christus se lyding vir sondaars. Die eerste frase en meegaande versreëls van die eerste drie strofes word hier aangehaal:

Voorbeeld 4, DIDSBURY 88.88.88, (Hymns and Psalms, 1983).

The musical score consists of four staves, each representing a different voice part. The voices are labeled A, B, C, and D above their respective staves. The music is written in common time with a G clef. The voices sing in parallel octaves, creating a harmonic texture that emphasizes the melodic line of the soprano (voice A). The tenor (voice C) and bass (voice D) provide harmonic support, while the alto (voice B) adds depth to the harmonic structure. The notation includes various note heads, stems, and rests, indicating the rhythmic patterns of the hymn tune.

1. Would Jesus have the sinner die? ...
2. Thou loving, all-atoning Lamb, ...
3. O let me kiss thy bleeding feet, ...

### 3.2. DIE GEBRUIK EN ONTWIKKELING VAN DIATONIEK.

Best (May 1978, p. 25) beskou diatoniek as die basiese beginsel in kerkliedkomposisie. Brindle (1986, p. 92) sê dat hedendaagse komponiste geneig is om die diatoniese sisteem af te maak as "C-majorish, conventional, and triadic", terwyl hulle net die bestaande diatoniese sisteem kan verryk deur "onkonvensionele" gebruik.

In voorbeeld 5 toon Brindle (1986, p. 93) aan hoe diatoniek ontwikkel kan word. Hy beskryf die gedeelte wat hy uit Strawinski se "Symphony of Psalms"<sup>7</sup> aanhaal soos volg: "In every chord there is some foreign element, some contradiction which gives an odd twist to the harmony. Instead of a feeling of positive harmonic movement from one chord to another, there is a still, static mood of unusual beauty, created by harmonic uncertainty."

Voorbeeld 5, Symphony of Psalms, (Brindle, 1986, p. 93).



#### 3.2.1. Die gebruik van chromatiek in diatoniek.

Die gebruik van chromatiek in kerkliedmelodieë is reeds in die -----

<sup>7</sup>Hedendaagse kerkliedkomponiste behoort kers op te steek by komposisietegnieke wat in "groter" kontemporêre werke benut is. Kyk ook 3.2.1 van hierdie hoofstuk en gepaardgaande voetnота 9.

Victoriaanse tydperk (1850-1900) gekritiseer\*. Dié tegniek was egter 'n weerspieëling van wat die komponiste van die tyd in hulle werke toegepas het\*. Temperley (1983, p. 303) huldig met dié agtergrond in gedagte, die volgende mening: "It is not easy to see why hymn tunes should be debarred from using the most productive features of contemporary musical style".

Kritiek teen die "onoordeelkundige" gebruik van chromatiek is in die twintigste eeu uitgespreek deur onder ander Martin Shaw<sup>10</sup>, wat die vermyding van alle "clichés" bepleit. In hierdie geval verwys Shaw (1921, p. 26) na melodiese buitelyne wat chromaties beweeg soos geïllustreer in voorbeeld 6 en 7.

-----  
\*Temperley (1983, p. 303) se verwysing na chromatiek regverdig die afleiding dat dit eerder die "misbruik" as "gebruik" van chromatiek is wat kritiek ontlok het: "...their frequent use of unprepared dissonances, their modulations, and their reliance on harmonic progressions at the expense of interesting movement of the parts, even to the extent of pedal basses or inverted pedals in the upper parts."

\*Temperley (1983, p. 303) verwys hier na chromatiek soos wat dit in Brahms se simfonieë, Wagner en Verdi se operas en Chopin en Liszt se klaviermusiek voorgekom het.

<sup>10</sup>Martin Shaw, (1876-1958), orrelis van St. Mary-the-Virgin, Primrose Hill, Hampstead vanaf 1909-1920, was saam met Percy Dearmer verantwoordelik vir die publikasie van The English Carol Book (1913) en saam met Ralph Vaughan Williams vir Songs of Praise (1925) (Temperley, 1983, p. 322). Temperley (ibid, p. 322, 332-3) verwys met respek na Shaw se komposisies byvoorbeeld sy Modal setting vir gebruik tydens Nagmaal en sy besetting van die geloofsbelijdenis en sy Anglican Folk Mass van 1917.

Voorbeeld 6, "I want to build my life on the Lord, my God".  
(Hymns Old and New, 1984).



Voorbeeld 7, "From the rising of the sun". (Mission Praise, 1983).



Webster (1983, p. 32) spreek hom ook oor chromatiek in die kerklied uit deur te beweer dat die gebruik daarvan in enige van die stemme onwenslik is omdat die boeiende effek by herhaling van strofes verlore raak en dit dan verveling in die hand werk.

In voorbeeld 8 (kyk ook hoofstuk 5, voorbeeld 24) bestaan die moontlikheid dat mate 5 en 6 tot verveling kan lei omdat die gebruik van chromatiek saamval met 'n herhaling van die ritmiese motief  $\text{P} \text{P} \text{Pf}$ . Hierdie kerklied bestaan verder uit vyf strofes, wat beteken dat dié passasie vyf keer herhaal indien al die strofes gesing word. Die chromatiese opeenvolging van intervalle kom egter nie in die melodie voor nie, maar wel in die stemme wat die melodie ondersteun. Die plasing van die chromatiese passasie as deel van die struktuur van die kerklied verskuif dus die klem van verveling na funksionaliteit, veral as die inhoud van die teks ook in berekening gebring word. Die genoemde chromatiese passasie ondersteun en beklemtoon die teks van veral die derde versreëls van al vyf strofes. Die woorde "wait; ignorance; slowly" en in die vyfde strofe "at last", impliseer juis dat die intervalgroottes in die verskillende stemme klein sal wees<sup>11</sup> om sodoende "statiese beweging" uit tebeeld wat met dié tekswoorde geassosieer word.

Voorbeeld 8, WEST LOADMEAD L.M., (Praise and Thanksgiving, 1385).

Die "oordeelkundige" gebruik van chromatiek word met ander woorde nie uitgesluit in kerkliedere nie. Volgens Eskew & McElrath (1980, p. 27) kom chromatiek in kerkliedere meestal voor in modulasies na die dominant toonsoort. 'n Voorbeeld van

<sup>11</sup>Die melodie beweeg ook in klein intervalle wat wissel tussen sekundes en tertse.

so 'n modulasie kom in voorbeeld 9 voor.

Voorbeeld 9, CASTIGLIONE 8787, (The New English Hymnal, 1986).

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The bottom staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. Both staves feature a variety of note heads, including solid black notes, open circles, and diagonal strokes, with stems extending in different directions. Measure numbers 1 through 8 are indicated above the staves.

O most mighty, O most holy,  
Far beyond the seraph's thought!  
Art thou the so mean and lowly  
as unheeded prophets taught?

Die verandering van toonsoort gaan in bovenoemde voorbeeld gepaard met die ontplooiing van die teks. Die beskrywing van Christus in die eerste versreël (D majeur), word in die tweede versreël nog verder omskryf en dié intensivering word ondersteun deur 'n modulasie na A majeur. Die terugkeer na D majeur herinner aan die eerste versreël en dien as antwoord op die retoriiese vraag wat in die twee sletreeëls gestel word.

Kirnberger (1982, p. 368) het meer as tweehonderd jaar gelede 'n opsommende voorskrif oor die "oordeelkundige" gebruik van chromatiek voorgestel:

One must not suddenly use many foreign or chromatic progressions... one must proceed carefully with the use of foreign notes, since they are more difficult than the diatonic ones to sing or comprehend. They must always occur as leading tones... and at the same time suggest the harmony from which they were taken.

Na aanleiding van ontledings wat vir die doel van hierdie studie gemaak is, geld bognoemde voorskrif steeds in eietydse kerkliedere, soos wat die geval is in voorbeeld 10, "Almighty Father, who dost give", wat in Hymns and Psalms (1983) gepubliseer is. Die "nuwe" leitoot in maat 5 kom in die altstem voor, wat die gemeentelede voorberei op die plasing van dié noot in die sopraanparty in maat 6. Die leitoot in die modulerende gedeelte, (sowel as die beklemtoonde deurgangsnote in die tenoor- en baspartye in maat 6), word telkens trapsgewys benader en opgelos. Dieselfde benadering word ook gevolg in die uitwyking na d mineur in mate 10-12 (kyk trapsgewyse beweging in alt- en basstemme).

Voorbeeld 10. VERMONT L.M., (Hymns and Psalms, 1983).

The musical score consists of three staves of music. The top staff contains three voices: soprano (highest line), alto (middle line), and bass (lowest line). The middle staff contains three voices: alto (highest line), tenor (middle line), and bass (lowest line). The bottom staff contains two voices: bass (highest line) and bassoon (lowest line). The music spans from measure 5 to measure 12. Measure 5 starts with a forte dynamic. Measure 6 begins with a melodic line in the alto voice moving to a new pitch. Measures 7-12 show various harmonic changes and melodic movements, particularly in the bass and bassoon parts, illustrating the trapsgewyse beweging mentioned in the text.

### 3.3. KERKMODI.

Kerkliedere wat op dié modi gebaseer is<sup>12</sup>, word wel nog in kontemporäre bundels opgeneem en dra by tot die verskeidenheid van musikale style wat in 'n kerkliedbundel gedek behoort te word (Eskew & McElrath, 1980, p. 27). Voorbeeld 11, waarvan drie van die ses strofes aangehaal word, is gepubliseer in Hymns Ancient and Modern - New Standard (1983).

Voorbeeld 11, "Conditor Alme" L.M., (Hymns Ancient and Modern - New Standard, 1983).



1. Creator of the starry height,  
thy people's everlasting light,  
Jesu, redeemer of us all,  
hear thou thy servants when they call.

2. Thou, sorrowing at the helpless cry  
of all creation doomed to die,  
didst come to save our fallen race  
by healing gifts of heavenly grace.

---

<sup>12</sup>Die modi verwys na die twaalf vorms soos deur Glareanus in 1547 beskryf (Glarean, Dodecachordon. Volume 1, 1965-vertaling, pp. 110-11).

Soos wat die geval was met majeur- en mineurtoonaarde, was daar ook aan die modale toonaarde sekere karaktereienskappe toegedig wat kon bydra tot die uitbeeld van die teks. Van die Renaissance-komponiste is verwag "...to choose a mode which does justice to the text of the sung verse, that is, which suits the subject you wish to communicate" (Steblin, 1981, p. 46).

Die karaktere van die outentiese en plagale vorms word soos volg deur Butstett in "The Art of Strict Musical Composition" (Kirnberger, 1982, p. 323) beskryf:<sup>12</sup>

The Dorian - lively, cheerful and ceremonious.

The Hypodorian - simple, humble, sad.

The Phrygian - very sad, but also charming and pleasant.

The Hypophrigian - lamenting, lachrymose.

The Lydian - menaching.

The Hypolydian - lamenting.

The Mixolydian - serious.

The Hypomixolydian - modest.

The Aeolian - pleasant, charming.

The Hypoaeolian - sighing, lachrymose, sad conciliatory.

The Ionian and Hypoionian - lively, joyous, gay.

Die teks in voorbeeld 11 weerspieël die droewige weeklag van 'n volk wat om vergifnis vir hulle sondes vra. Die assosiasie wat daar ontstaan tussen 'n teks met sô 'n strekking en die modus

<sup>12</sup>Volgens Kirnberger (1982, p. 322) dra die grootte van die intervalle wat daar tussen die finales en elke ander toontrap van 'n modus gevorm word, by tot die bepaling van die moduskarakter. Hy omskryf die grootte van die intervalle wat in die ioniese en frigiese modi gevorm word in diatoniese terme as onderskeidelik majeur- en mineurintervalle. Op grond daarvan beskou hy die ioniese modus as "somewhat lively and gay" en die frigiese modus as "sinister and insidious by its small and somewhat peevish and creeping steps." Uitsprake oor die eienskappe wat aan die modusse toegeken was, verskil. Vergelyk Steblin (1981, pp. 37-45).

waarin hy geskryf is ("hypophrygian - lamenting, lachrymose"), mag dus veroorsaak dat vroeëre beskouings (hierbo aangehaal) in hedendaagse kerkliedbundels voortleef.

### 3.4. PENTATONIEK.

Die pentatoniese toonleer wat die meeste gebruik word, is die tonale pentatoniese toonleer<sup>14</sup>, waarin daar geen halftone voorkom nie en die volgorde van die note ooreenkom met die swart note van die moderne klawerbord. Die gebruik van hierdie toonleer word vereenselwig met volksmusiek en met spesifieke kulture uit onder meer Afrika en die Ooste. (The New Harvard Dictionary of Music, 1986; The New Oxford Companion to Music, 1983.)

Eskew & McElrath (1980, p. 27) verwys na kerkliedere in hierdie idioom as "folk hymns". Die melodie word in geheel, of gedeeltelik op pentatoniek gebaseer (Leaver & Litton, 1983, p. 126). Die harmoniese ondersteuning van die pentatoniese, of gedeeltelik pentatoniese melodie, is volgens Eskew & McElrath (1980, p. 27) gewoonlik diatonies, soos wat die geval is in voorbeeld 12 (kyk opmaat tot maat 3 tot aan die einde van die eerste frase)<sup>15</sup>. Die eerste frase in die melodielyn ("voices")

---

<sup>14</sup>Ander vorme is die halftoon-pentatoniese toonleer waarvan die tweede en vyfde of die tweede en sesde note van die diatoniese toonleer uitgelaat word: c.efg.bc', of a.ef.abc' en die Javaanse slendro waarvan die vyf note eweredig oor die oktaaf versprei word (The New Harvard Dictionary of Music, 1986).

<sup>15</sup>Die orrel-inleiding tot dié kerklied is met die uitsondering van die laaste akkoord in geheel op pentatoniek gebaseer.

is op pentatoniek gebaseer, terwyl die passasie in die begeleiding deur middel van majeur-diatoniek ondersteun word. Die lied gaan daarna in geheel oor in majeur-diatoniek (kyk na die herverskyning van die leitoon in die melodielyn vanaf die opmaat tot maat 5, tot in maat 9).

Voorbeeld 12, "Folksong" 98.98., (Hymns Ancient and Modern, (1983).

1. An upper room did our Lord prepare  
for those he loved until the end:  
and his disciples still gather there,  
to celebrate their risen friend.
2. A lasting gift Jesus gave his own -  
to share his bread, his loving cup.  
Whatever burdens may bow us down,  
he by his cross shall lift us up.

3. And after supper he washed their feet,  
for service, too, is sacrament.  
In him our joy shall be made complete -  
sent out to serve, as he was sent.

**Organ introduction.**

4. No end there is: we depart in peace.  
He loves beyond our uttermost:  
in every room in our Father's house  
he will be there, as Lord and host.

Brindle (1986, p. 89) beskryf die effek wat pentatoniek as gevolg van die afwesigheid van halftone skep, soos volg: "...there is no leading note to pull towards the tonic; and no fourth degree to gravitate down to the third. Being without these tensions, pentatonic tones are therefore more bland, movement between them is free, and there is not such a strong feeling of the need for resolution as in the diatonic system..."

Die teks wat vir die melodie in voorbeeld 12 geskryf is<sup>16</sup>, volg die strekking wat pentatoniek volgens die bovenoemde uitspraak skep. In die inleiding tot die lied, sowel as die eerste versreëls van elke strofe word die liefde en vredesvolle wyse waarop die laaste Nagmaal vir die dissipels voorberei en bedien is, deur die spanningslose eerste frases beklemtoon.

---

<sup>16</sup>"The words were written for this tune" (Hymns Ancient and Modern - New Standard, 1983).

KOOPSTUK 4.TEMPO, METRUM EN RITME.

Tempo, metrum en ritme vervul elk 'n unieke funksie in 'n komposisie. Ritme omskryf tydsdure wat opeenvolgende klanke binne die polsslag of metriese eenheid in beslag neem. Hierdie beweging vorm geordende patronen van beklemtoonde en onbeklemtoonde polsslae en word metrum genoem. Die komposisie in geheel beweeg teen 'n bepaalde spoed, wat die tempo voorstel. (The New Harvard Dictionary of Music, 1986; The New Oxford Companion to Music, 1983.) Vanweë die definieerbaarheid van die drie elemente, is dit moontlik om die funksies daarvan in die kerklied afsonderlik te ondersoek.

4.1. TEMPO.

Die wyse waarop die tempo giusto in kerkliedere aangelei word, verskil van algemene komposisies in die sin dat metronoom-aanduidings nie as voorgestelde tempo aangedui is nie. Aanduidings wat wel by die komposisie aangedui word is karakterbeskrywend van aard soos byvoorbeeld "majestically", en "unhurried" (Hymns of Fellowship and Worship, 1987).

#### 4.1.1. Tradisionele wyses van tempo-aanduiding.

In voorbeeld 1 is die tempo-aanduiding "slow and meditative", wat in 'n mate ooreenstem met "tradisionele" tempo-aanduidings soos byvoorbeeld "adagio" of "allegro". Daar verskyn egter geen "tradisionele" of ander tempo-aanduidings in die amptelike sangbundels van die Anglikaanse en Metodiste Kerke nie. Tempi in Hymns Ancient and Modern - New Standard (1983) en Hymns and Psalms (1983) word gesuggereer deur die teks, metrum en ritme van die kerkliedere. Tempo-aanduidings soortgelyk aan dié van voorbeeld 1 kom hoofsaaklik voor in kerkliedbundels van kerke in die evangeliese tradisies en is onder meer "with pace", "light jazz waltz style" en "brightly with pace". Voorbeeld 1 is verteenwoordigend van dié styl waarna verwys word as "praise and worship" wat veral in die charismatiese tradisies voorkom. Hustad (January 1989, p.74) beskryf liedere in hierdie idioom as "miniature both in length and in content - that threaten to replace our historic hymns ...".

#### Voorbeeld 1. ALLELUIA, (Jesus Praise, 1982).

Slow and meditative

#### 4.1.2. Teksinhoud en musiekmetrum as tempo-aanduiding.

Soos reeds in hoofstuk 1 genoem, is die stemming wat deur die teksboodskap oorgedra word bepalend vir die tempo waarteen 'n kerklied uitgevoer behoort te word (Dakers, 1982, p. 19). Die teksboodskap in samehang met die metrum en ritme van die musiek is egter ook medebepalers van 'n gepaste tempo vir kerkliedere. Dié praktyk van tempo-afleiding stem ooreen met tempo-afleidingsmetodes in die musiek voor 1600: "Music before about 1600...rarely contain(ed) any indication of tempo, this being inferred from the notation and style of the music, or even from its title, if any." (The New Oxford Companion to Music, 1984.)

In voorbeeld 2 is daar geen tempo-aanduiding nie, wat impliseer dat die metrum en die teks bepalend behoort te wees vir die vaststelling van die tempo. Die metrum, naamlik 3/2, dui as gevolg van die soort teleenheid (kyk ook hoofstuk 2.1.) op 'n stadige pas (Kirnberger, 1982, pp. 377, 401). Die teks, waarin die uitvoering van die Wet van God beskryf word as 'n liefdevolle uitreik van God na die mens en die verantwoordelikheid wat dit op die mens plaas, skep 'n stemmige atmosfeer (die refrein en eerste strofe verskyn na die notevoorbeeld). 'n Matige tempo (M.M.  $\text{P} = 60-70$ ) behoort vir dié metrum en teks geskik te wees.

Voorbeeld 2. "Love is the fulfilling", (With One Voice, 1979).

The musical score consists of three staves of music in 3/2 time, F major. The top staff starts with a forte dynamic (ff), followed by a dynamic change (f) and a repeat sign (D.C.). The middle staff begins with a dynamic (D.C.). The bottom staff ends with a dynamic (ff) and a repeat sign (D.C.). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes bass clefs and common time signatures.

The law of Christ alone can make us free,  
and love is the fulfilling of the law.

1. Men are the sons of God and therefore brothers;  
but will the fatherhood of God be known  
if we do not reflect his love to others?  
In charity and justice God is shown.

(With One Voice, 1979).

#### 4.1.3. Tempo en ritmiese-harmoniese struktuur.

Die ritmiese en harmoniese struktuur van die kerklied behoort ook in berekening gebring te word wanneer die tempo van die kerklied ter sprake kom. Volgens Halter & Schalk (1978, p. 193) is die Duitse korale voor die jare 1600 vanweë die ritmiese subtiliteit teen 'n stadige tempo uitgevoer. Soos reeds in Hoofstuk 1 genoem, het J.S. Bach se begeleidingstyl, wat "uitvoerige reekse van deurgangsnote" bevat het, ook 'n stadige tempo gesimpliseer (Grace, 1923, p. 100). Hierdie norme dien dus steeds as rigtingwysers ten opsigte van die uitvoeringspraktyke van hedendaagse kerkliedere wat in dieselfde soort styl gekomponeer is. In samhang met ander faktore soos byvoorbeeld die teksstemming en die akoestiek van die gebou, sal begeleidingstyle wat nie oor byvoorbeeld "uitvoerige reekse van deurgangsnote" beskik nie, soos byvoorbeeld begeleidings met stadige harmoniese ritmes, matige of vinnige tempos impliseer (kyk voorbeelde 1 en 2 en meegaande kommentaar, Hoofstuk 5).

#### 4.1.4. Tempo en akoestiek.

Eksterne faktore speel ook 'n rol in die vasstelling van 'n gepaste tempo<sup>1</sup> soos onder meer die akoestiek van die gebou (Halter & Schalk, 1978, p. 193). Volgens Mitchell (1978, p. 121) is dit belangrik om bewus te wees van die weerklank<sup>2</sup>, of gebrek daaraan, in die gebou waarin kerkliedere, koormusiek en instrumentale musiek uitgevoer word. Indien dit onmoontlik sou wees om die akoestiek te verbeter deur byvoorbeeld

---

<sup>1</sup>"The question of the tempo at which hymns should be sung is one for which no single answer can be given..." (Halter & Schalk, 1978, p. 193).

<sup>2</sup>Die akoestiek in die katedrale van Brittanje is lewendig vanweë die boumateriale en ruimtes in die geboue. Stancliffe (The World of Church Music, 1985, p. 26) en Long (1971, p. 40) besing onderskeidelik dié tradisie in Brittanje soos volg: "...our great cathedrals...their dimensions... their texture and tone of glass and wood and stone..." en "[with] echoing acoustics...".

klankabsorberende materiale te verwijder waar daar 'n gebrek aan 'n galmende akoestiek is, of by te voeg waar die naklank te lank is", behoort die tempo van die gekose musiek aangepas te word. Kerkliedere sal byvoorbeeld teen 'n vinniger tempo gesing moet word waar die akoestiek "dood" is. (Mitchell, 1978, p. 121.) Die enigste absorberende materiaal wat Mitchell (1978, p. 125) as funksioneel vir akoestiese doelindes beskou is gestoffeerde kerkbanke. Dié banke behoort vir die koorleier en -lede min of meer die nagalm te bewerkstellig wat behoort te heers wanneer gemeentelede in 'n kerk teenwoordig is waarin daar net houtbanke is. Die tempo waarteen koorwerke tydens repetisies uitgevoer word, sal dus in ooreenstemming kan wees met die tempo wat tydens eredienste ook sou geld.

#### 4.1.5. Tempo en die betrokkenheid van instrumentaliste.

Indien die gebruik bestaan dat die orrelis saam met ander instrumentaliste verantwoordelik is vir die begeleiding van kerkliedere, behoort die musiekleier die instrumentaliste bewus te maak van 'n "streng ritmiese" tempo tydens begeleidings (Sharp, 1984, p. 13). Volgens Sharp (1984, p. 10) is dit byna onmoontlik dat 'n ensemble byvoorbeeld tempowisselings tussen strofes met dieselfde buigbaarheid as 'n orrelis sal kan toepas, omdat dit gewoonlik nie-professionele musici is wat deel vorm van die ensemble en omdat dit moeiliker is vir 'n groep instrumentaliste om dieselfde nuanses gelyktydig ritmies korrek uit te voer.

#### 4.1.6. Tempo en die gemiddelde ouderdom van die gemeente.

Behalwe vir die voorskrifte vir 'n gepaste tempo (Halter & Schalk, 1978, p. 193) soos byvoorbeeld "it should be a steady one, [that gives] the impression of stability and poise on the part of the organist and congregation, [that] promote[s] vigorous and spirited singing", word dit ook beklemtoon dat die -----  
"It is easier to deaden a room after it is built and tested than it is to make it more alive ... the hardening of soft surfaces, is more difficult and expensive" (Mitchell, 1978, p. 125).

gemiddelde ouerdom van die gemeente in gedagte gehou behoort te word. 'n Gemeente wat hoofsaaklik uit jong lidmate bestaan sal waarskynlik - eerder as oer gemeentelede - verkies en in staat wees om kerkliedere teen 'n vinniger tempo te sing as 'n gemeente wat hoofsaaklik uit ouer lidmate bestaan (Halter & Schalk, 1978, p. 193).

#### 4.2. METRUM.

Die keuse van 'n vastgestelde metrum behoort die memoriseer van 'n lied te vergemaklik. Brindle (1996, p. 54) beskryf die vooruitlike gevare wat aan die vermyding van 'n vastgestelde metrum gekoppel word as "[an] aimless meandering" en "not being memorable precisely". Volgens Wren rus daar 'n hōë premie op die memoriseerbaarheid van die kerklied: "since most people learn that way, not from the page" (Persoonlike brief van Brian Wren, 4 April 1988).

##### 4.2.1. Die soort teleenhede in die metrum.

Die soort teleenheid\* in 'n metrum behoort die stemming wat deur die teks geskep word, te ondersteun. 'n Gepaste keuse vir 'n ernstige teks (byvoorbeeld 'n gesonge gebed) soos deur Kirnberger (1982, p. 401, 377) geïdentifiseer, behoort 2/2 of alla breve in plaas van 2/4 te wees, omdat die metrums waarin die soort teleenheid "groter" is, soos byvoorbeeld 2/2, 3/2 of 6/4, geassosieer word met 'n ernstiger teks en ook 'n stadiger tempo, as wat die gevall met byvoorbeeld 2/4, 3/4 of 6/8 sou wees.

Voorbeeld 3 illustreer die assosiasie tussen die soort teleenheid, naamlik 3/2 en 6/4 met 'n "ernstige" teks, in dit -----  
-----  
\*In 3/2 dui "2" op die soort teleenheid, terwyl "3" op die aantal teleenhede dui.

"In Tempo aanduiding kan egter die metrum beïnvloed. Alhoewel "Silent night, holy night" in 6/8 is, is die aanbevole tempo-aanduiding "in slow tempo" wat dit meer na 'n 3/4-tydmaat laat klink. (Eskew & Mc Elrath, 1980, p. 32).

geval die noodroep van 'n volk (beide strofes verskyn na die notevoorbeeld). Daarteenoor illustreer die metrum in voorbeeld 4, naamlik 2/4 die assoniasie wat met 'n jubelende lafprysing gepaard gaan (die eerste strofe verskyn na voorbeeld 4).

Voorbeeld 3. ROXETH 7774 D, (Hymns for Today's Church, 1982).



1. God save and bless our nation,  
be all our inspiration,  
in every generation  
make hatred cease;  
let love and justice guide us;  
come, Lord, and walk beside us-

2. Lord, be our true congection,  
our hope, our faith's possession  
so hear our intercession,  
help us to stand:  
not by the strength you gave us  
nor pride that you forgave us,  
but for your glory save us.

(Hymns for Today's Church, 1982).

Voorbeeld 4. "Praise to the Lord", (Hymns and Songs of Fellowship, 1987).

Praise to the Lord!  
Sing Alleluias  
to the King of all the earth.  
Praise to His name!  
Let ev'ry creature  
join in the joyful song.

**Chorus:**

I will praise Him,  
I will praise Him,  
I will exalt Him  
I will exalt Him  
for His love.  
for His love.  
For His love endures forever.

(Songs and Hymns of Fellowship, 1987).

#### 4.2.2. Die aantal taleenhede in die metriese eenheid.

Sekere woorde in 'n teks is meer of minder belangrik en behoort dienooreenkomsdig beklemtoon of onderbeklemtoon te word (Brindle, 1986, p. 54-5). Die posisie wat die woord ten opsigte van die aantal taleenhede in 'n maat inneem, kan die moontlikheid om die korrekte betekenis van die teksboodskap oor te dra versterk (of verswak).

Die keuse van die aantal taleenhede in die metriese eenheid (in die musiek) geskied egter nie op 'n lukraak basis nie, maar word bepaal deur die teksoetrum en die teksinhoud.

##### 4.2.2.1. Die teksoetrum as bepalend vir die aantal taleenhede.

Wanneer die teksoetrum (kyk hoofstuk 2, 2.5.1. en 2.5.3) in berekening gebring word, behoort 'n beklemtoonde lettergroep op 'n sterk polsslag in die musiek te val. In die geval van 'n 4/4 maatslag (kyk voorbeeld 5, waarvan die eerste en laaste twee versreëls de jambiese versvoet as basis het), dra die eerste polsslag die primêre en die derde polsslag die sekondêre klem, terwyl die tweede en vierde polsslae onbeklemtoond is. Die beklemtoonde lettergrope in 'n teks word dan deur die hoof-aksente in die musiek ondersteun. (Warburton, 1960, p. 53, 54.)

In voorbeeld 5 kom die primêre klem in die musiek in byvoorbeeld die derde en vierde versreëls "help us to see, help us to care, " telkens op die woord "us". Die sekondêre klem val dus op "see" en "care". Die beklemtoning van "us" in die derde en vierde versreëls laat die vraag ontstaan waarom "us" en nie "see" of "care" nie die primêre klem dra. God word in die strofe gevra om diégene ("us") wat Hom reeds ken te help, met ander woorde dié aan wie Hy himself reeds deur sy skepping geopenbaar het. 'n 2/4-maatslag sou aan "us" en "see" dieselfde klem gegroe het. Die natuurlike ritme van die twee versreëls impliseer inder waarheid drieslagmaat, omdat dié twee versreëls die daktieliese versvoet as basis het. Deur hierdie natuurlike woordritme in die musikale toonsetting teen te gaan, word die betekenis van die versreëls duideliker beklemtoon.

Voorbeeld 5. TAUNTON SCHOOL 8.7.4.48.7., (Hymns and Psalms, 1983).

1. O God, O Spirit known to us  
through wonders of creation,  
Help us to see,  
Help us to care,  
Help us to find you everywhere  
And voice our adoration.

(Hymns and Psalms, 1983).

In saamgestelde twee- drię- en vierslagmaat is daar 'n soortgelyke onderverdeling in beklemtoonde en onbeklemtoonde aksente<sup>6</sup>. In maat 5 van voorbeeld 6, strofe twee, val die primäre klem in die musiek saam met die woord "Lord". Die sekondäre klem val saam met die aanvang van 'n omskrywing van "Lord", naamlik "is our cre-ator". Die laaste twee lettergrepe van hierdie omskrywing naamlik "a-tor" val op die primäre klem van die volgende maat (maat 6). Die primäre klem in maat 6 word met ander woorde as gevolg van die teks as nog 'n sekondäre klem ervaar. 3/4-maatslag sou veroorsaak dat dié omskrywing as 'n hoofsin aangekondig word, waardeur die verband tussen "Lord" en "is our creator" dalk minder duidelik sou wees.

Voorbeeld 6. ALL THE EARTH 9.10. and refrain, (With One Voice, 1979).

**Antiphon:**

All the earth proclaim the Lord,  
sing your praise to God.

**Verse(s):**

2. Know that the Lord, is our creator.  
Yes, he is our Father; we are his sons.

(With One Voice, 1979).

---

<sup>6</sup>Saamgestelde drię- en vierslagmaat word volgens Eskew & McElrath (1980, p.32) geassosieer met die sogenoemde "gospel hymns", soos byvoorbeeld "Blessed assurance".

**4.2.2.2. Die teksinhoud as bepalend vir die aantal metriese teleenhede.**

Die saamgestelde metrum, wat meer swak polsslag per maat het as enkelvoudige metrum, leen hulle tot 'n teks wat van meer onbeklemtoonde lettergrepe gebruik maak. Die digter het dus die geleentheid om van 'n groter aantal woorde gebruik te maak. Die groter aantal woorde maak dit dus vir hom moontlik om sy teksboodskap as't ware in spreektaal aan die gemeentelid oor te dra. Temperley (1983, p. 209) verwys in hierdie verband na die "Evangelical hymns" (1760-1830) wat gewoonlik in so 'n styl geskryf was: "... they used language that was personal, emotional, immediate in its imagery..."<sup>7</sup>. Voorbeeld 7 is in saamgestelde tweeslagmaat. Die mees kenmerkende eienskappe van God die Vader, Seun en Heilige Gees word deur middel van eenvoudige begrippe oor drie strofes versprei (in hierdie geval verskyn die notevoorbeeld na die teks).

**Voorbeeld 7. "Sing to our Father", (Cry Hosanna, 1980).**

1. Sing to our Father, Creator and King,  
     who sent his Son Jesus, to suffer  
     and bring us into his family.  
     Oh magnify him!  
     Sing, sing, sing, sing  
     Sing to the Lord of love.

**Refrain:**

Alleluia, alleluia  
 Alleluia, alleluia.

---

<sup>7</sup>Hierdie liedere het voldoen aan 'n behoefté wat daar in die gelede van die Evangelical Anglicans en die Methodists van die laat agtiende eeu ontstaan het: "Christianity was first brought home to the minds and hearts of millions of uneducated people, who had previously known (hymns) as a mysterious rite to which they were expected to conform." (Temperley, 1983, pp. 204, 208.)

2. Sing to our Brother, who of himself poured  
out life to his people to see them restored.  
Sing to our healer and sing to our Lord!  
Sing, sing, sing, sing  
Sing to the Lord of life!.

## Refrains:

3. Sing to the Spirit, let us all hear and know  
that He frees us from sin and from fear  
to love one another, to serve and to care.  
Sing, sing, sing, sing  
Sing to the Lord of peace.

## Refrains:

(Cry Hosanna, 1980).

*In unison*

*Refrain: Optional 6-part harmony*

*Final ending*

Wanneer die teksmetrum van so 'n aard is dat sowel enkelvoudige tweeslagmaat as enkelvoudige drieslagmaat geskik sou kon wees vir 'n toonsetting, kan die teksinhoud moontlik 'n deurslaggewende faktor wees by die finale keuse (Kirnberger, 1982, p. 401). Voorbeeld 8 en 9 illustreer hoe die teks in enkelvoudige twee- of drieslagmaat getoonset kan word.

Voorbeeld 8. NORTHOVER D.C.M., (Hymns and Psalms, 1983).



Voorbeeld 9.



1. Deep in the shadows of the past,  
far out from settled lands...

Die teks in voorbeeld 8 beskryf volkere wat onder God se beskerming gelewe het in die woestyn en in die beloofde land. Die samestelling van die verhale het geleid tot 'n Boek vir die nageslag, naamlik die Bybel. Die strekking van dié stemmige teks vra eerder na 'n 2/4-maatslag as 3/4, vanweë die meesleurende "wals"-maat in die 3/4-maatslag soos in voorbeeld 9 geillustreer\*.

#### Voorbeeld 8 (teks vervolg).

4. For all the writings that survived,  
           For leaders, long, long ago,  
           Who sifted, chose, and then preserved  
           The Bible that we know,  
           Give thanks, and find its promise yet  
           Our comfort, strength, and call,  
           The working model of our faith,  
           Alive with hope for all.

(Hymns and Psalms, 1983).

#### 4.2.2.3. Metrumveranderings.

Volgens Leaver & Litton (1983, p. 132) ondervind gemeentes nie metrumveranderings\* in die loop van 'n kerklied as "onsingbaar" nie, veral wanneer die saamval van beklemtoonde lettergrepe en hoofpolsslae nie versteur word nie.

-----  
 \*Kyk HOOFSTUK 2: 2.5.2.3.

\*Die gebruik van meer as een metrum in die loop van 'n enkele werk word in die geskiedenis in onder meer Gregoriaanse gelyksang, die Franse rezitatif van die sewentiende eeu en in werke van Strawinski, Bartók en Hindemith aangetref (Harvard Dictionary of Music, 1970).

In voorbeeld 10 (die eerste strofe verskyn na die notevoorbeeld) word die metrum verander van 2/2 na 3/2. Die verandering versteur egter nie die saamval van die beklemtoonde lettergreep en die hoofpolsslag in maat 4 nie. 'n Gemeente sal dus nouliks bewus wees van hierdie metrumverandering.<sup>10</sup>

Voorbeeld 10. LITTON 10 10. 1C 10., ((The Hymn Society of Great Britain and Ireland Conference, 1986).

1. Go forth for God, go to the world in peace;  
be of good courage, armed with heavenly grace,  
in God's good spirit daily to increase,  
till in the kingdom we behold his face.

((The Hymn Society of Great Britain and Ireland Conference, 1986).

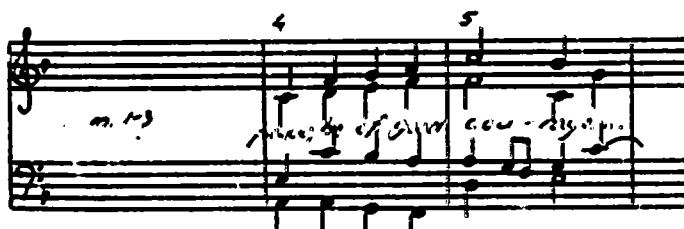
<sup>10</sup>Routley toonset nie die woord "go" op die hoofpolsslag van maat 3, sodat die teksgedeelte "go to the world in .." in een maat val nie. Hy plaas dit egter op die sekondêre polsslag van maat 2. Die toonsetting is in volle ooreenstemming met die versvoet-indeling omdat dié woord "go" op die onbeklemtoonde deel van die jambiese voet val. 'n Gemeente behoort dus nie die gesinkopeerde ritme in maat 3 as "onsingbaar" te ondervind nie. Die dringende uitreik na ongereddes word deur dié gepaste plasing beklemtoon. Kyk ook hoofstuk 4, Sinkopasie, 4.3.2.

Die teks van voorbeeld 10 kon in maat 4 in 2/2-maatslag getoonset word (kyk voorbeeld 11). Dit veroorsaak egter dat die ruspose op die woord "peace" so lank word dat die dringendheid van die tweede versreël verlore raak. Ter wille van die teks sou 'n beter keuse wees dat 'n kwartnoot die halfnoot in maat 4 vervang (kyk voorbeeld 12), waardeur mate 4 en 5 saamgetrek kan word in een maat.

Voorbeeld 11.



Voorbeeld 12.



Die toonsetting in voorbeeld 12 sou egter die fraseering vir gemeentelede bemoeilik en die tempo moontlik kon versteur (Stanford, 1912, p. 153). Routley se keuse in voorbeeld 10 ten gunste van 'n metrumverandering, bied dus 'n meer bevredigende oplossing.

In voorbeeld 13, is daar in die verloop van agt mate, drie metrumveranderings.

Voorbeeld 13. DUMBIEDYKES 77 and refrain, (Hymns for a Day, 1982).

Refrain:

In faith and hope and love  
with joyful trust we move  
towards our Father's home above.

Verse:

1. Christ, our star, our map, our road,  
to the Father's high abode.

(Hymns for a day, 1982).

Dit is te betwyfel of 'n gemeente reg sou kon laat geskied aan die veranderings, veral aan die twee mate in 6/8-tyd. Gestel die eerste versreël van die teks ("verse") word in 3/4-tyd getoonset in plaas van 'n 6/8 wat 'n onderverdeling in primêre en sekondêre aksente meebring. So 'n verandering sal 'n primêre klem plaas op elke karakterieskap van Christus wat opgenoem word en dit boonop vir die gemeente makliker uitvoerbaar maak.

### 4.3. RITME.

Ritme omskryf die tydsdure wat opeenvolgende klanke binne die polisslag of metriese eenheid in beslag neem. Alhoewel ritme en toonhoogte as afsonderlike elemente definieerbaar is, is die twee elemente ten nouste interafhanglik en vorm gesamentlik melodie<sup>22</sup>. (Eskew & McElrath, 1980, p. 26; Harvard Dictionary of Music, 1970). Citron (1983, p. 265) beskryf hierdie interafhanglikheid soos volg: "The rhythm should be inherent in the pitches and written into the line."

Eskew & McElrath (1980, p. 33) sê dat ritmiese patronen in kerkliedere "simple and straightforward" is en dat ritmiese patronen dikwels herhaal. Brindle (1986, p. 14) beskryf die tegniek van herhaling van ritmiese patronen as noodsaaklik vir die natuurlike ontplooiing van die musiek, deurdat dit aan vooraf-geprogrammeerde verwagtings beslag gee: "The onward flow of music depends on the fulfilment of expectancy, on the recall of a note shape or rhythm which is already familiar."

Die nuwe Engelse kerklied word oor die algemeen gekenmerk deur verbeeldingryke ritmiese variasie binne die beskikbare aantal frase (kyk byvoorbeeld ook voorbeeld 17 verderaan en gespaardgaande kommentaar). Voorbeeld 14 bestaan hoofsaaklik uit die herhaling van die volgende ritmiese frase:



Variasie word in die herhaling van hierdie frase verskaf deur middel van die kontrasmoment  $\text{F } \overline{\text{D}} \text{ D}$ . Die herverskynning van die kontrasmoment bring op sy beurt eenheid in die ritmiese samestelling van die lied as geheel toevoeg.

---

<sup>22</sup>Kyk HOOFSTUK 5.

Voorbeeld 14. "Hampton Poyle" 885. 86., (Hymns Ancient and Modern - New Standard, 1983).



#### 4.3.1. Isoritmiek.

Iisoritmiek is ontleen aan 'n kompositoriese middel wat oorspronklik in die veertiende-euse motet toegepas is. Die isoritmiese tegniek het bestaan uit die herhaling van dieselfde ritmiese patroon. (The New Harvard Dictionary of Music, 1986.) Hierdie patroon het of net in die cantus firmus, of in al die stemme voorgekom; in laasgenoemde geval word daar verwys na die pan-isoritmiese motet (Apel, 1986, p. 15).

Die term "isoritmiek" verwys egter na meer stylvorme as net die motet. Leaver & Litton (1983, p. 131) verwys na die toepassing van dié term op die kerklied wat in die laat sewentiende eeu in Brittanje ontstaan het. Die psalmmelodieë is teen so 'n stadige tempo gesing dat die oorspronklike ritme verlore geraak het. Teen die middel van die negentiende eeu het komponiste en uitgewers die isoritmiese styl, waarin al die stemme dieselfde nootwaardes gehad het, as norm aanvaar. Shaw (1921, p. 46) verwys na die nabootsing van die styl in hedendaagse himnodie as megalies en vervelig en vergelyk dit met "a dull suburban row of houses".

Die nuwe kerkliedere word nie meer in Brittanje in isoritmiese styl gekomponeer nie. Ou kerkliedere in hierdie styl word egter wel in hedendaagse kerkliedbundels opgeneem. Voorbeeld 15 is

geneem uit die 1983-publikasie Hymns Ancient and Modern - New Standard.

Voorbeeld 15. "Tallis's Canon L.M., (Hymns Ancient and Modern - New Standard, 1983).

A musical score consisting of two staves. The top staff uses a treble clef and has a key signature of one sharp (G major). The bottom staff uses a bass clef and also has a key signature of one sharp. Both staves feature a continuous pattern of eighth notes, primarily quarter note pairs, with some eighth-note triplets and sixteenth-note figures. The music is divided into measures by vertical bar lines.

Die herverskyning van meer ritmiese variasie is volgens Leaver & Litton (1985, p. 131) ingelei deur onder meer Vaughan Williams se SINE NOMINE (voorbeeld 16) van 1906 en Stanford se melodie ENGELBERG (voorbeeld 17) van 1904.

Voorbeeld 16. SINE NOMINE, (*Hvans Ancient and Modern - New Standard*, 1983).

A musical score consisting of three staves. The top staff uses a treble clef, the middle staff an alto clef, and the bottom staff a bass clef. All staves are in 2/4 time. The notation includes various note values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like forte and piano. Measures 1 through 4 are shown, followed by a repeat sign and measures 5 through 8.

Voorbeeld 17. ENGELBERG, (LEAVER & LITTON, 1985, p. 134).

Thus angels sung and thus sung we  
 'To God on high all glory be;  
 let him on earth his peace bestow  
 and unto men his favour show.

(Leaver & Litton, 1985, p. 134).

#### 4.3.2. Sinkopasie.

Sinkopasie<sup>12</sup> was volgens Leaver & Litton (1985, p. 134) nie onbekend vir musici of gemeentes van die sesstiende eeu nie. Komponiste het daarna verwys as "driving the notes". 'n Voorbeeld hiervan word aangetref in Orlando Gibbons se lied ENGELBERG ("Angel's Song") (kyk voorbeeld 17) wat in Hymnes and Songs of the Church (1623) gepubliseer is (Leaver & Litton, 1985, p.134). "Angel's Song" illustreer bine 'n beperkte aantal mate die ritmiese verskeidenheid waarvoor die Engelse kerklied bekend is. In hiérdie voorbeeld word die verskeidenheid geskep deur metriese verandering en sinkopasie. Indien daar 'n metrumverandering veronderstel sou word in maat 2 (kyk ontleding voorbeeld 17, balk twee), kom daar 'n gesinkopeerde noot voor op

---

<sup>12</sup>Wanneer die klem van 'n sterk na 'n swak polsslag in 'n maat verskuif, word die normale metriese aksente versteur. Die verskynsel staan as sinkopasie bekend (The New Harvard Dictionary of Music, 1986).

die voorlaaste polsiaag van maat 2. Deur middel van dié gesinkopeerde noot word die beklemtoonde lettergreep "glo-" (van "glory"), juis beklemtoon.

Best (May 1978, p. 26) en Leaver & Litton (1985, p. 134) waarsku teen die onoordeelkundige gebruik van sinkopasie in die hedendaagse hymodie. Hulle verwys daarna as "konvensioneel", en "goedkoop". In die lied in voorbeeld 18 wend die komponis sinkopsie ruimskoots aan as "onontbeerlike ritmiese element". Hy is waarskynlik van mening dat die lied "onritmies" sou wees sonder die sinkopasies. Dit is juis wat Best (May 1978, p. 26) teen die gebruik van sinkopasie het: "I'm against the assumption that the lack of it denotes a lack of rhythm".

Voorbeeld 18. "I love the Lord", (*Spirit of Praise*, 1984).

Wanneer sinkopasie egter sinvol geïntegreer is in die melodiese geheel, behoort dit 'n effektiewe uitdrukkingsmiddel te kan wees<sup>13</sup>, soos wat die geval is in maat 4 van voorbeeld 19. Die "driving of the notes" kom slegs in een maat van die lied voor

<sup>13</sup>Kyk ook voorbeeld 10 van hoofstuk 4 en gepaardgaande voetnota.

en plaas daardeur 'n klem op die vierde versreëls van al vier strofes. Die waardeloosheid van 'n wêreld sonder liefde word uitgelig en kondig 'n oplossing aan wat in die daaropvolgende versreëls gekwalifiseer word.

Voorbeeld 19. VOICE OF LOVE, (New Songs of Praise, 1985).

1. However loud the shout  
however clear the call.  
a world without love  
means nothing at all.

Voice of love  
Prophets knew  
warn us, teach us  
what to do.

2. Whatever may be spent  
to make a big display  
a gift without love  
has nothing to say.

Wealth of love  
Christ has shown,  
make and keep us  
all his own.

(New Songs of Praise, 1985).

HOOFSTUK 5.DIE VORM VAN DIE KERKLIED: DIE INTERVALSAMESTELLING VAN DIE MELODIE, DIE HARMONIE EN DIE STRUKTUURSKEMA VAN DIE KERKLIED.

In die voorafgaande hoofstukke is die kerklied ten opsigte van teks, toonduur en tonaliteit in perspektief geplaas. Met dié agtergrond in gedagte, word aspekte wat uit intervalliese samestellings voortvloei ondersoek, naamlik die melodie self, die harmoniese ondersteuning wat aan die melodie verleen word en die vorm wat die melodie en harmonie impliseer.

Die intervalsamestelling van die melodielyn, die harmonie en vorm van spesifiek die kerklied word slegs terloops in literatuurstudies gedek omdat daar enersyds wel raakvlakke met ander stylsoorte soos byvoorbeeld die kuns- en volkslied bestaan en omdat die kerklied andersyds oor beperkte vorm- en harmoniese moontlikhede beskik. Die kerklied beskik egter wel oor 'n eiesoortige musikale integriteit wat slegs geëvalueer kan word deur dié stylmiddels te bestudeer wat eis is aan die kerklied.

Dim agt gevalstudies, waarin altesaam vier en twintig voorbeelde voorkom, is gebaseer op deduktiewe afleidings. Die voorbeeld is verteenwoordigend van liedere wat in kerkliedbundels vanaf 1979 tot 1987 gepubliseer is en is nie-chronologies gekies na aanleiding van intervalgroottes in melodiëe.

Die rangskikking van die agt gevalstudies berus op die verskillende intervalgroottes wat in die oktaaf voorkom. Elke gevalstudie behels die ontleding van konjunkte en disjunkte opeenvolging van intervalle, die tegniek van eenheid en verskeidenheid, die ambitus en klimaks van die melodielyn, die harmoniese ondersteuning en die vorm van die kerklied.

Gevalstudie 1 is dus verteenwoordigend van veral die herhaalnoot in die melodielyn, gevalstudie 2 van konjunkte beweging met die klem op trapsgewyse beweging, gevalstudie 3 van disjunkte beweging met die klem op terns-intervalle, tot en met gevalstudie 8 wat verteenwoordigend is van die oktaaf-interval. Daar word in die loop van elke gevalstudie na ander voorbeeld verwys, ter verheldering van sekere onderafdelings. In hierdie onderafdelings, soos byvoorbeeld ambitus en die hantering van frase-eindes, word daar onder andere verwys na faktore wat bydra tot die singbaarheid van die kerklied.

Afleidings wat uit die bespreking van die gevalstudies voortspruit, word samenvattend in hooftuk 6 bespreek.

GEVALSTUDIE I.

Die herhaaltoon as verteenwoordigend van die melodiiese intervalsamestelling.

Die ritmiese fragmentering van 'n enkeltoon vorm in samehang met konjunkte beweging die basis van die intervalsamestelling van die melodielyn in voorbeeld 1 (mate 5, 6, 9, 10, 13, 14, 15, 17, 18, 19).

Voorbeeld 1. "When is he coming?" (Hymns old and new, 1984).

1. When is he coming, when,  
oh when is he coming, the Redeemer?  
When will we see him, when, oh when  
will we see him, the Redeemer?

**Chorus:**

Come, oh come from your kingdom up there  
from your kingdom up there above!  
Come, oh come to your people on earth,  
to your people on earth bring love  
Emmanuel!  
Emmanuel!  
Emmanuel!

Die gebruik van die herhaaltoon, soos byvoorbeeld in voorbeeld 1, is vir die ritmies-voortstuwend krag van die melodie afhanglik van of 'n vinnige harmoniese ritme, of die ondersteuning van geskikte instrumente in die begeleiding. Die harmoniese ritme in mate 1 tot 12 is byvoorbeeld stadig. In hierdie geval dien die ostinaatpatroon in die bas, wat byvoorbeeld met behulp van 'n kontrabas beklemtoon kan word, as voortstuwend ondersteuningskrag van die melodie. Vanaf maat 13 neem die vinniger harmoniese ritme dié rol tot 'n mate oor.

#### Konjunkte en disjunkte beweging.

Konjunkte beweging in voorbeeld 1 bestaan hoofsaaklik uit die invul van tertsvintervalle (mate [1-4], 5-7, 9-10, 22, 24 en 27-28) en die "kontrapuntale" omlyning van a - b-mol en g - à in mate 13 tot 16 en 17 tot 20 (kyk balk 3). Die disjunkte beweging in die melodie is met die uitsondering van die kwartsprong wat deur die nekwensie veroorsaak word in maat 23, beperk tot die horizontalisering van drieklanke en dan wel die grondnoot, terts en kwint van die akkoord (mate 7-8, 11-12, 15, 19, 20-21, 26-27).

Die "statiële beweging" binne die ambitus van 'n perfekte kwint wat strek oor soveel as agt mate (mate 5-6 en 9-12), hou egter die gevaar in dat dit afbreek doen aan 'n sinvolle melodiese gestalte (kyk bladsye 145, 146). Shaw (1921, p. 30) en Warburton (1960, p. 7) verwys na sodanige aaneenskakeling van motiewe as 'n "sticky" melodielyn.

Voorbeeld 2. "Conquerors are we" (Making Melody, 1983).



'n Groter balans tussen konjunkte en disjunkte beweging bied in voorbeeld 2 verligting in 'n melodielyn waarin daar ook sogenaarde "sticky" motiewe voorkom (balk 1, mate 5, 17-19). Die "groter balans" bevorder egter steeds nie die melodie se individualiteit nie omdat die disjunkte beweging bloot op die arpeggiëring van drieklanke gebaseer is (kyk gearpeggierte drieklanke, balk 2).

#### Eenheid en verskeidenheid.

Die eenheidselement in die melodie van voorbeeld 1 is bereik deur die sekvensiële herhaling van eenvoudige motiewe. In plaas daarvan dat die sekvensie se eienskap van verskeidenheid ook ten toon gestel word (kyk voorbeeld 20,), ontaard die ontginnings van

dié komposisietegniek in ooreksplotering. As gevolg hiervan kan die melodie as "vervelig" geëtiketteer word. Dié melodie se karge elemente word in die vorm van 'n gereduseerde melodielyn in balk 4 van voorbeeld 1 geïllustreer.

Indien dié teks in voorbeeld 1 in verband gebring word<sup>1</sup>, dien die herhaling van melodiese (en ritmiese) motiewe juis as ondersteuning van die herhalende teksgedeeltes. Gesien in die lig hiervan, behoort die kritiek teen die melodie daarom gereserveer te word, omdat die kerkliedmelodie se funksie geleë is in die ondersteuning van die teks.

Voorbeeld 3. "The Song of Acceptance" (Scripture In Song, 1981).



Voorbeeld 3 val in dieselfde kategorie as voorbeeld 1 wat betref die ooreksplotering van komposisietegnieke in samhang met 'n teks waarvan die versreëls byna identies herhaal. In voorbeeld 3 word die eenheidselement, wat verkry is deur middel van die herhaling of gevarieerde herhaling van frase, tot so 'n mate

<sup>1</sup>Die boodskap van die kerklied word deur die teks gedra en deur die melodie ondersteun (kyk inleidingsparagraaf, hoofstuk 2.)

ontgin dat die melodie gereduseer kan word tot mate 1 tot 4 en mate 9, 12, 17-18 (kyk balk 2, voorbeeld 3). Die sekvensiële behandeling van maat 9 bied wel verligting as kontrasterende materiaal binne die lied as geheel, en in die sekvensie as sodanig omdat mate 10 en 11 van die sekvensie ritmies gevarieerd aangebied is.

#### Ambitus.

Die ambitus per frase van die lied in voorbeeld 1 (kyk ook voorbeeld 1.1) is wel beperk tot 'n maksimum van 'n perfekte kwint en kan dus gereken word as 'n weerspieëling van die melodiese beweging in elke frase. 'n Perfekte kwint het egter nie noodwendig 'n intervalsamestelling tot gevolg wat as "vervelig" geëtiketteer hoef te word nie (vergelyk hoofstuk 5, voorbeeld 11, waarvan die basiese omvang ook 'n kwint is, maar wat vryelik uitgebrei is deur middel van onder meer versieringsnote).

#### Voorbeeld 1.1.



#### Voorbeeld 2.1.



Die ambitus van die melodie in geheel (voorbeeld 1.1 "geheel"), is verder 'n bewys dat die melodie geplaas is binne 'n omvang wat homself leen tot 'n sinvolle aanbieding van materiaal (vergelyk voorbeeld 16, "ambitus", en meegaande kommentaar bladsy 164).

Die ware ambitus van voorbeeld 2 is inderdaad groter en die tessitura hoër as die van voorbeeld 1 (vergelyk 1.1. met 2.1.). In vergelyking met die kritiek wat reeds tot dusver teen die melodie in voorbeeld 2 uitgespreek is, is 'n groter ambitus, of hoër tessitura, dus nie 'n voorwaarde vir 'n sinvolle melodie nie.

In 'n vergelyking tussen die ambitus van voorbeeld 1 en 2, is die grootte van die ambitus dus nie die oorsaak van die negatiewe kritiek wat teen die melodieë ingebring is nie.

Die hoogste noot wat in maat 22 van voorbeeld 2 voorkom, bring die kwessie van "'n redelike omvang" ter sprake<sup>2</sup>. Daar bestaan verskillende relevante uitsprake in die verband. Best (May 1978, p. 25) beveel aan dat die omvang van kerkliedmelodieë "binne redelike perke" moet wees omdat die sing van kerkliedere nie die gemeentelid se sangvermoëns ontwikkel en verbeter nie. 'n Sinoniem vir dié vae omskrywing is deur Eskew & McElrath (1980, p. 27-8) gegee naamlik "'n oktaaf of 'n oktaaf plus een ekstra toonleertrap".

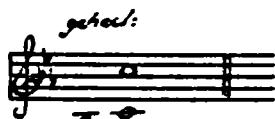
Vaste grense is deur Shaw (1921, p. 23) en Etherington (1962, p. 263) bepaal as c' tot e mol'', terwyl Leaver & Litton (1985, p. 129) e'' as hoogste noot vir unisone gemeentesang aangee op voorwaarde dat dié noot korrek benader word<sup>3</sup>.

-----  
<sup>2</sup>Ter wille van 'n duidelike verwysingsraamwerk vir voorbeeld 1 volg, is dit nodig dat die menings wat daar rondom 'n aanvaarbare ambitus bestaan, ondersoek word.

<sup>3</sup>Shaw (1921, p. 25) motiveer die omvang wat hy voorstel deur komponiste daarvan te herinner dat kerkliedmelodieë vir gemeenteledere bedoel is en nie vir koorseuns nie. Uit voorbeeld 1 volg, is dit nodig dat die hoogste noot wel tot e mol'' en e'' beperk word. Die onderste grens verskil egter van die voorgestelde c'.

Die ambitus wat in voorbeeld 3 benut is, behoort dus na aanleiding van die bovenoemde bespreking gemaklik binne die vermoëns van die gemiddelde gemeentelid te val (voorbeeld 3.1).

Voorbeeld 3.1.



"Binne die vermoë van" of "singbaar" is egter steeds nie 'n versekering dat die lied in die volksmond vangsel sal word nie juis omdat die beskikbare materiaal (kyk balk 2 vir reduksie van melodie) karig ontwikkel is. Sodanige ontwikkeling doen afbreek aan die unieke karakter waарoor die kerklied behoort te beskik.

Volgens Leaver & Litton (1985, p. 129) behoort melodieskrywers die beperkings van enkelstemmige sang in gedagte te hou, veral wanneer 'n lied wat vir vierstemmige sang bedoel is, ingesluit word in 'n kerkliedbundel. So was die Victoriaanse melodie REGENT SQUARE (voorbeeld 4) oorspronklik geskryf vir die Presbiteriaanse gemeente Regent Square in Londen. Die komponis Henry Smart het die moontlikhede van sy gemeente geken wat onder andere die sing van onbegeleide, vierstemmige musiek ingesluit het. Die f'' in maat 11 vorm dus deel van 'n stemparty wat uitsluitlik vir soprane bedoel is. Die lied is in die oorspronklike toonsoort C majeur, maar ook in 'n getransponeerde vorm naamlik B-mol majeur in Hymns Ancient and Modern Revised (1950) gepubliseer.

Voorbeeld 4. REGENT SQUARE, (Hymns Ancient and Modern  
Revised, 1950).

A musical score consisting of three staves. The top staff uses a treble clef, the middle staff an alto clef, and the bottom staff a bass clef. Measure 2 starts with a half note followed by eighth notes. Measure 5 starts with a quarter note followed by eighth notes. Measure 10 starts with a half note followed by eighth notes.

Ten spyte van die trapsgewyse aanloop tot die f in maat 5 (voorbeeld 5) wat die sing van dié noot vergemaklik, beveel die komponis, Grayston Ives (1948- ), steeds aan dat die lied vierstemmig\* uitgevoer word.

-Vierstemmige sang duï in hedendaagse gemeentes op koorsang.

Voorbeeld 5. "Gracious Spirit, Holy Ghost" (Broadcast Praise, 1981).

Die teks is wel in dieselfde bundel van 'n alternatiewe melodie, CHARITY, voorsien (voorbeeld 6) waarvan die bogrens nie e-mol<sup>7</sup> oorskry nie (kyk maat 5).

Voorbeeld 6. "CHARITY" (Broadcast Praise, 1981).

### Klimaks.

Die bereiking van 'n klimaks vorm 'n onontbeerlike deel van frase-ontwikkeling. Die rigting waarin die dalende of stygende lyn van die frase beweeg, lei na 'n klimaks en vandaar na 'n kadenspunt, waarna die melodie voortgaan om die hele proses te herhaal (Cope, 1977, p. 27.) Volgens Brindle (1986, p. 56) vorm die hoogste noot, met ondersteuning van onder ander klanksterkte en toonduur, gewoonlik die klimaks.

Die klimaks in voorbeeld 1 kom ten opsigte van teks en melodie voor in mate 21 tot 28 en word hoofsaaklik bereik deur toonhoogte en toonduur. Die hoogste noot (mate 23-24) word ondersteun deur nuwe melodiese materiaal waarby onder ander 'n sekvensie ingesluit is (voorbeeld 1, mate 21-25) en 'n gewysigde baslyn wat nie net op ostinaatpatrone gebaseer is nie (vergelyk baslyn mate 1 tot 20 met mate 21 tot 28). Die bereiking van die klimaks deur middel van toonduur kom in mate 21 tot 28 voor in die vorm van nuwe ritmiese materiaal wat saamgestel is uit stadiger-bewegende en gepunteerde ritmes.

'n Soortgelyke bereiking van 'n klimaks deur middel van stadiger-bewegende ritmes kom in mate 14-26 van voorbeeld 7 voor. In hierdie voorbeeld vorm die stadiger-bewegende ritmes, nuwe melodiese materiaal en uiteindelik ook die hoogste noot (maat 24) die klimaks in die melodie.

### Voorbeeld 7. PRAYER CANTICLE, (Hymns and Psalms, 1983).

### **Die harmoniese ondersteuning van die melodie.**

Die harmoniese ritme in voorbeeld 1 is staties vanaf maat 1 tot 8, maar versnel vanaf maat 9. Harmoniese middele is beperk tot die afwisselende gebruik van die drie primêre akkoorde en een sekondêre drieklank naamlik akkoord vi. Laasgenoemde akkoord vorm die basis van die eerste agt mate. Twee identiese deurgangsnote in die baslyn (mate 9 en 10) vorm die enigste chromatiese bestanddele. Dit verhoogde subdominante duif op 'n geringe uitwyking na die dominanttoonsoort C majeur, wat die somtotaal van sodanige gesuggereerde modulasies is (kyk besyfering onder balk 2, voorbeeld 1).

Die onderbroke en onvolmaakte kadense wat by die eerste twee frases voorkom, verteenwoordig 'n kadensstruktuur wat harmonies "oop" is. Hierdie nie-volmaakte kadense skep 'n verwagting wat deur die volmaakte kadens in die slotfrase bevredig word. Hierdie "afgeslotte" slotkadens balanseer dus die "oop" struktuur van die eerste twee frases (kyk 1.2.). So 'n kadensskema dien as onderliggende eenheidsgewende struktuur en skakel byvoorbeeld die eerste twee frases van die melodielyn, wat ten opsigte van intervalstruktuur verskil van dié van die derde frase, nouer bymekaar aan.

### **Voorbeeld 1.2.**

The musical score excerpt illustrates the harmonic progression across three measures. The top staff shows the melody line, and the bottom staff shows the bass line. The chords are indicated below the staff.

| Measure Range | Chords (Top Staff) | Bass Notes (Bottom Staff) |
|---------------|--------------------|---------------------------|
| 9-12          | I - vi - I - II    | I - VI - I - II           |
| 19-20         | I - II             | I - II                    |
| 27-28         | II - I             | II - I                    |

## Vorm.

Voorbeeld 1 is 'n strofiese lied wat bestaan uit 'n inleiding, en drie hooffrases, waarvan die eerste twee frases onderverdeelbaar is vanweë materiaal wat onderskeidelik gevarieerd en identies herhaal: Inleiding, A1, A2, B1, B2, C.

Die rigting waarin frases beweeg behoort 'n doelgerigtheid te impliseer. Citron (1985, p. 199), Shaw (1921, p. 29) en Harburton (1960, p. 8) beskryf die rigting waarin frases moet beweeg soos volg: "Melodies should have a direction...this will give your music urgency", "The melody should move" en "Do not let your tune meander aimlessly round the same notes".

Voorbeeld 8. BILAAN, (With One Voice, 1980).

Die melodie in voorbeeld 8 maak homself ook skuldig aan die sogenaamde doellose rondswervery. Die dalende lyn waarin die melodie in frase A1 beweeg, word in frase A2 opgevolg deur 'n beweging in dieselfde rigting (kyk stippellyne) en frase B beweeg slegs rond binne die omvang van 'n majeur terts (die onderste en boonste grense van dié terts word deur middel van pyltjies aangedui). Die verskil tussen voorbeeld 1 en 8 is dat voorbeeld 8 tonaal duideliker gedefinieer is en oor 'n gevarieerde harmoniese ondersteuning beskik wat tot 'n mate vergoed vir die verlies aan stukrag en rigting wat daar in die melodie bestaan (kyk besyfering voorbeeld 8). Hierdie tonale swaartepunte en harmoniese variasie ontbreek in voorbeeld 1, met die gevolg dat die verlies aan doelgerigtheid in veral die B-frases soveel te meer op die voorgrond is.

GEVALSTUDIE 2.

Konjunkte beweging in die melodiiese intervalsamestelling.

Volgens Leaver & Litton (1985, p. 125) en Warburton (1960, p. 7) is goeie vokale melodieë saamgestel uit hoofsaaklik konjunkte beweging, wat soms afgewissel word met disjunkte beweging. Hierdie intervalsamestelling oorheers die toneel in voorbeeld 9.

Voorbeeld 9. "The Lord's Prayer" (Cry Hosanna, 1980).



Our Father in heaven, hallow'd be your name, your kingdom come, your will be done, on earth as in heaven. Give us today our daily bread. Forgive us our sins as we forgive those who sin against us. Do not bring us to the time of trial but deliver us from evil for the Kingdom, the power, and the glory are yours now and forever. Amen.<sup>\*</sup>

Die diatoniese opeenvolging van konjunkte intervalle in voorbeeld 9 vorm deel van die toonsoort en modulasies waarin die kerklied geskryf is. Die intervalle beweeg trapsgewys vanuit maat 1 tot maat 6 binne die eerste vyf toontrappe van e mineur. Wanneer die lied in mate 7 en 8 na D majeur en in mate 8 en 9 na G majeur uitwyk, beweeg die intervalle steeds op 'n konjunkte wyse voort. 'n Verandering in gedagtegang wat onder anderde deur middel van 'n perfekte kwart in maat 10 aangekondig is, word gevolg deur nog 'n konjunkte passasie in mate 11 en 12. Die beperkte beweging dien as simbool van die inperking wat die sonde op die mens se lewe het.

<sup>\*</sup>Hierdie teks verskyn in die bundel Cry Hosanna (1980) tussen die twee notebalke.

### Konjunkte en disjunkte beweging.

Die konjunkte intervalle in voorbeeld 9 groepeer in motiewe wat uit toonfamiliere tertse<sup>\*</sup> saamgestel is (voorbeeld 9, balk 3, oop note). Hierdie tertse behoort tot die tonika-vierklank in e-mineur<sup>2</sup>. Die sterk onderton van drie- en vierklankmelodiek beteken dus dat die melodie harmonies gegenereer is, in teenstelling met byvoorbeeld gelyksang van die agtste en negende euse wat op melodiese formules berus het (The New Oxford Companion to Music, 1984).

Kontrasmomente (voorbeeld 9, balk 3, swart note sonder steeltjies) staan met die uitsondering van mate 10, 13 en 15 ook in konjunkte verhouding tot die materiaal weerskante van die ingevulde tertsmotiewe en behoort vanaf maat 1 tot 15 tot die subdominantakkoord in e-mineur. Variasie ten opsigte van kontrasmateriaal bestaan in die C-fase van die melodie, wat hoofsaaklik sekvensieel opgebou is (mate 18-20).

Disjunksie tree eers werklik in mate 10, 15 17 en 18 op die voorgrond met die insluiting van kwart- en terts-intervalle. Hierdie intervalle kom ooreen met die gedeelte in die teks waar die gebed tot 'n klimaks gevoer word (kyk veral mate 17-18, teksreëls "for the kingdom, the power ...").

---

\*Konjunkte tertsinvalle is die verbinding van twee melodiese tertse (Gedschalk, 1981, p. 20). In hierdie studie dui die term "toonfamiliere tertse" op die openstapeling van genoemde konjunkte tertsinvalle.

<sup>2</sup>Die ter's-interval b-d wat in die tonikavierklank voorkom, vervul 'n dubbele rol. Die interval is enersyds 'n konjunkte tertsinval. Wanneer die b-d in verhouding tot die tonikavierklank gesien word, is die d 'n kontrastoon (mineur-septiem) wat andersyds 'n kontrasfunksie tot gevolg het. Hierdie tertsinval is dus tegelykertyd eenheids- en verskeidenheidsbevorderend.

Die melodie in voorbeeld 10 is soos voorbeeld 9 ook saamgestel uit "hoofsaaklik konjunkte beweging, wat soms afgewissel word deur disjunkte beweging".

Voorbeeld 10. INGRID, (Hyans For A Day, 1982).

The musical score consists of three staves of music. The top staff has dynamic markings 'a' (soft), 'f' (fortissimo), and 'p' (pianissimo). The middle staff has dynamic markings 'p' (pianissimo) and 'f' (fortissimo). The bottom staff has dynamic markings 'p' (pianissimo) and 'f' (fortissimo). There are also various slurs and grace notes throughout the score.

Mate 1 en 3 van voorbeeld 10 vorm 'n sekvensie, met maat 2 as 'n gewysigde ritmiese herhaling van maat 1. Mate 5-7 is 'n presiese herhaling van mate 1-3. By verdere ontleding van maat 1 blyk dit dat dié maat uit 'n wisselnootpatroon, met b-mol as hoofnoot, bestaan. Die konjunkte beweging in mate 1-3 en 5-7 kan dus gereduseer word tot beweging rondom 'n enkeltoon naamlik b-mol en in mate 9-13 tot 'n omspeling van die noot g (kyk voorbeeld 10, balk 3, pytjies wys na enkeltone).

Volgens Brindle (1986, p. 19) kan middele soos byvoorbeeld vinnige beweging, toenemende stukrag, en hoë note bydra tot die uitbeeld van emosies. In die teks van voorbeeld 8 leen versreëls soos "...the joy of book and painting", "...challenge of the present" en "...glory to the Lord" hulle tot die gebruik van sodanige tegnieke wat onder ander gepaste disjunkte spronge kan insluit. Disjunkte beweging in hierdie melodie is egter beperk en wel tot drie momente naamlik mate 4-5, 8 en 10-11 wat in al drie gevalle die laaste mate van frase A1, A2 en die subfrase in maat 10 vorm. Die beweging wissel nie die konjunkte intervalsamestelling in die loop van die frase af nie en vorm met ander woorde nie deel van die hoofmodus van die melodiese progressie nie. Die losstaande disjunkte passasies dra ook nie by tot die uitbeeld van die teks nie.

Konjunkte en disjunkte beweging, en die kombinasie daarvan, is daarom nie as sodanig 'n waarborg vir 'n sinvolle melodie nie.

#### Eenheid en verskeidenheid.

Die ingevulde tertsmotiewe in voorbeeld 9, naamlik die mineurterts e - f-kruis - g (i), 'n majeurterts g-a-b (ii) en nog 'n mineurterts b - c-kruis - d (iii) kom in 'n stygende en dalende vorm in die melodie voor (kyk voorbeeld 9, balk 3, opmaat-maat 1, mate 4-5 en maat 7 vir eerste stellings van genoemde motiewe). Die wyse van herhaling bevorder die eenheidselement in die melodie.

Die tertsmotiewe speel ook 'n rol in die ondersteuning van die teks. Die gebed word tot "Our Father" gerig. Die Vader is een van die Persone in die Drie-Eenheid (Vader, Seun en Heilige Gees) en word gepas in die melodie weerspieël deur middel van hierdie prominente, strukturele terts-interval wat in die melodiese uiteensetting van dié kerklied gebruik is.

Verskeidenheid word meegebring deur die drie motiewe (i, ii, iii) op verskillende wyses by mekaar te laat aansluit en die

motiewe te ondersteun deur gevarieerde binne- en basstemplasings. Die wyse waarop die eenheidselement ontwikkel, is dus terselfdertyd ook verskeidenheidsbevorderend. Versieringsnote (soos byvoorbeeld die bo-hulpnoot in maat 3), kontrasmomente (mate 10 en 13), sekwensiële aanbieding van motiewe (maat 18-21) is middels wat aangewend word om die motiewe by mekaar te laat aansluit. Die plasing van die aanvang en afloop van motiewe kom op verskillende polsslae voor, wat ook verskeidenheid meebring (vergelyk maat 7 met mate 16-17).

#### Ambitus.

Die ambitus per frase en die ambitus van die lied in geheel (voorbeeld 9.1) kom in 'n groot mate ooreen met dié van voorbeeld 1. Dit is egter uit die voorafgaande bespreking duidelik dat die etiket "vervelig" wat aan voorbeeld 1 toegeleig was, nie op voorbeeld 9 van toepassing is nie omdat die beskikbare notemateriaal gevarieerd ontwikkel is. Die grootte van die ambitus is dus nie noodwendig 'n voorvereiste vir 'n swak of sinvolle melodie nie.

#### Voorbeeld 9.1.



#### Klimaks.

Die klimaks van die lied in voorbeeld 9 kom voor in mate 16(4) tot 23 en word gevorm deur die interaksie van vier aspekte. Eerstens bereik die kombinasie van konjunksie en disjunksie in mate 17-18 'n hoogtepunt deur 'n interval van 'n terts wat opgevolg word deur 'n kwart. Tweedens kom die hoogste noot in die melodie voor in maat 17. Derdens vorm dié passasie die modulerende gedeelte in die lied en laastens bereik die teks ook

sy klimaks in die ooreenstemmende gedeelte\*.

'n Miniaturvorm soos die kerklied, beskik oor 'n beperkte aantal mate. Die bereiking van 'n hoofklimaks word dus vergemaklik deur die corvleueling van klimakspunte ten opsigte van die verkillende strukturelemente.

#### **Die harmoniese ondersteuning van die melodie.**

Die vermyding van die leitoot in die melodielyn sowel as in die ander stemme het 'n verlies aan dominantkarakter tot gevolg. Die kadenskontoer\* is 'n weerspieëling van hierdie feit (voorbeeld 9.2). Die enigste moment waarin die sleurende harmoniese ondersteuning onderbreek word, is in mate 7 en 8 waar die nuwe leitoot met 'n volmaakte kadens in D majeur ondersteun word. Hierdie spanningsmoment dra daartoe by dat hierdie twee mate die klimaks van dié betrokke frase vorm.

#### **Voorbeeld 9.2.**

#### **Vorm.**

Vanweë die aard van die teks in voorbeeld 9 is hierdie lied in deurgekomponerde vorm. Die frase val hoofsaaklik in drie dele uiteen waarvan die eerste onderverdeelbaar is: A1 A2 B C (A1, A2, B en C bokant balk 1 aangedui). Die stygende melodiese kurwe  
-----  
\* "For the kingdom, the power, and the glory are yours now and forever. Amen." (Cry Hosanna, 1980.)

\*Die buitestemme van die akkoorde wat in die verskillende kadense van die kerklied voorkom, vorm die kadenskontoer.

in frases A1 en A2 word oor 8 mate geen opgebou en word gevolg deur 'n dalende kurwe met dieselfde ambitus. Die dalende kurwe strek egter slegs oor twee mate naamlik mate 8(4) tot 10 en staan los van die geheel omdat dit nie gebalanseer word deur die kurwes wat daarop volg nie. Die opvolgkurwes is saamgestel uit 'n stygende lyn in mate 11 tot 16 wat gebalanseer word deur 'n dalende lyn in mate 17 tot 23. Die skerp dalende lyn weerpiël ook nie die teks in die ooreenstemmende passasie nie<sup>10</sup>. Die bespreekte kurwe (mate 8(4) tot 10) veroorsaak dus dat daar 'n steuring bestaan in die gebalanseerde vorm van die lied.

---

<sup>10</sup>"Give us today our daily bread" (Cry Hosanna, 1980).

GEVALSTUDIE 3.

**Disjunkte beweging:** Die terts-interval in die melodiess intervalsaamstelling.

Disjunkte beweging in die melodiess lyn van voorbeeld 11 is hoofsaaklik gebaseer op die horizontalisering van drie klanke met spesifieke verwysing na die twee terts-intervalle wat tussen die eerste, derde en vyfde note van die drie klank gevorm word (kyk melodielyn voorbeeld 11, balk 3). Die melodie in voorbeeld 11 is dus hoofsaaklik akkoordgegenerer, soos wat die geval was in voorbeeld 9.

Voorbeeld 11. ROXETH, (Hymns For Today's Church, 1982).

1. God save and bless our nation,  
 be all our inspiration,  
 in every generation  
 make hatred cease;  
 let love and justice guide us;  
 come, Lord, and walk beside us-  
 grant us your peace!

2. Lord, be our true confession,  
 our hope, our faith's possession  
 so hear our intercession,  
 help us to stand:  
 not by the strength you gave us  
 nor pride that you forgave us,  
 but for your glory save us—  
 God bless our land!

### Konjunkte en disjunkte beweging.

Die hoofmotief in voorbeeld 11 bestaan uit twee kwartnote, 'n stygende terts uitmekaar, en kom telkens op die eerste polsslag van elke maat in majeur- of mineurvorm voor (kyk balk 1, voorbeeld 11). Hierdie stygende tertsmotief kom ook in mate 1, 2, 4, 6 en 7 in 'n dalende rigting en in 'n gewysigde ritmiese vorm voor (vergelyk byvoorbeeld openingsmotiewe in mate 1 en 2 met c-a- en a-f-agtstenootpatrone op tweede polslae).

'n Tweede groep terts-intervalle, wat op twee verskillende maniere manifesteer, is die sogenaamde verskuilde tertsintervalle. Die voorkoms van die tertinterval op die tweede polslae in mate 1 en 2 word verskuil deur die invoeging van 'n beklemtoonde deurgangsnoot. Ander soortgelyke verskuilde tertsintervalle kom voor op die eerste polslae van mate 4 en 8, waar onbeklemtoonde deurgangsnote die terts-intervalle verbind.

Die tweede wyse waarop hierdie verskuilde terts-intervalle manifesteer, kom voor op die swak onderverdeling van die tweede polslae in mate 5 en 6. Die terts-intervalle is in beide mate (patroon en sekvensie) vervang met kwart-intervalle. Indien die d in maat 5 en die a in maat 6 onderskeidelik as c en g genoteer was, sou die disjunkte beweging in die patroon en sekvensie, soos die res van die melodie, ook op die horizontalisering van drieklanke berus het.

Intervalle van perfekte kwinte kom voor in mate 1, 2, 3 en 7. In al vier gevalle vorm die tweede noot in die interval deel van

die drieklank wat in die betrokke maat of deel van 'n maat gearpegger is en daarom staan hierdie noot ook in noue toonfamiliere verwantskap tot die intervalle wat reeds genoem is. Behalwe vir die reeds bespreekte kwart-intervalle in mate 5 en 6, kom daar by maateindes 1, 2, 3, 4, en 7 ook kwart-intervalle voor. Hierdie intervalle verskaf nuwe impetus in die liniëre ontplooiing van die melodie deurdat dit of deel vorm van 'n kontrasmoment (maat 3) of die ontplooiing van 'n volgende gearpeggerde drieklank tot gevolg het (mate 1-2, 2-3, 4(2)-c, 7-8).

Konjunkte beweging bestaan hoofsaaklik uit die invulling van terts-intervalle wat deur middel van appoggiaturas (mate 1, 2) wisselnootpatrone (mate 3 en 7) en deurgangsnote (mate 4 en 8) verkry word.

#### **Eenheid en verskeidenheid.**

Die eenheidselement in 'n melodie word veral bevorder wanneer twee opeenvolgende tertse wat tot een drieklank behoort gebruik word (Godschalk, 1981, p. 20). In voorbeeld 12 maak die komponis met die uitsondering van maat 4, in elke maat gebruik van dalende of stygende majeur- en mineur-tertsspronge. Tertsspronge wat tot die tonika-drieklank e-g-b behoort, kom voor in die aanvangs-opmaat, mate 1, 2, 2-3(1), en 7.

Voorbeeld 12. BIRHBUS, (Hymns For Today's Church, 1982).

Daar bestaan egter in hierdie voorbeeld ook verskeidenheid in die gebruik van tertsspronge. Die dalende tertsspronge in mate 1(3)-2, 2, 5, 6 (let op die chromatiese verandering van f-kruis na f), 7, 7-8(1), en die stygende tertssprong in maat 3 word beskou as kontrastertse omdat dié intervalle 'n noot of note betrek wat nie in die tonikadrieklank voorkom nie (kontrastertse met pyltjies aangedui). Wanneer bestanddele van die tonikadrieklank en die kontrasmomente alterneer, ontstaan konjunkte beweging (kyk mate 1-2, 3, en 4(3)-5, 6). Die afwisseling van eenheid (tonikadrieklank-elemente) met verskeidenheid (kontrastertse) het dus in hierdie geval 'n vloeiende, egalige melodiiese kurwe tot gevolg.

Die verskeidenheidselement word in die harmoniese ondersteuning van die tertsspronge verder gevoer deurdat die terts-intervalle wat tot die tonika-drieklank behoort, nie as tonika-akkoorde geharmoniseer is nie (kyk harmoniese ontleding mate 2 en 7, onder balk 2).

Voorbeeld 11 skets nog 'n sy van die begrip "eenheid en verskeidenheid" in melodieë waar tertsspronge benut is.

Volgens Brindle (1986, p. 21) bring gewysigde motiewe tegelykertyd eenheid én verskeidenheid mee. In voorbeeld 11 verskyn dieselfde motiewe naamlik stygende majeur- en mineurtertse op die eerste polsslag van elke maat. Die laaste mate van frases twee en vier verteenwoordig egter 'n gewysigde vorm daarvan, naamlik die interval van 'n stygende en dalende mineurtertse onderskeidelik, wat met 'n deurgangsnoot verbind word. Hierdie gewysigde motiewe is dus eenheids- en verskeidenheidsbevorderend omdat dit in 'n gewysigde vorm verwys na die stygende majeur- en mineurtertse.

Gewysigde motiewe bring in voorbeeld 11 ook op 'n ander wyse tegelykertyd eenheid en verskeidenheid mee. Die kopmotiewe (eerste polsslag van elke maat) word op 'n indirekte manier gewysig deur die gevarieerde afloop daarvan. In mate 1 en 2 word die patroon voorgestel en bevestig, waarna dit in die mate wat daarop volg gevarieer word. (Vergelyk mate 1 en 2 met 3, 4, 5, 6, 7 en 8.)

#### Ambitus.

Die essensiële ambitus van die volledige melodie in voorbeeld 11 is beperk tot 'n perfekte kwint (voorbeeld 11.1.5).

#### Voorbeeld 11.1.

Die omvang wat in die eerste frase benut is, vorm dus die basis waarop die ambitus van die lied in geheel gebou is. Die materiaal wat in die tweede, derde en vierde frases gebruik is, is melodies en ritmies sowel variasie as nabootsing van die materiaal wat in die eerste frase aangebied is, sodat daar in elke frase binne dieselfde essensiële ambitus gebly word.

Die ware ambitus strek oor 'n oktaaf plus 'n verminderde kwint (voorbbeeld 11.1.5) en stel in vergelyking met Shaw se aanbevelings 'n nuwe onderste grens vas, naamlik (klein) a.

#### Klimaks.

Die klimaks in die teks van voorbeeld 11 kom in elke strofe in die slotreeël voor. Die verwagting is dat die hoogste noot in die musiek hierdie klimaks sal ondersteun. Die hoogste noot wat in maat 5 voorkom, vorm egter bloot deel van die hoogstevlak in die melodiese kurwe en maak dus nie deel uit van die klimaks in geheel nie. Die melodie dra wel die teksklimaks in die opsig dat die teksklimaks ooreenkoms met die vierde frase wat oor die kleinste, maar ook - met die uitsondering van 'n enkele onderhulpnoot - essensiële ambitus beskik (voorbeld 11.1.1 tot 11.1.4). Die aktiwiteit van die vorige frases kom dus as't ware in die vierde frase tot rus, 'n agtergrond waarteen die woordgebruik van die teks verhelder word. (Vergelyk voorbeeld 19, waar die klimaks voorkom wanneer die ritmiese intensiteit op sy laagste is.)

#### Die harmoniese ondersteuning van die melodie.

Met uitsondering van mate 4 en 8 in voorbeeld 11 wissel die harmoniese ritme in die melodie eers na 'n volle maat of selfs twee mate (mate 1 en 2). Versieringsnote en gesuggereerde vierklanke (kyk melodielyn mate 4 en 5) bied egter wel verligting.

Afhoewel die harmoniese ritme in die melodie stadig is, dra die ondersteuning van die begeleidingstemme (wat oor 'n vinniger harmoniese ritme beskik) by tot die voortstuwend krag van die lied in geheel (kyk harmoniese progressies in voorbeeld 11, balk 2). Harmoniese woordeskatmiddelle wissel van primêre en sekondêre drieklanke en diatoniese vierklanke tot chromatiese elemente in die vorm van tussendominante en kort uitwykings na die verwante mineur toonaard d en die supertonika mineur g. Hierdie uitwykings is 'n direkte gevolg van die sekvensie in mate 5-6.

### Kadenskontoer.

Die kontoerlyn wat deur die slotakkoorde van die vier kadense gevorm word stem in een besondere opsig ooreen met die melodie in geheel, naamlik dat die bestanddele van die tonika akkoord oorheers (voorbeeld 11.2).

### Voorbeeld 11.2.

Die slotakkoorde van kadense (voorbeeld 11.2) suggereer 'n volmaakte kadensverhouding tussen frases 1 en 3 (in d mineur) en frases 2 en 4 (in F majeur). Die harmoniese basis dra dus verder daartoe by dat verskillende frases met mekaar in verband gebring word.

**Vorm.**

Die melodiiese frase-materiaal is nou verwant aan mekaar vanweë die herhaling en ontwikkeling van intervalle en ritmiese patronen. Alhoewel die ambitus en harmoniese ondersteuning van die melodielyn wel variasie in die frase-struktuur meebring, verander dit nie die basiese vormsaamstelling van die lied in geheel nie. Die frase-struktuur in voorbeeld 11 berus daarom op 'n A1 A2 A3 A4-vorm.

GEVALSTUDIE 4.

**Disjunkte bewegings: Die kwart-interval in die melodiiese intervalsamestelling.**

Die kwart-interval e-a in voorbeeld 13 vorm lineêr gesproke deel van die tonika-akkoord in a mineur waarvan die grondtoon verdubbel is. Die interval kom in 'n stygende en dalende rigting voor. Die stygende kwart kom telkens oor 'n maatstreep voor (opmaat, mate 1(4)-2, 2(4)-3, 8(4)-9, 9(4)-10, 10(4)-11), terwyl die dalende kwart (mate 2, 10) op die derde en vierde polsslae van die maat voorkom.

Wanneer die ander stemme egter ook in berekening gebring word, ontstaan daar 'n dualisme. Wanneer die kwart-interval binne die maat voorkom, vorm dit deel van die voorafgaande notemateriaal en is dit steeds deel van die tonika-akkoord<sup>11</sup>. Wanneer die interval egter oor 'n maatstreep voorkom, soos wat die geval is in die stygende kwart-intervalle<sup>12</sup>, ontstaan daar 'n dominant-tonika funksie. Die onderste noot van die interval, e, impliseer dus in hierdie konteks dominantfunksie. Dieselfde noot het egter ook tonikafunksie wanneer dit losgemaak word van die interval oor die maatstreep en in verband gebring word met die voorafgaande note in die maat. Die onderste noot van die kwart-interval in hierdie voorbeeld beskik dus oor beide tonika- en kontrasfunksie.

---

<sup>11</sup>Die opmaat impliseer ook tonikalisering.

<sup>12</sup>Daar is ook 'n stygende kwart-interval met 'n dominant-tonika funksie wat oor die maatstreep voorkom in d mineur (mate 4(4)-5).

Voorbeeld 13. THE LORD HAS SAID. (Jesus Praise, 1982).

The musical score is organized into three systems. System 1 (measures 1-4) includes vocal parts 1, 2, and 3, and piano/bass parts 4, 5, and 6. System 2 (measures 5-8) includes vocal parts 1, 2, and 3, and piano/bass parts 4, 5, and 6. System 3 (measures 9-12) includes vocal parts 1, 2, and 3, and piano/bass parts 4, 5, and 6. The vocal parts feature eighth-note patterns, while the piano/bass parts provide harmonic support with sustained notes and chords.

1. The Lord has said that he will be our God and  
we shall be his people:  
for he writes in our hearts  
all the words of his law;  
he forgives all our sin and  
remembers it no more;  
and this is God's new covenant with us  
in Jesus Christ our Lord;  
and this is God's new covenant with us  
in Jesus Christ our Lord.

2. Step out in faith that he will be our God  
 and we shall be his people:  
 for the lost are restored,  
 from the west to the east;  
 we shall all know the Lord  
 from the greatest to the least;  
 and this is God's new covenant with us  
 in Jesus Christ our Lord;  
 and this is God's new covenant with us  
 in Jesus Christ our Lord.

### **Disjunkte en konjunkte beweging.**

Die melodie in voorbeeld 13 is gegrond op tonikahorisontalising. Met die uitsondering van 'n kwartsprong in maat 4(4)-5 en 'n tertssprong in maat 9 is al die disjunkte intervalle in die melodie saamgestel uit intervalle wat die tonika-drieklank omlyn. Konjunksie ontstaan deur die disjunkte intervalle op te vul met hulp- en deurgangsnote (vergelyk byvoorbeeld maat 2, 5, 6, 7, 8, 10 en 11).

Voorbeeld 14 verskil van die voorbeeld wat tot dusver behandel is ten opsigte van die intervalmateriaal. Disjunksie is byvoorbeeld in voorbeeld 13 gebaseer op akkoordarpeggiëring en konjunksie op die invulling van disjunkte intervalle. In voorbeeld 14 slaag die komponis daarin om herhaalnote, konjunkte en disjunkte intervalle van tertse, kwarte en kwinte gebalanseerd te kombineer tot 'n sinvolle melodiese geheel.

Die interval van 'n perfekte kwart kom dikwels in voorbeeld 14 voor (balk 3, pyltjies) en word telkens opgevolg deur beweging<sup>12</sup> in die teenoorgestelde rigting; 'n praktyk wat volgens Leaver & Litton (1985, p. 127) in goeie stemleiding behoort te geld.

---

<sup>12</sup>Die beweging in teenoorgestelde rigting is of met spronge (maat 2) of trapsgewys (mate 6 en 7) uitgevoer.

Voorbeeld 14. GRIFFIN'S BROOK, (Hymns And Psalms, 1983).

Die intervalle vorm egter nie net deel van 'n gebalanseerde melodielyn nie, maar beklemtoon ook die teks. Die hoogste noot in 'n stygende kwart-progressie, plaas 'n klem op die meegaande teksworde, wat opsigself sleutelwoorde in die strofe is. In hierdie voorbeeld val die genoemde noot van die interval ook op die primere aksente in die maat, wat verder bydra tot teksbeklemtoning.

May the mind of Christ my Saviour  
live in me from day to day  
By his love and power controlling  
All I do or say.

Twee herhaalde note kom in mate 1 en 5 van voorbeeld 14 op verskillende toonhoogtes voor. Die eerste note in die herhalings kom in beide gevalle op die sterk polsslag en as gepunteerde kwartnote voor terwyl die tweede note ritmies gewysigd as agtstenote gekamoefleer is. Hierdie hantering van herhaalnote verskil ook van herhaalnootprogressies in voorbeeld 1 en 2, waar die gebruik daarvan negatiewe kommentaar ontlok het.

Die prominensie wat die kwart-intervalle in die lineêre ontwikkeling van die melodie in voorbeeld 14 geniet, vind verder weerklank in die horizontalisering van sowel die tonika- en subdominant-akkoord van al vier frases. Anders as in vorige voorbeelde staan die dominant-akkoord op die agtergrond.

#### Eenheid en verskeidenheid.

Die hoofmotief in voorbeeld 13 bestaan uit 'n interval van 'n perfekte kwart, e-a en dié twee note is telkens in 'n swak-sterk metriiese verwantskap tot mekaar geplaas. Hierdie motief vorm die eenheidselement van die lied (opmaat-maat 1, mate 1-2, 2-3, 8-9, 9-10 en 10-11). Dieselfde interval kom ook in dalende rigting (mate 2 en 10) en in omkering (maat 11) voor. Die samestelling van die melodie kom in 'n groot mate met voorbeeld 3 ooreen in dié opsig dat die kontras- of B-frase - voorafgegaan en gevolg deur frase A - opgebou is uit sekvensies. Dié sekvensies bring soos in voorbeeld 3 verskeidenheid in die eenheidbelaande omgewing, veral so omdat die harmoniese ondersteuning van die sekvensies verskil.

Hierdie eenvoudig-gekonstrueerde melodie (voorbeeld 13) dra egter in teenstelling met die eenvoudige teks in voorbeeld 3, 'n teks met agt versreëls waarvan slegs reëls 7 en 8 as 'n refrein herhaal word. Die verskeidenheid wat daar dus in die teks bestaan<sup>14</sup>, word gebalanseer deur 'n melodie waarvan die struktuur eenvoudig is.

---

<sup>14</sup>Die verskeidenheid in die teks is nie net geleë in 'n langer teks nie, maar veral in die ontwikkeling van die teksboodskap. Die verbond wat God met sy volk gesluit het en die implikasies wat dit het, word in die loop van die twee strofes uiteengesit.

Die verband tussen sekvensies en die begrip eenheid en verskeidenheid is ook in voorbeeld 14 ter sprake. Die sekvensiële ontwikkeling van die kwart-interval in mate 1(4)-3 skep 'n kort kontrapuntale effek in die enkellyn (voorbeeld 14, balk 3). In plaas daarvan om die seksie in mate 1 en 2 as deel van 'n volledige sekvensie in mate 5 en 6 te herhaal, word die afloop van die sekvensie gevarieerd aangebied. Hierdie variasie bring dus verskeidenheid in die eenheidsbevorderende sekvensiële ontwikkeling mee. Verskeidenheid in eenheid is verder geleë in die verskil in harmoniese ondersteuning van die sekvensie (vergelyk begeleidende stemme mate 1-2 met mate 5-6).

#### Ambitus.

Die onderste grens van die ambitus in die melodie van voorbeeld 11 is uitgebrei, sodat die komponis meer beskikbare note-materiaal kon hê om mee te werk. In voorbeeld 13 leen teksreëls soos "from the west to the east" en "from the greatest to the least" hulle veral tot 'n ontginnings van 'n soortgelyke, groter ambitus. Dit sou daarom gepas wees as intervalle wat sodanige uiterstes beskryf, 'n groter omvang in beslag sou neem. Die komponis benut in die melodie van voorbeeld 13 slegs die essensiële ambitus van 'n mineur septiem.

#### Voorbeeld 13.1.



Al het die komponis egter in hierdie voorbeeld van 'n groter ambitus gebruik gemaak, sou die melodie nie noodwendig oor 'n meer sinvolle gestalte beskik nie omdat hy in elk geval 'n beperkte hoeveelheid komposisietegnieke binne sy gekose ambitus benut het.

In voorbeeld 14 wissel die essensiële ambitus per frase (voorbeeld 14.1) tussen 'n kwart en 'n sekst en is die ambitus van die melodie in geheel beperk tot 'n oktaaf. In vergelyking met voorbeeld 1, 2, en 13 is die identiese herhaling van dieselfde motiewe of frases in voorbeeld 14 vermy en is daar binne 'n beperkte ambitus 'n groter verskeidenheid tegnieke toegepas tot voordeel van 'n sinvolle melodie (kyk "disjunkte en konjunkte beweging" en "eenheid en verskeidenheid" ten opsigte van voorbeeld 14).

#### Voorbeeld 14.1.



#### Klimaks.

Reëls 1, 2 en 7 in voorbeeld 13 verteenwoordig sleutelgedagtes in die teks. Hierdie versreëls word gedra deur melodiemateriaal wat hoofsaaklik binne die essensiële ambitus van die eerste en derde frases val (voorbeeld 13.1) en waarvan dié betrokke frases melodies en harmonies gesproke op tonikahorisontalisering berus.<sup>12</sup>

Die klimaks in die musiek kom voor in maat 5, waarin nuwe materiaal aangebied en die eerste stelling van die sekwensie gemaak word, waarin die hoogste noot vir die eerste keer in die melodie voorkom en ondersteun word deur 'n uit yking na d mineur. Hierdie klimaks keer terug in maat 11, waarin die hoogste noot vir 'n tweede keer voorkom en daarna gevolg word deur 'n slotkadens.

Die klimaks in die teks kom dus met die uitsondering van die sewende versreël, nie ooreen met die twee klimakspunte in die musiek nie.

---

<sup>12</sup>Die klimaks in die sewende versreël word wel gepas deur die hoogste noot in die melodie beklemtoon.

In voorbeeld 14 vorm die subklimaks deel van die bespreekte kontrapuntale effek wat in maat 2 voorkom. Hierdie subklimaks sluit ook die hoogste noot in van die kurwe wat in die eerste twee frases gevorm word. Die sprong na die hoogste noot in die melodie (hoofklimaks, e-mol, maat 6), word gepas deur trapsgewyse beweging in die teenoorgestelde rigting opgevolg. Die sub- en hoofklimaks dien dus ter ondersteuning van die klimaksmomente in die coreenstemmende teksgedeeltes wat sleutelwoorde soos "Saviour", "controlling", "richly" en "triumph" insluit (vergelyk die tweede deel van elke eerste en derde versreëls met die eerste en derde frases).

#### **Die harmoniese ondersteuning van die melodie.**

Norman Warren en David Peacock se in die inleiding tot die bundel Jesus Praise dat die liedere aangepas is vir orrel-, klavier- en kitaarbegeleiding (Jesus Praise, 1982). Die harmoniese ritme wissel in voorbeeld 13, wat in genoemde bundel gepubliseer is, op elke kwart- of halfnootpolsslag. Akkoordwisselings word wel vir kitaarbegeleiding bokant die balk aangedui, maar in hierdie voorbeeld sou klavier- of orrelbegeleiding meer geskik wees omdat die relatief vinnige harmoniese ritme waarskynlik nie getrou deur kitaarbegeleiding uitgevoer sou kon word nie.

Die kerklied in voorbeeld 13 is nie vierstemmig getoonset nie, alhoewel sommige van die liedere in die bundel wel vir vierstommige kore verwerk is. Die afwesigheid van sodanige skryfwyse het, soos wat die geval was in voorbeeld 1 en 2, tot gevolg dat stemleiding argloos hanteer word (vergelyk mate 6-7 en 8-9 van voorbeeld 13).

Voorbeeld 14 is 'n vierstommige toonsetting, waarin die harmoniese wisseling op elke kwartnootpolsslag plaasvind. So 'n wisseling beklemtoon nie net die melodiese gebeure nie, maar verleen ook deur die verskillende momente van spanning en ontspanning ritmiese stukrag aan die lied. Wanneer daar in ag

geneem word dat die strofe vyf keer herhaal, dra die vinnigbewegende harmoniese ritme verder by tot verskeidenheid in die lied.

Die slotkadense wat in die eerste drie frases van voorbeeld 14 gevorm word is harmonies oop en skep met ander woorde 'n verwagting wat in die volmaakte slotkadens van die vierde frase bevredig word (voorbeeld 14.2). Die vier frases vorm dus 'n eenheid wat 'n weerspieëling is van die teksstrofes wat elk uit 'n enkele sin bestaan wat in vier versreëls onderverdeel is.

#### Voorbeeld 14.2.



#### Vorm.

Voorbeeld 13 en 14 is beide strofiese liedere waarvan die frase-indeling onderskeidelik soos volg is: A1 B ||:A2:|| en A1 B A2 C. In voorbeeld 14 word die stygende kurwes in die eerste en derde frases in die tweede en vierde frases met nuwe materiaal in dalende kurwes gebalanseer terwyl elke deel in voorbeeld 13 (A1 B ||:A2:|| op sigself 'n voltooiide kurwe<sup>14</sup> vorm.

Die komponis Norman Warren slaag dus daarin om ten spyte van sy beperkte hoeveelheid komposisietegnieke 'n gebalanseerde melodie (voorbeeld 13) saam te stel. Alhoewel die kwart-interval as prominente strukturele element in voorbeeld 13 en 14 verskillend hanteer is, bestaan daar in beide voorbeelde balans in die wyse waarop die kurwes tot vergestalting kom.

---

<sup>14</sup>'n Voltooiide kurwe verwys in hierdie verband na byna simmetriese stygings en dalings.

GEVALSTUDIE 5.

**Disjunkte bewegings Die kwint-interval in die melodiëse intervalsamestelling.**

Soos wat die intervalle groter word, neem die frekwensie van dié groter intervalle in die melodiëse intervalsamestelling af. Die melodië in voorbeeld 15 en 16 bevat wel kleiner en groter intervalle as die kwint. Dié voorbeeld verteenwoordig agter spesifiek die kwint-interval omdat dit in vergelyking met groter intervalle as die kwint, die meeste voorkom. In hierdie gevalstudie, sowel as die studies wat hierop volg, is die interval nie soseer prominent ten opsigte van frekwensie nie, maar wel as gevolg van die sensitiwiteit wat dié groter intervalle omhul.

**Konjunkte en disjunkte beweging.**

Voorbeeld 15. CLIFF LANE, (Hyans And Psalms, 1983).



Die melodielyn is hoofsaaklik gebaseer op die horizontalisering van die tonika-drieklank met enkale verbindingsnote naamlik deurgangs- en onderhulpnote. Die kombinasie tussen die

gearpeggerde melodielyn en die verbindingsnote vorm vanaf mate 1 tot 4 en 5 tot 8 twee afgaande toonleerpassasies<sup>17</sup> (voorbeeld 15, balk 3).

Die derde frase wat in voorbeeld 15 uitsluitlik uit disjunkte beweging saamgestel is bied afwisseling na die konjunkte passasie in mate 1 tot 4. Die derde frase staan dus as gevolg van die kombinasie tussen kwart-, kwint-, sekst-, septiem- en oktaaf-intervalle in kontras tot die ander frases.

Die ooreenstemmende teks in die derde versreëls van die tweede en die derde strofes lui soos volg:

"And where the verdant pastures grow"  
en  
"and on his shoulder gently laid".

Hierdie teks is nie 'n imperatief vir die skerp gebiteerde kurwe soos wat dit in die derde frase vergestalt word nie. Die teksgedeeltes staan ook nie in kontras tot die ander versreëls nie en daarom doen die musikale ondersteuning van die teks afbreek aan die verband wat daar tussen die teks en musiek behoort te bestaan. Die uitskakeling van die oktaafverplasing (d' en c') in maat 5 sou die moeilik singbare frase kon vergemaklik, maar dit sou nie noodwendig die element van verveling uitskakel nie, omdat die melodie dan in daardie maat meer staties sou wees as in die omringende frases.

Indien konjunkte beweging in die vorm van toonleerpassasies teenoor disjunkte beweging in die vorm van akkoordarpeggiëring gekontrasteer word, soos wat die geval is in voorbeeld 15, benadeel dit die individualiteit van die melodielyn en gevoglik ook die memoriseerbaarheid van die melodie en dus die koraltekst.

---

<sup>17</sup>Die grootte van die intervalle in maat 5 word veroorsaak deur oktaafverplasings. Die toonleerpassasie wat vanaf maat 5 tot 8 voorkom, is dus afgelei asof die intervalle nie verplaas is nie.

Die samestelling tussen konjunksie en disjunksie in die melodie van voorbeeld 16 berus op onafhanklike beweging van intervalle, waarin tertskonjunksies grotendeels vermy word, in teenstelling met voorbeeld 15 waar konjunkte en disjunkte beweging gebaseer was op toonleerpassasies en gearpeggierte drieklarake.

Voorbeeld 16. CREATION, (Hymns And Psalms, 1983).

A page of musical notation for orchestra, featuring six staves of music. The notation includes various dynamics (e.g., forte, piano, sforzando), articulations (e.g., accents, slurs), and performance instructions (e.g., "8' metronome", "seulement (metre 5)", "C7"). The music is divided into measures by vertical bar lines.

Melodienote (voorbeeld 16) wat deel vorm van byvoorbeeld die horizontalisering van die tonika-drieklank, kom nie deurgaans op die primêre of sekondêre polsslae in die maat voor nie. Die horizontalisering van die drieklank word ook telkens onderbreek

deur melodienote wat 'n kontrasfunksie vervul (mate 1, 3, 5, 9)<sup>10</sup>. Die melodienote g en e in maat 1 onderbreek byvoorbeeld die d - f-kruis - a - drieklank en vervul met behulp van harmoniese ondersteuning die funksie van 'n naderingsakkord (sub-dominant) tot die dominantakkorde op die derde en vierde polsslae.

Konjunkte beweging in voorbeeld 16 betrek hoofsaaklik die note e - f-kruis - g - a - b. Hierdie note groepeer in pare. Die pare e - f-kruis en f-kruis - g kom met die uitsondering van maat 12 telkens in anakrusis voor. Die note b-a verbind met die uitsondering van mate 7-8, die tweede en derde polsslae in die maat (mate 3, 5, 11).

Tertse, kwarte, kwinte en 'n sekst (laasgenoemde in maat 6) kom in die melodie voor (voorbeeld 16, balk 1). Die kwint-intervalle in mate 3, 5 en 6<sup>11</sup> word telkens voorafgegaan en opgevolg deur trapsgewyse beweging. In voorbeeld 15 maat 4(4-6), is die stygende kwint deur dieselfde kwint in dalende rigting opgevolg en in maat 6 deur 'n stygende sekst voorafgegaan en deur 'n stygende kwart-dalende kwint progressie opgevolg. Wat die kwintintervalle in voorbeeld 16 meer singbaar maak, is die feit dat die eerste kwint in maat 3 in maat 5 herhaal as deel van 'n herhaalde kopmotief en dat dié kwint deel vorm van 'n sekvensie wat in maat 6 (tonaal gewysigd) 'n terts hoër herhaal.

Die kwintspronge in voorbeeld 16 maak egter nie net deel uit van die sinvolle melodiese ontwikkeling nie, maar beklemtoon en ondersteun ook die teks. Die mens neem die woorde in die tweede en derde versreëls "forest, rock and hill" en "beasts, birds and -----".

<sup>10</sup>Die d - f-kruis en f-kruis - a-tertskonjunksies omvou as't ware die kontrasmoment.

<sup>11</sup>Die gebruik van die verminderde kwint in 'n vokale melodie is reeds deur Kirnberger (1982, p. 363) aanbeveel as "[use] without hesitation as it is easy to sing."

"grass" op verskillende ooghoogtes waar. Hierdie verskillende ooghoogtes word deur middel van verskillende toonhoogtes (die twee note in die kwint-interval) nageboots. Die kwintspronge help dus mee om die omvattende wil van God te beskryf:

Lord, bring the day to pass  
When forest, rock and hill,  
The beasts, the birds, the grass,  
Will know your finished will:  
When we attain our destiny,  
And nature its lost unity.

#### **Eenheid en verskeidenheid.**

Eenheid word in die melodie in voorbeeld 15 bewerkstellig deur die gearpeggerde drieklanke en toonleerpassasie van die eerste twee frases te herhaal in die laaste twee frases. Die derde en vierde frases word verder tot tot eenheid verbind deur die twee kwintspronge in maat 4(4-6) in maat 6(4-6) te herhaal.

Die verskeidenheidselement in voorbeeld 15 is hoofsaaklik geleë in die gevarieerde plasing van die gearpeggerde intervalle in die aanvangsopmaat en maat 4(4-6), wat onderskeidelik tot die tonika-akkoorde van D en A majeur behoort en in die afgaande toonleerpassasie wat in mate 5-6 (vergelyk d - c-kruis - b in maat 1 met d - c - b in mate 5-6) chromaties aangepas is.

Die ooreenkoms ten opsigte van die eenheidsbevorderende element in voorbeeld 15 en 16 is geleë in die herhaling van frases en motiewe. In voorbeeld 16 word motief a (tweede frase) herhaal as motief a (derde frase) wat op sy beurt sekvensieel ontwikkel en in motief a1 (derde frase) tot vergestalting kom. Frase 1 word in frase 5 herhaal terwyl frase 2 vanweë die sekvensiële ontwikkeling gedeeltelik in frase 3 herhaal word. Soos wat die geval in voorbeeld 13 en 14 was, is daar ook verskeidenheid in hierdie eenheid geleë, enersyds omdat intervalle herhaal word

wat alreeds voorgekom het en andersyds omdat dié intervalle op verskillende toonhoogtes geplaaas en verskillend geharmoniseer is.

Wat egter in voorbeeld 15 ontbreek, is die kombinasie van eenheid en verskeidenheid wat byvoorbeeld in voorbeeld 16 deur middel van sekvensiële ontwikkeling van notemateriaal bereik is (voorbeeld 16, mate 4(4)-6(3)).

Webster (1983, p. 25) waarsku egter teen 'n verbeeldinglose vorm van sekvensiële ontwikkeling wat bekend staan as rosalia, waarin melodieë hoofsaaklik uit reekse sekvensies opgebou is.

Voorbeeld 17. GRESSENHALL, (Sing New Songs, 1981).

The musical score consists of three staves of music. The top staff is labeled 'intro' above the staff line. The middle staff is labeled 'melodie' above the staff line. The bottom staff is labeled 'sekvensie' above the staff line. The music is written in common time (indicated by 'C') and includes various note values such as eighth and sixteenth notes, along with rests. The notation is typical of Western musical notation with vertical stems and horizontal beams connecting notes.

Die melodiese ontwikkeling in voorbeeld 17 is hoofsaaklik op sekvensies gegrond (mate 7 tot 12). Hierdie ontwikkeling is in 'n groot mate vergelykbaar met die rosalia, veral omdat die materiaal in mate 1 tot 6 en 13-15 nie bydra tot 'n sinvolle melodiese struktuur nie. Mate 1 tot 6 bestaan uit die ritmiese fragmentering van 'n enkeltoon naamlik b-mol (kyk pyltjies, balk 1) en mate 13-15 uit 'n dalende toonleerpassasie wat afgesluit word met 'n slotkadens.

**Ambitus.**

In vergelyking met voorbeeld 14, is die ambitus in voorbeeld 15 in frase 1 en veral frase 3 groter (vergelyk voorbeeld 14.1 en 15.1). Daar is dus groter variasiemoontlikhede ten opsigte van intervalsamestelling. Ten spyte daarvan benut die melodie in voorbeeld 15 nie die beskikbare notemateriaal effektief nie.

**Voorbeeld 15.1.**

Alhoewel daar in voorbeeld 16 voortdurend 'n uitruil van motiewe en frases is, verskil die ambitus ten opsigte van elke frase, wat 'n weerspieëling is van die groot mate van variasie wat daar in die melodie is (voorbeeld 16.1).

**Voorbeeld 16.1.**

Die ambitus in geheel is selfs kleiner as in voorbeeld 15, maar tog slaag die komponis daarin om die notemateriaal op so 'n wyse te benut dat die teks behoorlik weerspieël is en dat daar genoegsaam variasie is sodat die element van verveling nooit intree nie.

**Klimaks.**

Die klimaks in voorbeeld 15 word in die derde frase bereik, nie net vanweë die hoogste noot (wat eintlik 'n appoggiatura is) nie, maar wel vanweë die eiesoortige intervalsamestelling in die frase. Hierdie klimaks beklemtoon ongelukkig 'n versreël in die eerste strofe waarvan die woordorde versteur is: "I nothing lack if I am his".

In voorbeeld 16 plaas die sekvensie in mate 5-6, die uitwyking na A majeur en die unieke ritmiese samestelling van die melodiernote in mate 7 en 8 'n klimaks op die derde en vierde frases. Die hoogste noot ('c-kruis' maat 6), wat voorafgegaan word deur "appoggiatura"-d, dra ook by tot die bereiking van die klimaks. Hierdie klimaks word egter voortgesit en afgerond in mate 11-12 wat veroorsaak dat die klimaks verleng word en dat die teksgedeelte in die slotreël daarby baat<sup>20</sup>. Dié versreëls dien in elke strofe as 'n opsomming van die voorafgaande versreëls.

#### **Die harmoniese ondersteuning van die melodie.**

Die twee dalende toonleerpassasies soos geïdentifiseer in voorbeeld 15, (balk 3) is verskillend geharmoniseer ten opsigte van akkoord- en toonsoortkeuse. Die vierstemmige besetting in voorbeeld 15 bring dus variasie in die aanbieding van die eenvoudige melodie.

Die sterk V-I progressie by die slotmaat van elke frase in voorbeeld 15 plaas die arriveringswaartekrag aan die einde van die frases. In plaas daarvan dat hierdie momente vier keer na mekaar dieselfde klink, bring die uitwykings na A en G majeur aan die einde van die tweede en derde frases variasie mee.

---

<sup>20</sup>Alhoewel Brindle (1986, p. 56) waarskynlik na groter werke verwys wanneer hy sê "it is rather important to prolong important climaxes, rather than to let them slip away quickly...", is die verlenging van die klimaks effekief aangewend in hierdie miniatuurvorm van voorbeeld 16.

Voorbeeld 15.2.

Die melodie in voorbeeld 16 slaag daarin om die teks te ondersteun en te beklemtoon en om terselfdertyd onafhanklik van die ondersteunende harmonie te funksioneer. Al wat daar van die harmoniese ondersteuning verwag kan word, is om mee te help om teks en musiek suksesvol te kombineer, sonder om die verhouding wat daar reeds tussen die teks en die melodie bestaan, te versteur.

Die kadense is 'n bevestiging dat die harmonie daartoe bydra om ruspunte aan die einde van versreëls en frases te beklemtoon (voorbeeld 16.2).

Voorbeeld 16.2.

Die kadense in voorbeeld 16 groeper in pare van twee. Hierdie groepering (pare met boë gegroep, voorbeeld 16.2) bestaan veral in die eerste en derde kadenspaar waarin 'n oop harmoniese kadens gevolg word deur 'n geslote volmaakte kadens. Hierdie groepering verskaf balans aan die samestelling van die lied, omdat die melodie opsigself 'n onregelmatige samestelling voorstel (kyk "Vorm").

Vierstemmige primêre drie- en vierklanke met plaasvervangende sekondêre drie- en vierklanke het 'n harmoniese ritme tot gevolg wat per halfnoot wissel. 'n Suggestie van chromatiese materiaal word net soos in vorige voorbeeld beperk tot uitwykings na verwante toonsoorte, in hierdie geval die dominanttoonsoort A majeur (mate 6-8).

Die wenslikheid van die plasing van die altstem word in 'n enkele geval in voorbeeld 16 bevraagteken. Die f-kruis' op die tweede polsslag in maat 7 onderbreek die melodielyn en kan by die eerste aanhoor van die melodie verwarring veroorsaak omdat dié f-kruis' - en nie die b' wat direk daarna volg nie - as die volgende melodiennoot ervaar word.

Voorbeeld 15 en 16 en ander kerkliedere wat vierstemmig beset is, beskik dus juis vanweë dié besetting, oor die vermoë om aan die uitdagings van goeie stemleiding en die moontlikeheid van relatief-vinnige harmoniese ritmes (in vergelyking met tekste wat nie vierstemmig getoonset is nie) uiting te gee. Vierstemmige besettings bied aan kerkkore die geleentheid om 'n bydrae te maak tot die sinvolle bekendstelling en opheffing van die kerklied. Sulke besettings kan ook daar toe bydra om die orrel as tradisionele begeleidingsinstrument in stand te hou aangesien hierdie tipe harmoniese ondersteuning van die melodie die orrelidoom komplementeer.

**Vorm.**

Die tekste in voorbeeld 15 en 16 het weer eens die strofiese vorm van die liedere bepaal. Die frase-indeling van voorbeeld 15 is A B C D omdat daar met die uitsondering van die enkele gevarieerde kwintmotief, geen herhaling of nabootsing van melodiese materiaal is nie. Die afwesigheid van dié melodiese stylmiddels het tot gevolg dat die musiek nie 'n bydrae lewer tot die memoriseerbaarheid van die teks nie.<sup>21</sup>

Voorbeeld 16 daarenteen, toon die frase-indeling A1 B1 B2 C A2 D. Sodanige frasebou, waarin materiaal herhaal en gevarieer word, dra by tot die sinvolle samestelling van die melodie sowel as die memoriseerbaarheid van die teks. Die frasebou blyk wel onregmatig te wees, maar die harmoniese ondersteuning van die melodie dra by tot die gebalanseerde samestelling van die lied.

**GEVALSTUDIE 6.**

**Die junkte bewegings:** Die sekst-interval in die melodiese intervalsamestelling.

Die sekst-interval is in voorbeeld 18 en 19 die grootste interval wat in die twee melodieë voorkom. Die interval kom met die uitsondering van voorbeeld 19, maat 5, telkens weerskante van 'n maatstreep en aan die begin van 'n frase voor. Dié intervalle staan egter in verhouding tot ander intervalle en begeleidingstemme. Hierdie verhoudings en verdere ooreenkomste -----

<sup>21</sup>Wanneer 'n melodiese frase herhaal of sekvensieel ontwikkel word, herinner die herhaalde of ontwikkelde frase die sanger aan die vorige versreël wat met die eerste aanhoor van die frase ondersteun is. Die konteks van die vorige versreël word sodoeende by die sanger opgeroep, wat hom in staat behoort te stel om die gedagtegang van die teks te volg na die volgende versreël.

en verskille in die gebruik van die sekst-interval, word in die loop van die gevallestudie ontleed.

Majeur sekst-spronge vorm die openingsmotief van die eerste, tweede en derde frases in voorbeeld 18. Die reëlmatige plasing van die sekst-spronge veroorsaak dat die spronge veral na die eerste aanhoor van die lied, voorspelbaar is, wat dus die memoriseerbaarheid van die lied verhoog. Wat die singbaarheid van die spronge vergemaklik is dat daaropvolgende intervalle in teenoorgestelde rigting in die sprong terugkeer. Die melodie bly sodoende binne die singbare ambitus. Die grootte van hierdie intervalle dra ook by tot die beklemtoning van die teks waarin die grootsheid van God en sy koninkryk in die eerste en tweede strofes besing word.

In voorbeeld 19 vorm die eerste majeur-sekst vorm lineêr deel van akkoord I in A-majeur en kom soos in voorbeeld 18 ook aan die begin van 'n frase voor (aanvang frase 2, voorbeeld 19). Die tweede sekst staan ten opsigte van die metriese plasing, toonsoortverwantskap en nadering tot die interval van 'n sesde in totale kontras met die reeds bespreekte sekst-spronge. Dit interval kom op die tweede en derde polsslag in maat 5 voor, vorm melodies gesproke deel van die tonika-akkoord in b-mineur en word deur 'n dalende perfekte kwint voorafgegaan. Sodanige plasing verskaf wel variasie, maar staan gevaaar om onsuiwer uitgevoer te word veral met betrekking tot die twee relatief groot spronge in 'n nuwe tonale omgewing. Daar is wel 'n ooreenkoms in die hantering van die vorige sekst-interval in mate 2(4)-3, naamlik dat beide intervalle met dominant-tonika akkoorde geharmoniseer is.

### **Konjunkte en disjunkte beweging.**

Konjunkte beweging ontstaan in die melodie van voorbeeld 18 na aanleiding van die lineêre omyning van tonika-, subdominant- en dominant-drieklanke wat mekaar opvolg. Daar ontstaan dus konjunkte verbindings as gevolg van die afwisseling van akkoordnote (voorbeeld 18, balk drie). Die ontplooiing van 'n enkelakkoord (byvoorbeeld die tonika in die opmaat en mate 1 tot 3) vorm terselfdertyd die disjunkte plasing van intervalle. Die konjunkte en disjunkte intervalsamentelling van die melodie in voorbeeld 18 is dus akkoordgegenereer.

Voorbeeld 18. "Our eyes have seen the King" (Songs and hymns of Fellowship and Worship, 1987).

A musical score page featuring six staves of music. The top staff begins with a melodic line labeled 'A' above it. Measures 1-3 show eighth-note patterns. Measure 4 starts with a bassoon solo. Measures 5-7 continue the melodic line. Measure 8 begins a section labeled 'B'. Measures 9-10 show eighth-note patterns. Measure 11 begins a section labeled 'C'. Measure 12 concludes the page.

Voorbeeld 19. MARLBOROUGH GATE, (The New English Hymnal, 1986).

In teenstelling met voorbeeld 18 is die melodiese intervalsame-  
stelling gegrond op stygende en veral dalende toonleerfragmente  
(balk 3, voorbeeld 19). Disjunkte intervalle wat hierdie  
oorheersend konjunkte beweging onderbreek, is lineêr gesproke  
wel in sommige gevalle akkoordgebonden (kyk byvoorbeeld die  
disjunkte intervalle in mate 1 en 2-3, soos wat dit op balk 3  
voorgestel word). Die harmoniese ondersteuning van hierdie  
disjunkte intervalle het egter tot gevolg dat al die disjunkte  
intervalle, ook die bestanddele van twee majeur sekst-intervalle  
in mate 2-3 en 5, as onafhanklik beleef word.

### Eenheid en verskeidenheid.

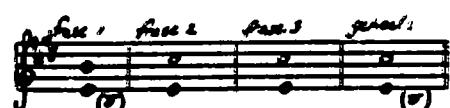
Eenheid word in voorbeeld 18 bewerkstellig deur die ontwikkeling en herhaling van dieselfde funksionele harmoniese progressie naamlik tonika, subdominant en dominant wat in die begleidingstemme voorkom. Die melodie benut ook die drie primêre funksies, alhoewel nie progressief nie, maar wel alternerend (balk 3, voorbeeld 18). Hierdie eenheidsbevorderende werkswyse word benut ten koste van verskeidenheid. Selfs waar daar geleentheid was vir variasie, soos byvoorbeeld in gewysigde harmoniese ondersteuning in die B-frase, is só 'n kans oorgesien.

Voorbeeld 19 beskik oor meer melodiese en harmoniese woordeeskataal as voorbeeld 18. 'n Mens sou kon verwag dat die elemente van eenheid en veral verskeidenheid in voorbeeld 19 behoort te wees. Dit blyk egter dat die herhaling en ontwikkeling van musikale gedagtes in voorbeeld 19 ontbreek. In hierdie geval is die element van verskeidenheid oorbenut, ten koste van die eenheidselement. Verskeidenheid sonder eenheid kom gevvolglik neer op 'n ongeordende geheel wat die memoriseerbaarheid van die melodie in gedrang bring.

### Ambitus.

Die essensiële ambitus in voorbeeld 18 is beperk en die herhaalde gebruik daarvan in die afsonderlike frases weerspieël ook die gebrek aan verskeidenheid wat daar in die melodie bestaan (voorbeeld 18.1).

#### Voorbeeld 18.1.



Die ambitus van die melodie in voorbeeld 19 is groter as die van voorbeeld 18 en selfs ook as die van voorbeeld 16<sup>22</sup>. In vergelyking met voorbeelde 16 en 18 is dit egter te betwyfel of die ambitus van 'n oktaaf plus 'n mineur-terts in voorbeeld 19 'n rol speel in die "ongzondende geheel".

#### Voorbeeld 19.1.



Alhoewel 'n groter ambitus wel kan bydra tot 'n verskeidenheid van notemateriaal, bepaal hierdie ambitus nie die wyse waarop die materiaal georden word nie. Die notemateriaal is dus ongeag die grootte van die ambitus, afhanklik van die wyse waarop dit volgens stylmiddelle georden word.

#### Klimaks.

Die hoogste noot in die melodie van voorbeeld 18 naamlik c-kruis vorm die ook die klimaks van die lied in geheel. Hierdie klimaks word twee keer bereik (mate 5 en 9). Die herhaalde klimaks verskyn met dieselfde ritmiese inkleding en harmoniese ondersteuning, wat die effek daarvan neutraliseer. Die teksklimaks kom in die slotreels van die twee strofes voor, wat nie deur die pas bespreekte musikale klimaks ondersteun word nie. Die teksklimaks word in werklikheid getoonset deur 'n dalende toonleerpassasie in die onderste tetrachord van die toonleer met geen ritmiese of harmoniese intensieverings wat kon mee help om die teksklimaks te ondersteun nie.

---

<sup>22</sup>Die beperkte gemiddelde ambitus van die melodie in voorbeeld 15 het nie afbreek gedoen aan die sinvolheid van die melodie nie.

### **Die harmoniese ondersteuning van die melodie.**

Faktore wat in ag geneem word by die harmoniese ondersteuning van die kerkliedmelodie is dat die kerklied deur onopgeleide sangers uitgevoer word en dat die liedere dit ten doel het om uitdrukking te gee aan dié onopgeleide sangers se geloof. Die sangers behoort hulle daarom geredelik met die harmoniese klanke te kan identifiseer. (Eskew & McElrath, 1980, p. 30.)

Marshall beweeg in die harmoniese ondersteuning van die melodie in voorbeeld 19 weg van 'n definieerbare styl waarmee gemeentelede hulself wél kan identifiseer. Die harmoniese samestelling is in hierdie voorbeeld die genererende krag in die lied. Dieselfde styl word egter ook in voorbeeld 18 gebruik, net in 'n vereenvoudigde vorm. Primêre drie- en vierklanke is met die uitsondering van mate 6, 7 en 10 in die lied gebruik. Die enigste chromatiese materiaal bestaan uit die verlaging van d-kruis tot 'n d in maat 4 en die herhaling daarvan in maat 8. Dit sou dus in beide voorbeelde gepas wees om eerder te verwys na die melodiese ondersteuning van die harmonie. Die harmonie as genererende krag in voorbeeld 18 en 19 is egter nie die enigste rede waarom 'n gemeente nie met die liedere sou kon identifiseer nie.

Die verskeidenheid van harmoniese woordeskatmiddele in voorbeeld 19 verskil drasties van voorbeeld 18, maar dra nie noodwendig as gevolg van die verskeidenheid by tot die ondersteuning van die melodie nie (kyk harmoniese besyfering voorbeeld 19). Omdat die element van eenheid in die melodie grotendeels afwesig is, is die kombinasie van enersyds primêre en sekondêre vierklanke (mate 1, 5, 12) en andersyds chromatiese materiaal in die vorm van uitwykings na drie toonsoorte (E majeur, b mineur en f-kruis mineur) en wisseldominante in hierdie voorbeeld oordadig. Die hoofdoel van die kerklied - om die teksboodskap oor te dra - ly in so 'n tentconstelling van harmoniese woordeskatmiddele gebrek. Alhoewel die teks vierstemmig getoonset is, is dit te betwyfel of dit binne die vermoë van die gemiddelde kerkkoor sal

le om 'n gemeente voor te gaan in 'n vierstemmige uitvoering daarvan (kyk byvoorbeeld die tenoor- en baslyn in maat 5).

#### Vorm.

Die drie frases in voorbeeld 18 eindig elk met 'n volmaakte kadens (mate 4-5, 7-8, 11-12) en word vanweë die wyse waarop klank in die lied georden is, beskryf as A, B1 en B2. Die verskyning van die B1-frase en die gewysigde herhaling daarvan in die B2 -frase is onderskeidelik verantwoordelik vir die byvoeging en ontwikkeling van nuwe materiaal, 'n werkswyse wat bevorderlik is vir die verskeidenheids- en eenheidselement in die kerklied. Getrou aan die eiesortige materiaal van die frases in voorbeeld 19, is daar geen frase wat herhaal nie, wat die frase-indeling A, B, C, D, E, F tot gevolg het. Die "vormloosheid" weerspieël die kritiek wat vroeër geopper is, naamlik dat die element van verskeidenheid ten koste van eenheid benut is.

#### SEVALSTUDIE 7.

##### **Die septiem-interval in die melodiiese intervalsamstelling.**

Alhoewel die mineur septiem deur Kirnberger (1982, p. 363) beskou was as "maklik om te sing, opgaande sowel as afgaande", behoort die plasing van so 'n sprong versigtiger hanteer te word as kleiner spronge. In maat 6 van voorbeeld 15 is die stygende mineur septiem voorafgegaan deur 'n dalende oktaafsprong en opgevolg deur nog 'n mineurseptiem, dié keer in dalende rigting. Die opeenvolging van sulke groot intervalle bring die singbaarheid van die melodie in gedrang (Kohs, 1980, p. 17; Warburton, 1960, p. 7).

Voorbeeld 20. DIDSBURY, (Hymns and Psalms, 1983).

The musical score consists of three systems of three staves each, representing Soprano (top), Alto (middle), and Bass (bottom). The notation uses vertical stems and horizontal dashes to indicate pitch levels. Roman numerals (I, II, III, IV, V) are placed below the staves to mark specific notes or chords. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first system starts with a soprano vocal line, followed by alto and bass. The second system begins with alto, followed by soprano and bass. The third system begins with bass, followed by soprano and alto. The notation is labeled with letters A, B, C, and D above specific measures.

1. Would Jesus have the sinner die?  
 Why hangs he then on yonder tree?  
 What means that strange expiring cry?  
 Sinners, he prays for you and me:  
 Forgive them, Father, O forgive!  
 They know not that by me they live.

4. O let thy love my heart control,  
 Thy love for every sinner free,  
 That every fallen human soul  
 May taste the grace that found out me;  
 That all mankind with me may prove  
 Thy sovereign, everlasting love!

In voorbeeld 20 kom daar twee stygende mineur septiem-intervalle voor in maat 17-19, waarvan die eerste in mate 16(3)-17 trapsgewys, in teenoorgestelde rigting voorafgegaan en opgevolg is. Wat verder bydra tot die voorbereiding van die septiem is die uitwyking na A-mol majeur in maat 16(3) waardeur die sanger se aandag getrek en sy konsentrasie vir 'n oomblik verskerp word. Die herverskyning van hierdie septiem vorm deel van die sekvensie in mate 18(3)-19 wat die singbaarheid vergemaklik omdat dieselfde interval reeds in die geheue voorberei is. Alhoewel die septiem in maat 18 dieselfde note naamlik c en b-mol betrek as die stygende septiem in mate 18(3)-14, vorm die dalende septiem nie 'n eenheid nie omdat die eerste noot van die interval deel vorm van die patroon in mate 16(3)-18(1) en van die onvolmaakte kadens in mate 17(3)-18. Die tweede noot van die onderbreekte septiem vorm op sy beurt deel van die sekvensie in mate 18(3)-20 asook van 'n sterk V-i progressie in f mineur. Alhoewel die twee note in maat 18 'n dalende septiem vorm, veroorsaak die afsonderlike melodiese en harmoniese ontwikkelings waarby elke noot betrokke is dat dit nie as intervalseenheid ervaar word nie.

### Konjunkte en disjunkte beweging.

Disjunkte beweging is in hierdie voorbeeld gegrond op afwisselende horizontalisering van die tonika, subdominant en dominant akkorde en dien as pilare waarop die konjunkte intervalle rus (voorbeeld 20, balk 3). Konjunkte beweging ontstaan as ingevulde terts-intervalle (kyk deurgangsnote in mate 1, 7, 9, 15, 21, 23), appoggiaturas en echappées (mate 5, 13, 15, 17, 19). Na aanleiding van hierdie plasings van konjunkte intervalle is dit duidelik dat disjunkte en konjunkte beweging gebalanceerd in die melodie afgewissel word. Die melodiese bou bestaan verder uit herhaalnote in mate 2, 3, 10 en 11 (kyk balk 1). Die twee herhaalnote beskik oor twee verskillende nootwaardes en bied veral in maat 10 en 11 geleentheid aan die binnestemme om met akkoordvremde note en verhoogde ritmiese aktiwiteit die stemleiding interessanter te maak (vergelyk hierdie aanbieding van herhaalnootpatrone met dié in voorbeeld 1).

### Eenheid en verskeidenheid.

Daar is veral twee eenheidsbevorderende elemente in die melodie van voorbeeld 20. Die eerste is die frases wat herhaal word (vergelyk mate 1-4 met 9-12 en 5-8 met 13-16(2)). Die tweede eenheidsbevorderende element is die herhaling van motiewe. In voorbeeld 20 vorm die stygende perfekte kwint vanaf c tot g' en sy omkering naamlik die perfekte kwart, ook in stygende vorm, die herhaalde motief (vergelyk mate 1-2, 2-3, 5, 9-10, 10-11, 13, 20-21 en 'n versierde vorm daarvan in mate 23-24).

Verskeidenheid is in hierdie voorbeeld enersyds gekoppel aan die eenheidsbevorderende elemente. Dit word bewerkstellig deur twee werkswyses waarvan die eerste die verskil in harmoniese ondersteuning van die herhaalde frases is (vergelyk frases 1 en 3, 2 en 4). Die wysiging van frase-eindes in die melodielyn omvat die tweede element van verskeidenheid en betrek beide die frase en die motief (vergelyk mate 8-9(2) met 15-16(2) as

voorbeeld van gewysigde frase-eindes en mate 21-22 as gewysigde, ingevulde kwartmotief).

Verskeidenheid bestaan andersyds onafhanklik in die afwisseling van nuwe materiaal (mate 16(3) tot 20(2)). Hierdie nuwe materiaal betrek eerstens die bespreekte septiem-intervalle en tweedens die gebruik van 'n sekvensie. Uit hiérdie verskeidenheidselement vloeи in die geval eenheid voort, deurdat die materiaal in 'n sekvensie aangebied is. Soos wat in voorbeeld 13 die geval was, is die sekvensie ook in hierdie voorbeeld tegelykertyd eenheids- en verskeidenheidsbevorderend.

#### Ambitus.

DIDSBURY voldoen aan die ambitus wat Shaw (1921, p. 23) aanbeveel het naamlik c' tot e mol'.

Alhoewel die ambitus in voorbeeld 20 tot 'n groot mate in die verskillende frases ooreenkoms, soos wat die geval was in voorbeeld 19, beskik voorbeeld 20 juis oor daardie wyse waarop stylmiddels georden is wat in voorbeeld 19 afwesig was.

#### Voorbeeld 20.1.

#### Klimaks.

Die c'' vorm in frases 1 tot 5 as hoogste noot ook die klimaksnoot in dié genoemde frases. Die melodie beweeg in elke frase stygend na die c'' toe of dalend vanaf die c''. Die noot c'' verteenwoordig dus die subklimaks in die melodie. Die hoofklimaks kom in die sesde frase voor waar die hoogste noot e-mol'' is. Dié noot is dan ook die hoogste noot in die hele

melodie. Hierdie klimakspunt kom ooreen met die teksklimaks wat in die slotreg van elke strofe bereik word<sup>23</sup>.

#### **Die harmoniese ondersteuning van die melodie.**

In hierdie voorbeeld tree die begeleidende stemme weliswaar as ondersteunende krag van die melodie op.<sup>24</sup> Die komponis slaag verder daarin om die harmonie in hierdie ondersteunende rol te ontwikkel tot 'n struktuurmiddel wat op sy beurt ook 'n sinvolle bydrae lewer tot die geordende geheel:

Die eerste frase open met 'n enkelstemmige<sup>25</sup> passasie waarin die mineurerts omlyn, en die mineurtooncard waarin die lied gekomponeer is, gevestig word. Die harmoniese ritme in hierdie frase wissel op elke gepunteerde halfnoot. Hierdie stadige ritme, wat in die eerste frase 'n weerspieëeling is van die eenvoudige melodiese gebeure, versnel vanaf maat 5. Hierdie versnelling gaan gepaard met 'n diversifisering van woordeskatmiddele op mikrotonale vlak. Op hierdie vlak is daar 'n toename in gebruik van vierklanke (kyk besyfering vanaf maat 5). Tot in maat 14 is die vierklank byvoorbeeld beperk tot die dominant- en verwante leitoon-vierklanke. Vanaf maat 15 word tonika- en subdominantdrieklank-funksies ook tot vierklanke uitgebrei.

---

<sup>23</sup>Hierdie kerkliedteks maak deel uit van die 12 % ou tekste wat van nuwe melodieë voorsien is in Hymns and Psalms (1983). Navorsing toon dat slegs 3 % van dié kerkliedere in eredienste gebruik word. ("These you have not yet loved", January 1986, p. 14-15.) Die rede daarvoor kan wees dat die doel van die insluiting van die nuwe melodieë nie duidelik aan gemeentelede oorgedra is nie. Volgens die musiekkomitee van die Hymns and Psalms-kommissie was die doel daarvan nie om nuwe melodieë netter wille van verandering in te sluit nie, maar om reg te laat geskied aan sekere ou tekste (Head ... [et. al.], July 1983, p. 56).

<sup>24</sup>Die melodie beskik oor 'n individualiteit wat meegebring is deur 'n verskeidenheid geordende woordeskatmiddele (kyk "eenheid en verskeidenheid" bladsye 178,9). Hierdie individualiteit stel die melodie in staat om onafhanklik te funksioneer.

<sup>25</sup>Die "enkelstemmige" passasie is 'n oktaaf uitmekaar genoteer.

Diversifisering vind egter ook op makrotonale vlak plaas, wat verdere stuwing aan die musiek verleen. Die gebruik van chromatiek word tot so 'n mate betrek dat fraseë selfs uitwyk na ander toonsoorte (kyk maat 16(3)-19). Tot in maat 16(2) was die toonsoort beperk tot c mineur. Vanaf maat 16(3) is daar vanweë die sekvensiële ontwikkeling in die melodie uitwykings na A-mol majeur en f mineur. Die toename in die gebruik van harmoniese woordeeskattmiddels dra dus by tot die bereiking van die hoofklimaks in die slotfrase. In hierdie slotfrase neem die harmoniese intensiteit af, waardeur die musiek vereenvoudig en die teks verhelder word. 'n Gekompliseerde stelling is dus gefiltreer tot 'n enkele basiese swaartepunt.

#### Vorm.

"DIDSBURY" skaar hom by die meerderheid kerkliedere wat in strofiese vorm gekomponeer is. Die onderverdeling herinner aan die Duitse barvorm waarin die eerste deel herhaal word en die derde deel kontrasterende materiaal bevat. Die verdeling van fraseë binne die drie hoofdiele kan soos volg voorgestel word:

|      |      |      |
|------|------|------|
| A B1 | A B2 | C D. |
|------|------|------|

Die frasepare staan dus in kontras tot mekaar in die drie hoofdiele, maar sluit as 'n geheel tog bymekaar aan vanweë herhaalde fraseë en motiewe. Hierdie beginsel is 'n bevestiging van Sachs se instruksie soos aangehaal in Stanford se werk "Musical Composition" (Stanford, 1912, p. 36): "Balance your phrases so that they fit once contrast with and supplement each other".

#### Die hantering van frase-eindes.

Die gebruik van rustekens by frase-eindes definieer die frase duidelik en vestig terselfdertyd die aandag op die frase wat gaan volg (Brindle, 1986, p. 18). Wanneer die frase-einde nie van 'n langer nootwaarde (vergelyk slotnote van fraseë in voorbeeld 20) of rusteken voorsien is nie, bestaan die gevare dat die tempo daardeur versteur word. Onbehoorlike frasering veroorsaak verder dat dit die teks en melodie op so 'n wyse onderbreek dat

die logiese samentelling van die melodie en die betekenis van die teks nie duidelik oorgedra word nie. (Stanford, 1912, p. 153.)

Indien die teks impliseer dat twee versreëls 'n eenheid vorm, is dit belangrik dat die aaneenskakeling aangedui behoort te word. Sodanige aanduidings is byvoorbeeld wel in die 1950-uitgawe van Hymns Ancient and Modern Revised by die versreëls gepubliseer. Dié bogies het tot gevolg gehad dat gemeentelede volgens Webster (1983, p. 28) "meer intelligent" gefraseer het. As bewys van soortgelyke positiewe terugvoering is die aanduidings ook in die 1983-uitgawe van Hymns Ancient and Modern New Standard gepubliseer (kyk voorbeeld 21).

Die fraseering in voorbeeld 21 word verskillend in die vier strofes toegepas. Dit is dus noodsaaklik dat hierdie fraseerings aangedui sal wees sodat gemeentelede die fraseerings korrek kan uitvoer.

#### Voorbeeld 21.

1. Faithful vigil ended,  
watching, waiting cease;  
Master grant thy servant,  
his discharge in peace.
  
2. All thy Spirit promised,  
all the Father willed,  
now these eyes behold it  
perfectly fulfilled.
  
3. This thy great deliverance,  
sets thy people free;  
Christ their light uplifted,  
all the nations see.

4. Christ, thy people's glory!  
watching, doubting cease;  
grant to us thy servants,  
our discharge in peace.

(Hymns Ancient and Modern - New Standard,  
1983.)



GEVALSTUDIE 8.

**Disjunkte bewegings: Die oktaaf-interval in die melodiiese intervalvamestelling.**

Die stygende oktaafspronge in voorbeeld 22 ondersteun die jubelende teksgedeeltes in die eerste en derde versreëls van elke strofe. Die eerste twee oktaaf-intervalle kom op die dominant-trap voor. Die uitvoerbaarheid van veral die derde oktaafsprong (mate 4-5) op die submediant-trap word vergemaklik omdat die grootte van die sprong reeds in die geheue voorberei is. Wat verder bydra tot die voorspelling van al drie hierdie intervalle is dat dit oor 'n eenvormige, eiesoortige ritmiese patroon beskik.

Voorbeeld 22. CHATSWORTH, (Hymns And Psalms, 1983).

The musical score consists of four systems of three staves each. The staves are labeled 1, 2, and 3 from top to bottom. The music is in common time. Measure numbers 1 through 8 are indicated above the staves. The vocal parts are written in G clef. The music features quarter notes, eighth-note pairs, and rests. Dynamic markings include 'f' (fortissimo) and 'p' (pianissimo). Measure 1 starts with a forte dynamic. Measure 2 begins with a piano dynamic. Measure 3 starts with a forte dynamic. Measure 4 begins with a piano dynamic. Measure 5 starts with a forte dynamic. Measure 6 begins with a piano dynamic. Measure 7 starts with a forte dynamic. Measure 8 begins with a piano dynamic.

**1. Born in song!**

**God's people have always been singing,**

**Born in song!**

**Hearts and voices raised.**

**So today we worship together;**

**God alone is worthy to be praised.**

## 6. Then the end!

Christ Jesus shall reign in his glory.

Then the end

Of all earthly days.

Yet above the song will continue;

All his people still shall sing his praise.

Voorbeeld 23. GRAND PRAIRIE, (Hymnbook 1982-1985, 1985).

The musical score consists of three staves of music. Staff 1 (top) has measures 1-6. Staff 2 (middle) has measures 7-11. Staff 3 (bottom) has measures 12-16. Measure numbers are placed above the staves. The music is written in common time with various note values including eighth and sixteenth notes. Measures 12-16 show a descending eighth-note pattern on the bottom staff.

Die dalende oktaafsprong op die tonika-trap in voorbeeld 23 gaan eweneens gepaard met 'n uitroep van vreugde en is ook in hierdie geval 'n gepaste intervalgrootte om 'n uitdrukkingsvolle teksgedeelte te toonset:

Refrain:

Joy! Joy! Joy to the heart and  
all in this good day's dawning!

Dit wil voorkom asof groter, dalende intervalle sub-frases tussen die twee note van die interval artikuleer. In voorbeeld 20 (Maat 18) en voorbeeld 23 (mate 10-11) kom onderskeidelik 'n dalende septiem- en 'n dalende oktaaf-interval voor wat elke

keer 'n sub-frase suggereer. Daarenteen word die stygende oktaaf-interval aan die begin van frases, soos gebruik in voorbeeld 22 en 24, as eenheid ervaar.

Voorbeeld 24. WEST LOATMEAD, (Praise and Thanksgiving, 1985).



In voorbeeld 24 kom die stygende oktaafsprong, soos wat in voorbeeld 22 die geval was, op die dominanttrap voor. Hierdie interval beskryf in dié voorbeeld die volgende teksgedeeltes.

"to signal hope and set us free"

en

"when all men find their liberty".

Die teks verskil van voorbeeld 23 en 24 in die opsig dat dit nie noodwendig uitroeps beskryf nie, maar wel gedagtes wat oor 'n intensiteit beskik wat gepas deur middel van 'n groot interval beskryf kan word.

#### Konjunkte en disjunkte beweging.

Die konjunkte en disjunkte beweging in voorbeeld 22 bevat hoofsaaklik vier dalende toonleerpassasies (mate 1-2, 3-4, 5-6, 7-8) wat in drie gevalle deur oktaafsprunge ingelei word (aanvangs-opmaat - maat 1, maat 3, derde frase opmaat-maat 5).

Met die uitsondering van die derde frase word al die frases oorhoofs gereguleer deur die tonika-drieklank in F majeur. Konjunkte beweging word verder in die melodie afgewissel deur disjunkte beweging wat meegebring word deur versieringsnote (soos byvoorbeeld die echappées in mate 1, 2 en 5 wat telkens 'n dalende terts tot gevolg het en die appoggiatura in maat 7 wat deur 'n dalende terts voorfagegaan word). Die verskeidenheid disjunkte intervalle bestaan uit tertse (mate 3, 5, en 7), 'n stygende kwart en sy omkering (mate 6-7 en 7) en laastens 'n stygende kwart in mate 7-8. Die tertse is meestal bestanddele van dieselfde drieklank en staan dus in noue toonfamiliere verwantskap tot mekaar.

#### Eenheid en verskeidenheid.

Die herhaalde gebruik van dalende toonleerpassasies sowel as die prominente plasing van die oktaafsprong speel in voorbeeld 22 'n beduidende rol in die bevordering van eenheid in die melodie. Die eenheidselement is egter ook in hierdie voorbeeld (kyk voorbeeld 18) oorontgin, veral as die teksstrofes in verband gebring word. Die lied beskik oor ses strofes waarvan die eerste en derde versreëls in elke geval herhaal. Die drie oktaafsprunge en vier dalende toonleerpassasies wat in die melodie voorkom, sou dus ses keer herhaal moes word indien al ses strofes gesing word. Sodanige herhaling van die melodie kan moontlik verveling in die hand werk, waardeur die teks ook sal skade ly (kyk ook voorbeeld 14, waar 'n oorvereenvoudigde melodie ses keer herhaal word).

Wat wel bydra tot verskeidenheid is die verskil in harmoniese ondersteuning van die verskillende frases, die getransponeerde plasing van die oktaafsprong in die derde strofe ('n heeltoon hoër) en die intervalwysigings in die toonleerpassasies. Die verplasing van die oktaaf-interval as anakrusis (opmaat-maat 1, maat 5) na die hoofpols in maat 3 bring ook geringe metriese verskeidenheid mee. Die verskuiwing van die hoofpols veroorsaak ook dat die aanvang van die sleutelgedagte in die teks

beklemtoon word. In die anakrusis word "Born in song" beklemtoon, terwyl die plasing in maat 3 die eerste woord in die versreël uitlig: "Born in song".

### Ambitus.

Die ambitus van voorbeeld 22 se melodie in geheel is 'n oktaaf plus 'n perfekte kwart, wat 'n halftoon groter is as voorbeeld 20 en dus meer moontlikhede tot ontwikkeling van melodiemateriaal bied. Soos wat dit uit die ontleding van voorbeeld 22 blyk, word die beskikbare ambitus onderbenut. Die singbaarheid van die melodie kom ook in gedrang met die hoogste noot as f'', wat met 'n sprong benader en opgevolg word.

### Voorbeeld 22.1.



### Klimaks.

Die toename in harmoniese aktiwiteit in die derde frase van voorbeeld 22 vorm 'n klimaks wat dien as voorbereiding tot die hoofklimaks wat in die vierde frase bereik word by die hoogste noot in die melodie. Nuwe ritmiese materiaal en groter spronge ondersteun ook die klimaks in die melodie. Die slotreël van elke strofe, wat ooreenkom met die vierde frase, vorm ook in die téks die klimaks.

### Die harmoniese ondersteuning van die melodie.

Dit blyk uit die bestaande bespreking dat die harmoniese ondersteuning van die melodie in voorbeeld 22 verantwoordelik is vir verskeidenheid in veral die eerste, tweede en derde frases. Die harmoniese ondersteuning is verder verantwoordelik vir die subklimaks in die derde frase. Die lied is vanweë die oordrewe eenheidselement in die melodie in 'n groot mate afhanklik van

**die harmonie vir balansgewende verskeidenheid.**

In voorbeeld 22 stem die versnelling in harmoniese ritme en die ontknoping daarvan in die slotfrase ooreen met die verloop van gebeure in voorbeeld 20. Tot in maat 3(2) van voorbeeld 22 word net diatoniese akkoorde gebruik. Die harmoniese intensiteit neem daarna toe deur die gebruik van tussendominante en 'n uitwyking na g mineur. In vergelyking met die harmonies-aktiewe derde frase tree die vierde frase terug. As gevolg van die vereenvoudiging van harmoniese gebeure, word die fokus op die teks en melodie geplaas.

#### **Vorm.**

Drie onvolmaakte kadense in die eerste drie frases en een volmaakte kadens in die vierde frase vorm die frase-eindes van die vier frases wat vanweë die ontwikkeling van materiaal soos volg ingedeel kan word: A1 A2 A3 B. Alhoewel die harmoniese ondersteuning hoofsaaklik verantwoordelik is vir die verskeidenheidskrag in die lied, is die lied in geheel afhanglik van 'n kombinasie van vormgewende elemente. 'n Gebalanseerde samestelling tussen konjunkte en disjunkte beweging en die byvoeging en ontwikkeling van nuwe materiaal sou byvoorbeeld in dié lied 'n bydrae kon lewer tot 'n meer gebalanseerde vorm.

HOOFSTUK 6.SAMEVATTING.

Hoofstukke 1 tot 5 het aangetoon hoe kerkgeboue, orrels en ander instrumente, instansies soos koorskole en kerkmusiekverenigings, die musiek-tegniese besonderhede van die kerklied self, asook die mense wat ten nouste betrokke is by dié sake, elk op 'n unieke wyse bydra tot die bevordering van die nuwe kerklied in Brittanje. Ter wille van 'n duidelike rolverdeling was dit belangrik om dié bydraes afsonderlik te definieer en te bespreek. Dit is egter net so belangrik om te wys op die noodsaaklike interafhanklikheid tussen die verskillende bydrae(r)s omdat die mate waarin dié wisselwerking tussen die partye suksesvol is, in 'n groot mate die singbaarheid van die kerklied bepaal. Die besprekings in hoofstukke 1 tot 5 het ook aangetoon dat die singbaarheid van die kerklied nie net bepaal word deur musiektegniese besonderhede soos tempo of ambitus nie, maar dat die korrekte keuse van, of die wyse waarop die kerklied begelei word, ook 'n bepalende invloed op die singbaarheid van die kerklied het.

Bydrae en verwagtings van die himnoloog, orrelis, liturg en gemeentelid.

In hoofstuk 1 is die bydraes en verwagtings van die himnoloog, orrelis, liturg en gemeentelid bespreek. Dié besprekking het aan die lig gebring dat die posisie van die himnoloog in Brittanje opgesom kan word as dié van koördineerder en vassteller van riglyne in die ontwikkeling van hymnodie, omdat hy die kerklied vanuit 'n geïntegreerde perspektief beskou. Uit dié verantwoordelike posisie bepaal hy die plek wat tradisie in die kerklied behoort in te neem, word daar na hom opgesien as inisieerder van hervormingspogings en evalueer hy voorstelle van alternatiewe stylsoorte indien dit nodig sou wees (kyk 1.1.1 tot 1.1.3.).

Omdat daar nie noodwendig in elke gemeente 'n himnoloog is nie, dien die orrelis (en predikant) deels as uitvoerder(s) en oordraer(s) van die deurdagte denkätigtings wat in die himnologie gesystematiseer word. Op dié wyse is die funksionering van die himnoloog afhanklik van die orrelis en van 'n goede verhouding tussen predikant en orrelis.

In Brittanje wortel die standaard van orrelospel en koorsang in die erediens in 'n tradisie wat oor eeue heen opgebou is. Die tradisie bestaan onder meer uit 'n stelsel van koorskole waar seuns (en deesdae ook dogters) op 'n vroeë ouerdom reeds blootgestel word aan die kerkmusiekgebruiken en -standarde in katedrale. Orreliste, himnoloë en liturge het in menige gevalle opgegroei as koorseuns. Hulle dra as gevolg van dié agtergrond die kerkmusiektradisies oor na gemeentes waar hulle later in diens van die kerk staan. Een van die tradisies wat oorgedra is en nog steeds in die meeste gemeentes geld, is dat al die musiek in die gemeente gekoördineer word deur die director of music. Kwessies wat gereeld in gemeentes na vore kom, soos die betrekking van ander instrumente by die erediens, die inleiding tot en tempo van die kerklied, word dan deur die musiekdirekteur hanteer en waar nodig met ander ampte soos byvoorbeeld die liturg of himnoloog tydens vergaderings bespreek, sodat daar sover moontlik 'n algemene standaard vastgestel kan word. (Kyk 1.2.1 tot 1.2.3.5.)

Dit kan gebeur dat die liturg en musiekdirekteur se perspektiewe van mekaar verskil sover dit die hantering van musiek in die verloop van die liturgie aangaan, omdat hulle nie oor dieselfde opleiding beskik nie. Dit is egter belangrik om te beklemtoon dat dié twee ampte in 'n gekombineerde bediening betrokke is. Die sukses van die bediening is daarom afhanklik van onderlinge begrip vir mekaar se standpunte. (Kyk 1.3.1 tot 1.3.2.)

Gemeentelede het, behalwe vir die voorveronderstelling van 'n singbare melodie, ook emosionele, estetiese, didaktiese en geestelike verwagtings van die kerklied. Die himnoloog, orrelis

en liturg behoort sensitief te wees ten opsigte van hierdie verwagtings. 'n Eenvoudige verduideliking van 'n stygende sekvensie wat 'n sekere teksgedeelte ondersteun kan byvoorbeeld die etiket van "onsingbaarheid" afwater en so die geestelike verwagting by die sing van 'n lied meer sentraal plaas. (Kyk 1.4.2.)

Die gemeente se verwagtings maak egter ook aanspraak op die sensitiviteit van kerklieddigters en -komponiste.

#### Die teks van die kerklied.

In hoofstuk 2 is die verskillende aspekte van die kerkliedteks bespreek na aanleiding van die nuwe kerklied in Brittanje. Daar is sover moontlik net na kerkliedtekste verwys wat deur Britse digters soos Wren, Dudley-Smith, Green, Idle, Cosnett en Routley geskryf is.

Die hoofdoelstellings wat deur middel van voorbeelde van Britse kerkliedtekste in hoofstuk 2 uitgelig is, is dat die teks dien as kommunikasiemiddel tussen mens en God, dat Bybeltekste en die leerstellings van die Christelike geloof deur die kerkliedtekste verteenwoordig word en dat die kerkliedteks as mededeler van bestaande en nuwe geloofshandelings dien. (Kyk 2.1.)

Daar is sekere keuses wat die digter uitoeft in die bereiking van hierdie doelstellings soos byvoorbeeld die keuse van 'n onderwerp, 'n geskikte metrum en poëtiese stylmiddelle. Digters word aangemoedig om onder meer ook hedendaagse wêrldgebeure in die keuse van onderwerpe in gedagte te hou. Onderwerpe in teksvoorbeeld sluit byvoorbeeld in menseverhoudings wat deur liefdeloosheid geskaad word, die verkondiging van Christus as oorvinnaar aan 'n ongeredde wêrld en ontwikkelings op tegnologiese gebied. Menige teks verteenwoordig ook die gebruik van algemene spreektaal (byvoorbeeld 'n vermyding van "thee" en "thou") en inklusiewe taalgebruik ("non-sexist language"). Daar is egter beroep op uitgewers gedaan om nie lukraak aan

bestaande tekste, wat nie verteenwoordigend is van die kontemporêre styl nie, te verander nie. (Kyk 2.3.)

### Metrys.

Die bespreking van "metrye in kerkliedtekste" is in hierdie verhandeling in bondige detail uiteengesit omdat dit 'n onderwerp is wat veral deur komponiste en samestellers van kerkliedbundels en selfs ook deur onervare digters, met groter ontsag hanteer behoort te word. Die rede waarom daar klaarblyklik so min begrip vir die onderwerp is, is geleë in die feit dat uitsprake en studies oor die onderwerp beperk is. Dit is asof wetenskaplike nie altyd die belangrikheid van die raakvlakte tussen die digkuns en die musiek van die kerklied besef nie.

Daar bestaan 'n noue verband tussen die teksmetrum en die teksboodskap, wat ook in die musiek weerspieël behoort te word. Komponiste skryf soms nuwe melodieë vir bestaande tekste, of samestellers verwys na alternatiewe melodieë vir sekere tekste, sonder om werklik bewus te wees van die stemming wat alreeds deur die teksmetrum uitgebeeld word. Lovelace (1982, p. 82) verwys byvoorbeeld na 'n onervare digter wat verkeerdelik van die daktilesse voet gebruik gemaak het in 'n teks met 'n somber stemming. Die eerste versreg van die teks is "O sometimes the shadows are deep", waarop Lovelace se kommentaar was: "...they cannot be very deep in this [galloping] meter!." (Kyk 2.5.)

### Poëtiese stylmiddels.

Digters maak van poëtiese stylmiddels gebruik om enerbyds vorm te gee aan hulle werk en om andersyds die volle betekenis van die teks te ontwikkel en oor te dra. Stylmiddels wat in hoofstuk 2.6 bespreek is, is die tegniek van herhaling en variasie, 'n tegniek wat ook effektief in kerkliedmelodieë toegepas word.

Die verteenwoordiging van die kontemporêre element in die kerkliedteks, die uitbeeld van die verband tussen teksmetrum en teksboodskap en die gebruik van poëtiese stylmiddelle moet dus daartoe bydra dat die gelowige beter met die kerklied kan identifiseer en dat hy die teksboodskap verstaan. Kortom, die benutting van die bespreekte aspekte moet dus die singbaarheid van die kerklied bevorder.

### Tonaliteit.

In hoofstuk 3 is tonaliteit bespreek ten opsigte van die gebruik van diatoniek, kerkmodi en pentatoniek in die nuwe kerklied in Brittanje.

Dit het aan die lig gekom dat die toonsoorte waarin die kerkliedere geskryf is inderdaad oor sekere karaktereisenskappe beskik. Toonsoorte wat reeds vroeg in die komposisie bevestig word deur middel van die gebruik van byvoorbeeld drieklankmelodiek, kan dus vroeg reeds die karaktereisenskap van die toonsoort bevestig.

Diatoniek is steeds die basiese beginsel in kerkliedkomposisie, wat verryk word deur die gebruik van chromatiek. Die oordeelkundige en onoordeelkundige gebruik van chromatiek word egter steeds in die nuwe kerklied verteenwoordig. Chromatiek is oordeelkundig gebruik in die kerkliedere waar dit deel vorm van 'n verskeidenheid van musikale stylmiddelle en waar dit funksioneel aangewend word soos om byvoorbeeld die uitbeelding van die teks te ondersteun. Die onoordeelkundige gebruik daarvan kom voor in kerkliedere waar chromatiek as basiese ontwikkelingstegniek aangewend is en waar dit nie 'n funksionale rol te speel het nie.

Uit al die voorbeelde wat vir hierdie verhandeling geanalyseer is, was daar nie 'n enkele nuutgekomponeerde kerklied wat op enige van die kerkmodi gebaseer was nie. Daar was wel meer voorbeelde van kerkliedere wat gedeeltelik op pentatoniek

gebaseer was. "Duer" voorbeeld van kerkliedere in kerkmodi word wel in nuwe kerkliedbundels opgeneem, wat 'n groter verskeidenheid van musikale stylsoorte in die versamelings tot gevolg het. Een rede vir die klaarblyklike wegskram van die kerkmodi in nuwe kerkliedere is moontlik onder meer daarin geleë dat die himnodie in die beginjare van die twintigste eeu gekenmerk was deur die hoog-aangeskrewe werk van Ralph Vaughan Williams (1872-1958) in die "folk-song" styl<sup>1</sup>. Hierdie stylsoort is gekenmerk deur die gebruik van onregelmatige frase, ritmiese variasie en die gebruik van kerkmodi (Long, 1971, pp. 423-5).

#### Tempo, metrum en ritme.

In hoofstuk 4 is tempo, metrum en ritme, wat interafhanglik van mekaar is ten opsigte van die komposisie se karakter in geheel, afsonderlik gedefinieer en bespreek.

Tempo-aanduidings in kerkliedere is beperk. In kerkliedbundels wat in die charismatiese tradisies gebruik word, verskyn karakterbeskrywende aanduidings soos byvoorbeeld "majestically" in plaas van tempo-aanduidings. Die tempo in kerkliedere word bepaal en beïnvloed deur die teks-inhoud en metrum, die ritmiese en harmoniese struktuur van die kerklied, die akoestiek van die gebou waarin die kerklied uitgevoer word, die betrokkenheid van instrumentaliste en die gemiddelde ouderdom van die gemeente. (Kyk 4.1.)

In Brittanje word daar besondere klem gele op die memoriseerbaarheid van die kerklied, wat onder meer deur 'n vasgestelde metrum vergemaklik kan word. "Vasgestelde metrum" impliseer egter nie dat metrumveranderings nie kan voorkom nie. Metrumveranderings word net as onsingbaar en moeilik memoriseerbaar ervaar wanneer primär-beklemtoonde lettergrepe nie ooreenkoms met die hoofpolsslae in die maat nie.

---

<sup>1</sup>Long (1971, p. 425) verwys na Williams se styl as "essential Englishness".

Die nuwe kerklied in Brittanje word oor die algemeen gekenmerk deur verbeeldingryke ritmiese variasie, veral as die beperkte aantal frases waaroor die kerklied beskik, in ag geneem word. Nuwe kerkliedere in isoritmiese styl word nie meer in Brittanje gekomponeer nie. Ou kerkliedere in hierdie styl word wel in kontemporêre bundels opgeneem.

Soos wat die geval is met die gebruik van chromatiek in die kerklied, word sinkopasie ook op oordeelkundige en onoordeelkundige wyse benut. Die onoordeelkundige gebruik van sinkopasie sou dan beteken dat dié middel as essensiële basiese ritmiese element aangewend word, wat nie funksioneel is in die teksuitbeelding nie, terwyl die oordeelkundige gebruik van sinkopasie geïntegreerd voorkom in die melodiës geheel en wel aangewend word om die teks te beklemtoon.

#### Melodiëse intervalle.

Die agt gevalstudies in hoofstuk 5 het onder meer die intervalsamestelling van die melodië in verskillende onderafdelings belig, wat insluit die herhaalton en verskillende konjunkte en disjunkte intervalsamestellings. Afleidings wat uit die bespreking van die onderafdeling voortvloei is die volgende:

\* Die belangrikste afleiding is dat die patroonmatige hantering van 'n interval die singbaarheid van 'n melodie verhoog (kyk ook eenheid en verskeidenheid); 'n spesifieke interval het dus nie per se 'n singbare melodie tot gevolg nie.

\* Die ooreksplotering van die herhaalton het 'n statiese melodielyn tot gevolg. So 'n melodielyn is vir voortstuwende krag afhanklik van gevarieerde ritmiese patronen, 'n vinnige harmoniese ritme in die begeleidingstemme en/of geskikte begeleidingsinstrumente.

\* 'n Sinvolle melodie bestaan uit hoofsaaklik konjunkte beweging, wat soms afgewissel word deur disjunkte beweging. Wanneer konjunksie egter slegs gegrond is op toonleerpassasies en -fragmente of wisselnootpatrone rondom 'n enkele noot of die invul van tert-intervalle en disjunksie slegs op die arpeaggiëring van drieklanke, dra dit by tot die voor spelbaarheid van die melodie, maar nie noodwendig tot die memoriseerbaarheid daarvan nie omdat die individualiteit van die melodie daardeur aangetas word.

\* Uit die ontleding van voorbeeldde in die agt gevalstudies op grond van intervalgroottes kan 'n mens aflei dat die melodieë wat hulself wel as "singbaar" en "sinvol" ten opsigte van intervalsamstellings onderskei, veral vanaf die vyfde gevalstudie voorkom. Wanneer disjunksie dus bestaan uit 'n verskeidenheid van kleiner en veral groter disjunkte intervalle, is daar meer intervalkombinasies wat patroonmatig ontwikkel kan word, 'n groter variasie van sowel lineêre as vertikale harmoniese implikasies en 'n groter woordeskat van intervalle wat spesifieke teksgedeeltes gepas kan ondersteun.

#### Eenheid en verskeidenheid.

Soos reeds genoem dra die patroonmatige hantering van intervalle by tot die singbaarheid en memoriseerbaarheid van die kerkliedmelodie. Die intervalle groepeer in motiewe en frases en vorm sekere vaste patronen wat deur middel van sekere tegnieke uitgebou word om eenheid en verskeidenheid in die lied te bevorder. Die tegnieke wat deur die gevalstudies uitgewys is, is die volgende:

#### Eenheid:

- \* Sekvensiële ontwikkeling van motiewe en frases
- \* Herhaling of gevarieerde herhaling van motiewe en frases
- \* Die eenheidsbevorderende gebruik van twee opvolgende tertse wat tot een drieklank behoort

- \* Die herhaling van dieselfde funksionele harmoniese progressie in die begeleidingstemme, byvoorbeeld I-IV-V-I
- \* Die herhaalde, prominente plasing van 'n groot interval soos byvoorbeeld 'n oktaaf.

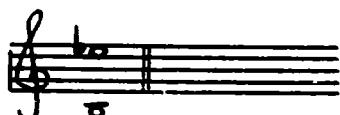
**Verskeidenheid:**

- \* Ritmies en melodies gevarieerde sekvensies, herhaalde motiewe en frases
- \* Gevarieerde wyses van aansluiting van herhaalde of sekvensieel-ontwikkelde motiewe of frases
- \* Gevarieerde binne- en basstemplasings van motiewe of frases wat herhaal of sekvensieel ontwikkel is
- \* Gevarieerde harmoniese ondersteuning van herhaalde of sekvensieel-ontwikkelde frases of motiewe
- \* Die opeenvolgende gebruik van tertsspronge wat nie tot die tonikadrieklank behoort nie
- \* Die gebruik om die bestanddele van die tonikadrieklank nie almal as tonikaakkorde te harmoniseer nie
- \* Gevarieerde afloop van sekvensies, herhaalde motiewe en frases
- \* Gevarieerde plasing van gearpeggerde intervalle, met ander woorde nie in slegs 'n dalende of stygende rigting nie
- \* Byvoeging van nuwe ritmiese of melodiese materiaal
- \* Getransponeerde plasing van prominente intervalle soos byvoorbeeld die oktaafsprong

Die oor- of onderbenutting van dié tegnieke is in sommige voorbeelde aan negatiewe kritiek onderwerp. 'n Algemeen-geldende beginsel wat dus vir die aspek van eenheid en verskeidenheid, sowel as ander onderafdelings in hierdie hoofstuk geld, is dat 'n gebalanseerde samestelling wel 'n bydrae lewer tot die samestelling van 'n sinvolle melodie.

**Ambitus.**

**Die gemiddelde ambitus in die agt gevalstudies is die volgende:**



Die gevalstudies het verder uitgewys dat die singbare grootte van die ambitus nie noodwendig 'n sinvolle melodie tot gevolg het nie. Indien die ambitus wel binne die vermoë van die gemiddelde gemeentelid val, is die sinvolheid van die melodie steeds afhanklik van die wyse waarop die materiaal binne die gekose ambitus volgens melodiese stylmiddele georden is.

**Klimaks.**

Komponiste van nuwe kerkliedere in Brittanie slaag in 'n groot mate daarin om die teksklimaks deur middel van die musiek te ondersteun. Die klimaks kom in agt van die elf voorbeelde in die gevalstudies ooreen ten opsigte van teks en musiek. Alhoewel klimakspunte in hierdie voorbeelde hoofsaaklik deur middel van 'n kombinasie van die eerste twee of drie van die ondergenoemde wyses bereik is, is verskeie ander metodes ook gebruik:

- \* Toonhoogte: die hoogste noot
- \* Toonduur: ritmies aktiewe passasies
- \* Nuwe melodiese materiaal
- \* Toonhoogte: laagste noot
- \* Toonduur: ritmies minder aktiewe passasies
- \* Die gebruik van disjunkte intervalle in 'n konjunkte omgewing
- \* Harmonies modulerende passasies
- \* Teksklimaks kom voor in frase wat oor die kleinste ambitus beskik
- \* Unieke ritmiese samestelling

### **Die harmoniese ondersteuning van die melodie.**

Die harmoniese ondersteuning van die nuwe kerkliedmelodieë in Brittanje berus hoofsaaklik op die gebruik van primere en tot 'n mindere mate sekondêre drieklanke asook dominant- en ander vierklanke. Chromatiese materiaal is beperk tot die gebruik van enkele tussen- en wisseldominante, sowel as uitwykings na ander toonsoorte. Die harmoniese ritme is oor die algemeen matig en wissel of op elke half- tot heelinoot of op elke kwart- tot halfnoot. Vierstemmige besettings kom slegs voor in kerkliedbundels wat deur nie-charismatiese denominasies gebruik word. In plaas daarvan om kadense bloot as ruspunte aan die einde van frases te beskou, slaag sommige komponiste daarin om die kadenspunte aan te wend in die skepping van die breër tonale raamwerk van die lied in geheel:

- \* Die slotakkorde in frases suggereer byvoorbeeld volmaakte kadense tussen frases een en drie, en twee en vier (voorbeeld 11).
- \* Kadense is harmonies oop aan die einde van die eerste drie frases (I-V of V-VI) en gesloten in die slotfrase (V-I) (voorbeeld 14).
- \* Kadense word in pare gegroepeer, waardeur 'n besondere soort balans aan die samestelling van die lied verskaf word (voorbeeld 16).

### **Vorm.**

Met die uitsondering van voorbeeld 9 wat in deurgekomponeerde vorm is, is al die ander voorbeelde in strofiese vorm. Die frase-indeling berus hoofsaaklik op A B of A B C met herhalings en/of variasies. Voorbeelde wat hulself van die res onderskei ten opsigte van 'n gebalanseerde samestelling van eenheid en veral verskeidenheid beskik ook oor D-frases (kyk voorbeeld 16 en 20).

Uit die agt gevalstudies is daar slegs twee, naamlik 5 en 7 waarin voorbeeldde 16 en 20 vanweë hul gebalanseerde samestelling ten opsigte van konjunksie en disjunksie, ambitus, klimaks, harmoniese ondersteuning van die melodie en die vorm van die lied, in elke opsig singbaar is. Die meerderheid van die ander voorbeeldde beskik egter oor sekere eienskappe wat kompenseer vir dit wat die singbaarheid van die liedere in 'n mate sou skaad. Dit blyk dus dat dit selfs vir kerkliedkomponiste (en -digters) wat opgegroei het in 'n land wat ryk is aan kulturele erfenissoen wat lede is van denominasies wat oor een of meer kerkmusiekverenigings beskik, moeilik is om in alle opsigte te voldoen aan die verwagting van 'n sinvolle kerklied.

Die samestelling van kerkliedbundels word egter vergemaklik deur die hoeveelheid kerkliedere wat jaarliks die lig sien. Dit behoort daarom vir samestellers moontlik te wees om slegs singbare kerkliedere te kies uit 'n groot corpus. Die komponeer en skryf van singbare kerkliedere word op 'n gereelde basis deur verskeie instansies soos byvoorbeeld kerkmusiekverenigings, plaaslike gemeentes en die British Broadcasting Corporation aangemoedig. Die BBC loods jaarliks kompetisies, waarna die wenprodukte in 'n bundeltjie saamgestel en op televisie uitgesaai word. Soortgelyke aanmoediging vind plaas tydens die jaarlikse "Come and Sing"-byeenkomste, wat in Mei 1990 vir die twee-en-twintigste keer in die Westminster Abbey gehou is ("Come and Sing 1990", July 1990, p. 212). Tydens hierdie byeenkomste word kerkliedere saamgesing en lesings aangebied. Voornemende komponiste en skrywers is byvoorbeeld in 1989 deur Alan Luff aangemoedig om nuwe kerkliedere saam te stel tydens sy lesing "New Hymns - do we need them?" ("Come and Sing", July 1989, p. 132).

Die Kerk in Brittanje kan dit ook finansiell bekostig om die skep van nuwe kerkliedere en saamstel van kerkliedbundels aan te moedig, omdat daar nie ander groot finansiële laste soos byvoorbeeld die ontwerp en bou van katedrale en kerke op kerkrade se skouers rus nie.

Die "hymn explosion" van die tachtigerjare het tot gevolg gehad dat nuwe kerkliedere nie noodwendig in amptelike kerkliedbundels opgeneem is nie, maar dat dit in kleiner bundeltjies en selfs enkelkopieë versprei is. Dié era staan dus as die "post-hymnal age" bekend (Hustad, January 1989, p. 74). Indien die skep van die nuwe kerklied in Brittanje steeds aangemoedig word, behoort 'n volgende generasie die vreugde te smaak om 'n tweede reformasie te beleef met 'n Bybel in algemene spreektaal en volwaardige kerkliedbundels in kontemporêre taal en musiekstyl.

...

BYLAE A

BYLAE A bevat inligting in verband met kerkliedbundels wat in hierdie verhandeling gebruik is. Titels van kerkliedbundels, publikasiedatums, denominasie/s wat die bundels benut sowel as van die belangrikste inhoudelike gegewens word verskaf. In gevalle waar daar nie in die kerkliedbundel self of in resensies, van 'n spesifieke denominasie melding gemaak word nie, word die afkorting d.n.g. gebruik, wat verwys na die woord "denominasie nie gespesifiseer". Die woord "supplement" verwys telkens na bundels wat aanvullend tot ander amptelike bundels in denominasies gebruik word. Titels van die bundels is in alfabetiese volgorde gerangskik.

| <u>TITEL, DATUM,</u>  | <u>INHOUD</u>  |
|---|--|
| <u>DENOMINASIE</u>  |  |
| <u>BROADCAST PRAISE,</u><br>1981, Interkerklik<br>(Hale, 1982) <sup>1</sup> . | * "Supplement" tot BBC HYMN BOOK<br>1951<br>* Verskaf groter omvang van "ou en nuwe" himnodie aan aanbieders en luisteraars <sup>2</sup> |
| <u>CONFERENCE</u><br><u>1978-1986,</u> 1986,<br>d.n.g.                        | * 'n Versameling liedere wat tydens konferensie van "Hymn Society of Great Britain and Ireland" gebruik is <sup>3</sup>                  |

<sup>1</sup>Hale, 1982 no.1, p. 22.

<sup>2</sup>"New and forthcoming hymn books", April 1982, pp. 5,6.

<sup>3</sup>The Hymn Society of Great Britain and Ireland ... Hymns for the occasion, 1986.

CRY HOSANNA, 1980,  
Ekumenies

- \* "n Geïntegreerde aanbieding van "antieke en kontemporære" elemente

\* Ekumeniese uitreiking

\* Liggaamsbewegings word aangemoedig: "...why should we worship from the neck up only?"\*

\* Bundel bevat 25 liedere

\* "Old favourites are included because they come with fresh power and impact in the exciting times in which we live"

ENTHRONED ON HIGH,  
1985, d.n.g.

- \* Samenvoeging van Hundred Hymns for Today (1969), More Hymns for Today (1980) en Hymns Ancient and Modern Revised (1951)

\* Alhoewel liedere uitgesluit is wat as "second-rate, tired and profitless" deur samestellers beskou was, is die volgende kritiek tog uitgespreek "... it hardly meets the radical demands presented by the ASB 1980"\*

---

\*Pulkingham, December 1980, pp. 14-6.

\*Enthroned on High, 1985 (voorwoord).

\*Whitehead, October 1983, pp. 7,8.

HYMNS AND PSALMS,  
1983, Methodist  
Church

- \* Klem is deur samestellers gekozen op liedere wat die afgelope twintig tot dertig jaar saamgestel is
- \* Tekste is sover moontlik gemoderniseer ten opsigte van teologies-gefundeerde, eertydse, inklusiewe taalgebruik
- \* "...the richest of classical, evangelical, catholic and charismatic (outweighed by traditional) hymnody of the past and present"\*

HYMNS FOR A DAY,  
1982, Church of  
Scotland

- \* "Supplement" tot Church Hymnary, third edition

\* Vervul in 'n behoeftte om 'n kerklied beskikbaar te hê vir elke tema in die liturgiese jaar \*

\* 'n Versameling van 622 "gesange en geestelike liedere"

\* Bundel word oor die algemeen gekritiseer omdat hersiening van tekste lukraak gedoen is. 35% van die melodieë is deur lede van die bundel se musiek-komitee gekomponeer:  
"...the whole book is rather an "inside" job"\*\*

---

\* "The New Methodist Hymn Book", January 1984, pp. 2-4.

\*\* "Review", July 1983, p. 3.

\* Luff, 1983, pp. 12-20.

\*\* Sheldon, June 1983, pp. 8-10; Spinney, January 1983, p. 42.

HYMNS OLD AND NEW  
 (Revised and  
 enlarged), 1984,  
 d.n.g.

\* 'n Versameling van 671 "ou en nuwe"  
 liedere van Amerikaanse en Britse  
 oorsprong

\* Indekse van eerste versreëls,  
 Skrifverwysings, responsoriale  
 psalms, en temas van die liturgiese  
 jaar is ingesluit<sup>11</sup>

JESUS PRAISE, 1982,  
 d.n.g.

\* Die styl wissel van vierstemmige  
 koraalbesettings tot "country and  
 western", geskryf vir klavier, orrel,  
 kitaar

\* Die doel van die bundel was volgens  
 die samestellers om enersyds 'n wye  
 verskeidenheid geestelike liedere  
 daar te stel wat reeds die toets van  
 tye deurstaan het en om andersyds  
 ongepubliseerde materiaal in te  
 sluit<sup>12</sup>

MAKING MELODY, 1983,  
 d.n.g.

\* Volgens die samestellers voorsien  
 die bundel van 758 liedere in die  
 volgende behoeftes: "doctrinal,  
 evangelical, devotional hymns, all  
 conveying great Biblical truth and  
 experience"<sup>13</sup>

<sup>11</sup>Hymns Old and New (Revised and enlarged), 1984 (voorwoord).

<sup>12</sup>Jesus Praise, 1982 (voorwoord).

<sup>13</sup>Making Melody, 1983 (voorwoord).

MISSION PRAISE, 1983,  
d.n.g.

\* Die bundel bevat hoofsaaklik geestelike liedere wat in die charismatiese tradisies gebruik word. "Be open to the use of sequences of songs within an unbroken flow of praise and worship..."<sup>14</sup>

NEW SONGS OF PRAISE  
I, 1985, d.n.g.

\* Hierdie bundeltjie bevat 15 liedere wat gekies is uit 500 inskrywings vir die kerkliedkompetisie wat in 1985 vir die eerste keer deur die BBC geloods is  
\* Die doel van die kompetisie en publikasie van die bundeltjie is om voornemende kerkliedskrywers en -komponiste die geleentheid te bied om hulle werk gepubliseer te kry, veral nadat die vernaamste kerkliedbundels in hierdie periode hersien is.<sup>15</sup>

PARTNERS IN PRAISE,  
1979, Methodist Church Division of Education and Youth

\* "Supplement" tot bestaande bundels  
\* Uitgewers betrek oud en jonk in die bundel deur bekende kerkliedere in te sluit, sowel as kerkliedere wat die insigte en kreatiwiteit van die kontemporêre styl weerspieël.<sup>16</sup>

<sup>14</sup>Mission Praise, 1983 (voorwoord).

<sup>15</sup>Leaver, January 1986, p. 4.

<sup>16</sup>Sharpe, January 1980, pp. 126-130.

PRAISE AND

THANKSGIVING, 1985,  
Hymns for church and  
school

- \* "Supplement" tot reeds bestaande "Hymns for Church and School"
- \* Alhoewel die 77 liedere verteenwoordigend is van kontemporäre himnodie, betwyfel die resensent die toepaslikheid daarvan vir skoolkinders<sup>17</sup>

REJOICE IN THE LORD,  
1985, The Reformed  
Church, America

- \* Samestelling van Amerikaanse en Britse kerkliedere met Erik Routley as uitgawer
- \* Die bundel sluit 25 Geneefse psalmmelodieë en ander kerkliedere in
- \* Die keuse van kerkliedere word soos volg opgesom: "We wanted to help to close the gap between the highly musical and the rest of us..."<sup>18</sup>

SCRIPTURE IN SONG,  
1981, Ekumenies

- \* Volgens die samestellers is dié bundel wat uit 'n wye verskeidenheid van "songs and choruses" bestaan, geskik as onafhanklike of aanvullende kerkliedbundel
- \* Begeleidings is vir klavier en kitaar uiteengesit<sup>19</sup>

<sup>17</sup>Luff, July 1985, pp. 6-7.

<sup>18</sup>Rejoice in the Lord, 1985 (voorwoord).

<sup>19</sup>Scripture in Song, 1981 (voorwoord).

SONGS AND HYMNS OF  
FELLOWSHIP AND  
WORSHIP, 1987, d.n.g.

- \* Samestelling van Songs of Fellowship, Books 1 (1981), 2, 3, (1983) en Hymns of Fellowship (1983)
- \* Samestellers beskou kerkliedere in hierdie bundels as eenheidsgewende krag tussen verskillende denominasies<sup>20</sup>
- \* Die bundel word wel gebruik in die Evangeliese Anglikaanse Kerk, St. Aldates, Oxford

SONGS OF WORSHIP,  
1980, d.n.g.

- \* Dié aanvullende bundel staan in die evangeliese tradisie
- \* Tekste is wel verteenwoordigend van hedendaagse gebeure terwyl ou, bekende en selfs sekulere melodieë gebruik is as toonsettings vir nuwe tekste<sup>21</sup>

THE BOOK OF PRAISES,  
1986 - 70 Psalms,  
d.n.g.

- \* Die hoofdoel van die bundel was om die waarde van psalmssang onder die aandag van gemeenteledere te bring
- \* Sewentig metriese psalms is deur hedendaagse teksskrywers in algemene spreektaal saamgestel
- \* Behalwe vir bekende melodieë is agt en twintig nuwe en minder bekende melodieë vir die nuwe tekste gebruik<sup>22</sup>

<sup>20</sup>Luff, April 1986, pp. 134-5.

<sup>21</sup>Goldhawk, April 1981, pp. 213-4.

<sup>22</sup>Massey, April 1987, p. 219.

THE HYMNAL 1982,  
1985, Episcopal  
Church, America

- \* Samestelling van Amerikaanse sowel as Britse kerkliedere
- \* Inklusiewe taalgebruik is in alle tekste gebruik
- \* Van die 600 tekste is 205 daarvan met nuwe melodieë voorsien
- \* "Variety and flexibility have been important criteria in the selection of materials for this book"<sup>23</sup>

THE NEW ENGLISH  
HYMNAL, 1986, The  
Church of England

- \* 400 kerkliedere is oorgeneem uit die oorspronklike bundel The English Hymnal (1906), 50 uit ander bestaande bundels en 50 "nuwe" liedere wat die afgelope 50 jaar geskryf is
- \* Die uitgewers neem die voortou in die voorsiening van 'n "melody only edition" vir gemeentelede
- \* Die bundel is ook aangepas na aanleiding van die "Alternative Service Book" (1980), die nuwe gebedebok van die Anglikaanse Kerk<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup>Whitehead, July 1987, pp. 230-232.

<sup>24</sup>Landen, July 1986, pp. 142-147.

WITH ONE VOICE, 1979, Ekumenies

\* Dié bundel is in Australië gepubliseer en sluit 578 kerkliedere in waarvan himnodiestyle wissel van gelyksang tot "Twentieth Century Light Music"

\* Vanweë die oorvleueling van denominasies in Brittanje en Australië, naamlik "Congregational, Methodist and Presbyterian Churches", behoort dié bundel volgens die samestellers ook in Brittanje 'n mark te he<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup>Massey, September 1979, pp. 103-8.

BIBLIOGRAFIE.1. LEKSIKONS.

CINAMON, D.C. Die nuwe vertaling Bybelikonkordansie. Ravenmoor: Sceptre uitgewers, 1984.

Church dictionary / Kerkwoordeboek. Redaksie: Die Taalkomitee B.S.A.K.B. Pretoria: K.A.S., (geen datum).

Harvard ditionary of music. Second edition, revised and enlarged. London: Heinemann, 1970.

HAYDEN, A.J. & NEWTON, R.F. British hymn writers and composers: a check-list. Croydon: The Hymn Society of Great Britain and Ireland, 1976.

PERRY, D.W. Hymns and tunes indexed. Croydon: The Hymn Society of Great Britain and Ireland & The Royal School of Music, 1980.

The New Encyclopaedia Britannica: Macropaedia. Fifteenth edition. The University of Chicago Press: Encyclopaedia Britannica Inc., c1974, vol. 26.

The New Harvard ditionary of music. Cambridge, Massachusetts: Harvard U.P., 1986.

The New Oxford companion to music. Edited by Denis Arnold. Reprinted three times (twice with corrections). Vol.1 and vol.2. Oxford, New York: Oxford University Press, 1984.

The Oxford paperback dictionary. Second edition. Oxford: Oxford University Press, 1984.

YEATS-EDWARDS, P. English church Music. A bibliography. London: White Lion Publishers, 1975.

2. MONOGRAFIES.

APEL, W. Medieval music. Wiesbaden GMBTL Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1986.

BARNARD, A.C. Die erediens. Pretoria: N.G. Kerkboekhandel, 1981.

BRINDLE, R.S. Musical composition. Oxford New York: Oxford University Press, 1986.

BROWN, C.S. Music and literature. Hanover and London: University Press of New England, 1987.

CILLIé, G.B. Waar kom ons oranje vandaan? Kaapstad: N.G. Kerk-Uitgawers, 1982.

CITRON, S. Songwriting. New York: William Morrow and company, Inc., 1985.

COPE, D. New music composition. London: Collier Macmillan Publications, 1977.

DAKERS, L. ... [et al.] Music and the Alternative Service Book. Croydon: Addington Press, 1980.

DAKERS, L. A Handbook of parish music. Oxford: Mowbray, 1982.

- DAKERS, L. Church Music in a changing world. Oxford: Mowbray, 1984.
- DAKERS, L. The parish church choir. London: The Church Music Society, 1985
- Die Bybel. Kaapstad: Bybelgenootskap van Suid-Afrika, 1983.
- Die Bybel. Kaapstad: Bybelgenootskap van Suid-Afrika, 1984.
- DUNSTAN, A. These are the hymns. London: S.P.C.K., 1973
- DUNSTAN, A. The hymn explosion. London: The Royal School of Church Music, 1981.
- ESKEW, H. & McELRATH, H.T. Sing with understanding. Nashville, Tennessee: Broadman Press, 1980.
- ETHERINGTON, C.L. Protestant worship music. Westport, Connecticut: Greenwood Press Publishers, 1962.
- Gesprek met Caryl Micklem. Oxford, 26 Februarie 1988.
- GLAREAN, H. Dodecachordon. Vol. 1, translation by C.A. Miller, American Institute of Musicology, 1965.
- GOLDHANK, N. On hymns and hymnbooks. London: Epworth Press, 1979.
- GRACE, H. The complete organist. London: Grant Richards, 1923.
- HALTER, C. The practice of sacred music. Saint Louis, Missouri: Concordia Publishing House, 1955.

HALTER, C. & Schalk, C. A handbook of church music. Saint Louis, Missouri: Concordia Publishing House, 1978.

Handbook to the church hymnary. Third edition. Oxford: Oxford University Press, 1979.

HINDEMITH, P. The craft of musical composition. Fourth edition. London: Schott & Co., Ltd., 1945.

HUSTAD, D.P. Jubilate! Church music in the evangelical tradition. Carol Stream, Illinois: Hope Publishing Company, 1981.

KIRNBERGER, J.P. The art of strict musical composition. Translated by David Beach and Jürgen Thym. Edited by Claude V. Palisca. New Haven and London: Yale University Press, 1982.

KOHS, E.B. Musical composition. N.J. & London: Metuchen, 1980.

LEAVER, R.A. and LITTON, J.H. Duty and delight: Routley remembered. Canterbury: Hope Publishing Company, 1985.

LEAVER, R.A. A hymn book survey. Bramcote, Nottinghamshire: Grove Books, Nr. 71, January 1980.

LONG, K.R. The music of the English church. New York: St. Martin's, 1971.

LOVELACE, A.C. The anatomy of hymnody. Second edition. Chicago, Illinois: G.I.A. Publications, 1982.

MITCHELL, R.H. Ministry and music. Philadelphia: The Westminster Press, 1978.

NEUMEYER, D. Exercise manual for Schenkerian analysis. Revised version. Indiana University, Bloomington, February 1988.

Personlike brief van Brian Wren. Vernton, Oxford, 4 April 1988.

Personlike antwoord van Alan Tunstall. Gloucester, 27 Januarie 1988.

Rejoice in the Lord. A hymn companion to the scriptures. Edited by Erik Routley. Grand Rapids, Michigan: Zondervan Corporation, 1983.

ROUTLEY, E.R. Is jazz music Christian? London: The Epworth Press, 1964.

ROUTLEY, E.R. Christian hymns observed. London: Newbrey, 1982.

ROUTLEY, E.R. The divine formula. Princeton, New Jersey: Prestige Publications, 1986.

SHARP, I. Using instruments in worship. Croydon: R.S.C.M., 1984.

SHAW, M. The principles of English church music composition. London: S.P.C.K., 1921.

STANFORD, C.V. Musical composition. London: Macmillan and Stainer & Bell, 1911.

TEMPERLEY, N. The music of the English parish church. Vol. 1. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1983.

The Amplified Bible. Twenty-second printing. Grand Rapids, Michigan: Zondervan Corporation, June 1981.

The Chorister's companion. Croydon: R.S.C.M., 1980.

The Living Bible. Wheaton, Illinois: Tyndale House Publishers, 1971.

VAN WAESBERSHE, J.S. Meleodisieer. Amsterdam: Broekmans & van Poppel, (geen datum).

MARSHALL, A.O. Music writing and analysis. Second edition. London: Longman Group, 1960.

WEBSTER, D. Our hymn tunes. Their choice and performance. Edinburgh: The Saint Andrew Press, 1983.

### 3. TEBSITE EN KONGRESVOORDRASSE.

DAKERS, L. The parish church choir. Some reflections on its role today. A lecture delivered to the Church Music Society in the rooms of The Royal Society of Musicians in London in 19 June 1985. London: Church Music Society, 1985.

GODSCHALK, J. Meleodisieer. B Mus Hon. skripsi, Universiteit van die Witwatersrand, 1981.

METCALF, M.R. Innovation in modern church music, with particular reference to the publications "Youth Praise" and "Psalm Praise". M.A. Thesis, University of Birmingham, 1980.

STEBLIN, R.K. Key characteristics in the 18th and early 19th centuries: A historical approach. Ph.D. dissertation, University of Illinois, 1981. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, 1983.

#### 4. TYDSKRIFTER

"Among our contributors". The Hymn Society of Great Britain and Ireland Bulletin 180, vol. 12 nr 7, July 1989, p. 180.

"An interview with Brian Wren". The Hymn, Vol. 32, nr 2, 1981, pp. 96-102.

"An interview with Erik Routley". The Hymn, Vol. 32, nr 4, 1981, pp. 198-206.

"An interview with Fred Kaan". The Hymn, Vol. 31, nr 4, 1980, pp. 226-230, 239.

"An interview with John Wilson". The Hymn, Vol. 33, nr 4, 1982, pp. 215-219.

BALL, F. "Letters to the editor". Church Music Quarterly, October 1984, p.25.

BAUGHEN, M. "Face to face...music for today's church". Music in Worship, nr 22, December 1982, pp. 6-8.

BEST, H.M. "Hymn Tune Writing". The Hymn Society of Great Britain and Ireland Bulletin 142, vol. 9, nr 2, May 1978, pp. 24-27.

- BROWN, P.J.L. "Discord and resolution: Resolution and unity". Music in Worship, nr 15, March 1981, pp. 8-14.
- CARTER, P. "An Organ for a Methodist Church". The Methodist Church Music Society Bulletin, vol.3, nr 10, January 1982, pp. 194-197.
- CHISWELL, R.J. "The church musician. A pastoral perspective". Music in Worship, no. 18, December 1981, pp. 12-13.
- CLEALL, C. "The opportunities are there...two responses". The Methodist Recorder, July 3, 1980, p. 22.
- "Come and sing 1989". The Hymn Society of Great Britain and Ireland, bulletin 180, vol. 12 nr 7, July 1989, pp. 132-136.
- "Come and sing 1990". The Hymn Society of Great Britain and Ireland, bulletin 184, vol. 12 nr. 11, July 1990, pp. 212-215.
- COSNETT, E. "Language in hymns: One woman's experience". The Hymn Society of Great Britain and Ireland, bulletin 182, vol. 12 nr 9, January 1990, pp. 159-163.
- DANNEY, M. "Writing Music For Hymns". The Hymn Society of Great Britain and Ireland, bulletin 153, vol. 10, nr 3, October 1982, pp. 66-69.
- DUDLEY-SMITH, T. "What makes a good hymn text?" The Hymn Society of Great Britain and Ireland, bulletin 163, vol. 11, nr. 2, May 1983, pp. 22-29.
- FROST, J.S. and FROST, J. "How we formed a church orchestra". Church Music Quarterly, July 1981, pp. 6-7.

GOLDHANK, N.P. "Reviews". The Hymn Society of Great Britain and Ireland, bulletin 151, vol. 9, nr 11, April 1981, pp. 213-214.

BRAINGER, E.J. "To see oursel's as others see us". The Hymn Society of Great Britain and Ireland, bulletin 169, vol. 11, nr 9, October 1986, p. 171.

SWINNETT, D. "The opportunities are there!". The Methodist Recorder, June 5, 1980, p. 16.

HALE, P. "From the Presses. A guide to new books, music and records. Broadcast Praise". Organist Review, vol. LXVII, nr 263, 1982 nr 1, p. 22.

HEAD, F., Ellis, M., and Davies, J. "The Work of the Hymns and Psalms Committees". The Methodist Church Music Society Bulletin, vol. 4, nr 3, July 1983, pp. 51-59.

HUSTAD, D. "Let's not just praise the Lord". The Hymn Society of Great Britain and Ireland, bulletin 178, vol. 12, nr 5, January 1989, pp. 74-79.

"Hymnbook go-ahead". The Methodist Recorder, July 10, 1980, p. 10.

JASPER, T. "Worship, music, pop culture". The Methodist Church Music Society Bulletin, nr 39, January 1987, pp. 15-18.

JONES, I.H. A Future for Music in Free Church Worship? Methodist Church Music Society. Occasional Papers: New Series, nr. 6, 1985.

- LANDEN, E. "The new English hymnal". The Hymn Society of Great Britain and Ireland, bulletin 169, vol. 11, nr 7, July 1986, pp. 142-147.
- LEAVER, R.A. "New Songs of Praise 1". News of Hymnody, issue nr. 17, January 1985, p. 4.
- LUFF, A. "Hymns for Today's Church". English Church Music, 1983, pp. 12-20.
- LUFF, A. "Other Reviews". News of Hymnody, issue nr. 15, July 1985, pp. 6-7.
- LUFF, A. "Shorter Reviews". The Hymn Society of Great Britain and Ireland, bulletin 167, vol. 11, nr 6, April 1986, pp. 134-5.
- LYNDON, K.B. "The Royal College of Organists". Church Music Quarterly, July 1986, p. 6.
- MARTIN, C. "The Choir Schools' Association". Church Music Quarterly, July 1984, p. 8.
- MASSEY, B.S. "Reviews". The Hymn Society of Great Britain and Ireland, bulletin 171, vol. 11, nr 10, April 1987, pp. 219-222.
- MORRISS, W. "Announcing Hymns". The Hymn Society of Great Britain and Ireland, bulletin 161, vol. 10, nr 9, September 1984, pp. 212-213.
- "New and forthcoming hymn books". News of Hymnody, issue nr. 2, April 1982, pp. 5-6.

- PERHAM, M. "The choir within the congregation". The World of Church Music, 1983, pp. 28-32.
- PULKINSHAM, B. "Hearts and hands and voices. Fisherfolk - Cry Hosanna". Music in Worship, nr 14, December 1980, pp. 14-16.
- "Review". News of Hymnody, issue nr 7, July 1983, p. 3.
- RUDDLE, V. "Correspondence". The Hymn Society of Great Britain and Ireland, bulletin 163, vol. 11, nr 2, May 1985, p. 47.
- SCHILLING, S.P. "Do the words matter?" The Hymn, vol. 32, nr 3, 1981, pp. 134-138.
- SHARPE, E. "Partners in Praise". The Hymn Society of Great Britain and Ireland, bulletin 147, vol. 9, nr 7, January 1980, pp. 126-130.
- SHARPE, E. "The explosive years of hymnody". The Hymn Society of Great Britain and Ireland, bulletin 153, vol. 10, nr 1, January 1982, pp. 9-21.
- SHELDON, R.T. "Organ accompaniment (III) within the service, but in a solo role". Music in worship, nr 13, September 1980, p. 10.
- SHELDON, R.T. "Reviews. Hymn Book". Music in Worship, nr 24, June 1983, pp. 8-11.
- SPINNEY, B.F. "Hymns for Today's Church: A first impression". The Methodist Church Music Society, vol. 4, nr 2, January 1983, p. 42.

STANCLIFFE, M. "A cathedral and its music". The World of Church Music. Croydon: R.S.C.M., 1985.

STRYDOM, W.M.L. "Die plek van koor- en ander nie-gemeentelike sang in die erediens". Vir Die Musiekleier, jaargang 7, nr. 1, Junie 1987, pp. 11-26.

STRYDOM, W.M.L. "'n Rockmusieksimposium op Stellenbosch". Vir Die Musiekleier, jaargang 3, nr. 1, November 1982, pp. 12-19.

SULLY, A. "Church Music - Good, indifferent and trivial". The Methodist Church Music Society, nr 40, July 1987, pp. 8-9.

TAYLOR, C. "Hymns in church". Church Music Quarterly, April 1984, p. 6.

"The hymn society of Great Britain and Ireland". The Hymn Society of Great Britain and Ireland, bulletin 178, vol. 12. nr 3, January 1989, p. 96.

"The new Methodist hymn book". News of Hymnody, issue nr. 9, January 1984, pp. 2-4.

"These you have not yet loved". The Methodist Church Music Society, nr 37, January 1986, pp. 13-17.

VAN DER COLF, A.P. "Die kerklied as loflied". Vir Die Musiekleier, Jaargang 6, nr. 2, Desember 1986, pp. 69-74.

VAN NAMEN, A.A. "Ons Psalmboek as liedboek in die erediens". Vir Die Musiekleier, Jaargang 2, nr. 2, Mei 1982, pp. 5-19.

WHITEHEAD, G.A. "Hymns Ancient and Modern. The New Standard Edition".  
News of Hymnody, issue nr 8, October 1983, pp. 7-8.

WHITEHEAD, G.A. "Hymnal 1982". The Hymn Society of Great Britain and Ireland, bulletin 172, vol. II, nr 11, July 1987, pp. 230-232.

WILSON, Alan. "Some observations: Past, present - and future".  
English Church Music, R.S.C.M., 1979.

WREN, B. "Making your own hymn". The Hymn Society of Great Britain and Ireland, bulletin 142, vol. 9, nr 2, May 1979, pp. 21-23.

### 5. KERKLIEDBUNDELS.

BROADCAST PRAISE. London: Oxford University Press, 1981.

CONFERENCE 1978-1986. The Hymn Society of Great Britain and Ireland, 1986.

CRY HOSANNA. London: Hodder & Stoughton, 1980.

ENTHRONED ON HIGH. Restoration Music, 1983.

HIGH PRAISE. London: Hodder & Stoughton, 1978.

HYMNS ANCIENT AND MODERN - NEW STANDARD. Norwich, Norfolk: Hymns Ancient and Modern, 1983.

HYMNS ANCIENT AND MODERN REVISED. London: Cambridge University Press, 1983.

HYMNS AND PSALMS. London: Methodist Publishing House, 1983.

HYMNS FOR A DAY. Edinburgh: St Andrew Press, 1982.

HYMNS FOR TODAY'S CHURCH. London: Hodder & Stoughton, 1982.

HYMNS OLD AND NEW (Revised and enlarged). Leigh-on-Sea, Essex: Kevin Mayhew, 1984.

JESUS PRAISE. London: Scripture Union, 1982.

LIVING LORD. London: Weinberger, 1979.

MAKING MELODY. Nottingham: Assemblies of God Publishing House, 1983.

MISSION PRAISE. Basingstoke: Marshall, Morgan & Scott, 1983.

NEW SONGS OF PRAISE 1. London: Oxford University Press, 1985.

NEW SONGS OF PRAISE 2. London: Oxford University Press, 1986,

NEW SONGS OF PRAISE 3. London: Oxford University Press, 1987,

PARTNERS IN PRAISE. London: Stainer & Bell and Chester House Publications, 1979.

PRAISE AND THANKSGIVING. Henley-on-Thames, Oxfordshire: Gresham Books, 1983.

REJOICE IN THE LORD. W.M.B. Grand Rapids, Michigan: Eerdmans Publishing Company, 1985.

SCRIPTURE IN SONG. London: Marshall, Morgan & Scott, 1981.

SONGS AND HYMNS OF FELLOWSHIP AND WORSHIP. Eastbourne, E. Sussex:  
Kingsway Publications, 1987.

SONGS OF WORSHIP. London: Scripture Union, 1980.

THE BOOK OF PRAISES. Liverpool: Carey Publications, 1986.

THE HYMNAL 1982. New York: The Church Hymnal Corporation, 1985.

The Hymn Society of Great Britain and Ireland. Conference 1978-86.  
HYMNS FOR THE OCCASION, 1986.

THE NEW ENGLISH HYMNAL. Norwich, Norfolk: Canterbury Press, 1986.

WITH ONE VOICE. London: Collins Liturgical Publications, 1979.

EINDE