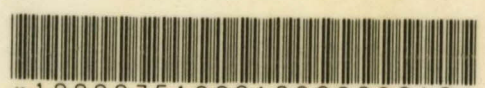


1988075106 01



HIERDIE EKSEMPLAAR MAG ONDER
GEEN OMSTANDIGHEDE UIT DIE
BIBLIOTEK VERWYDER WORD NIE

UOVS - BIBLIOTEK



19880751060122000019

'N STYLANALITIESE STUDIE VAN JOHANN CRÜGER SE KORALE MET
VERWYSING NA DIÉ IN DIE AFRIKAANSE GESANGBOEK VAN 1978

BERNA BARBARA ACKERMAN (gebore CLOETE)

VOORGELÉ TER VOLDOENING AAN DIE VEREISTES VIR DIE GRAAD
DOCTOR MUSICAE
IN DIE FAKULTEIT LETTERE EN WYSBEGEERTE
(DEPARTEMENT MUSIEK)
AAN DIE UNIVERSITEIT VAN DIE ORANJE-VRYSSTAAT

MEI 1988

STUDIELEIER: PROF. C.L. VENTER (BLOEMFONTEIN)
MEDESTUDIELEIER: PROF. W.M.L. STRYDOM (BLOEMFONTEIN)
DIE OORSEK EN INHOUD VAN DIE
WERK VERWYDER WORD NIE

Universiteit van die Oranje-Vrystaat
BLOEMFONTEIN

22 NOV 1988

T 782.27092 CRU

2

BIBLIOTEK

Ek verklaar dat die proefskrif wat hierby vir die graad DOCTOR MUSICAE aan die Universiteit van die Oranje-Vrystaat deur my ingedien word, my selfstandige werk is en nie voorheen deur my vir 'n graad aan 'n ander universiteit/fakulteit ingedien is nie.

B.B. Ackerman.....
B.B. Ackerman

'n Afdruk van 'n skildery van Johann Crüger deur Michael Conrad Hirt, skilder aan die keurvorstelike hof en skoonseun van die komponis. Die oorspronklike skildery het in die koorgalery van die St. Nikolai-kerk in Berlyn gehang tot in 1944, toe die gebou tydens die Tweede Wêreldoorlog verwoes is (Blankenburg 1949 :2,1803)

Die volgende inskripsie is daarop aangebring:

Die Ihr in dis Gottes Hauss
offt mit Ewrer Andacht gehet,
und im wandern ein und aus,
bis mein lebloss Bild ansehet,
denckt wie Gott zu Lob und Preiss
Ich sang manche schöne Lieder
Schöner in dem Paradeyss
klingen sie aniesso wieder.
Wolte Gott all meine Lieben,
die noch in den Jammerthal,
möchten sich gleich mir bald üben,
singen mit ins Himmels Saal!

(Langbecker 1835:6)



BEDANKINGS

Graag betuig ek my opregte dank aan die volgende persone en instansies:

- * my studieleier, prof. C.L. Venter vir sy bekwame en noukeurige leiding;
- * die medestudieleier, prop. W.M.L. Strydom vir sy kennis en insig asook die inspirasie ten opsigte van die kerklied wat daar van hom uitgegaan het;
- * die R.G.N. vir finansiële steun;
- * die personeel van die Departement Kerkmusiek aan die UOVS, prof. G.G. Cillié, mev. B. Louw en huidiglik mev. E. Theron vir waardevolle inligting waarvan hulle my voorsien het.
- * die personeel van die hoofbiblioteek en die Musiekbiblioteek vir hulle vriendelike diens;
- * mej. Anna van Niekerk vir haar morele ondersteuning en baie ure wat sy bestee het aan die notevoorbeelde en tegniese versorging van die proefskrif;
- * my man vir sy geduld en opofferings gedurende die studie-jare;
- * my dogters, Doraliza vir waardevolle hulp in verband met die woordverwerking en Corli wat op talle wyses die lewe vir my makliker gemaak het;
- * my familie en vriende vir hulle belangstelling in my werksaamhede;
- * die Liewe Here wat dit in my hart gelê het om hierdie studie te onderneem, en Wie se arms altyd onder my was.

INHOUDSOPGAWE

1	INLEIDING	1
1.1	Doelstelling	1
1.2	Die betekenis van die studie vir die huidige stand van die kerklied	3
1.3	Problematiek	6
2	CRÜGER SE LEWE EN WERKE	8
2.1	Die religieuse, politieke, literêre en musikale milieu	8
2.1.1	Die religieuse en politieke strominge	9
2.1.2	Die Dertigjarige Oorlog	11
2.1.3	Die ontwikkeling van die Duitse digkuns	16
2.1.4	Die musikale agtergrond	20
2.1.5	Slot	24
2.2	Sy studiejare	25
2.3	Die Kantor	28
2.3.1	Die eerste skeppende periode: 1622 - 1630	30
2.3.1.1	Meerstemmige koorwerke	31
2.3.1.2	Die teoretiese geskrifte	32
2.3.2	Die tweede skeppende periode: 1640 - 1662	39
2.3.2.1	Die invloed van die Duitse digters	40
2.3.2.2	Gesangboekredakteur	42
2.3.2.2.1	Die Evangeliese Gesangboeke	42
2.3.2.2.2	Die Gereformeerde Gesangboeke	45
2.3.2.2.3	Betekenis van Crüger se bydrae as gesangboekredakteur	46

3	DIE KOMPOSISIETEGNIEKE	51
3.1	Oorspronklike korale	52
3.2	Formulekorale	54
3.3	Saamgestelde korale	57
3.4	Kontrafakte	59
3.5	Die geredigeerde korale	61
3.6	Verskillende faktore wat op Crüger as koraalkomponis ingewerk het	66
4	DIE STYLKENMERKE VAN DIE KORALE	69
4.1	Inleiding	69
4.2	Die besetting van die korale	71
4.3	Vorm	78
4.3.1	Die versvorme	78
4.3.2	Die musikale vorms	80
4.3.2.1	Die oop vorm	80
4.3.2.2	Repeterende vorms	85
4.3.2.3	Die Stollentipe of barvorm	87
4.3.3	Samevatting	92
4.4	Tonaliteit	94
4.4.1	Toonsoorte	95
4.4.2	Die kadense	100
4.4.3	Die tonale samehang	103
4.5	Intervalgebruik	110
4.5.1	Konjunkte beweging	110
4.5.2	Toonrepetisie	112

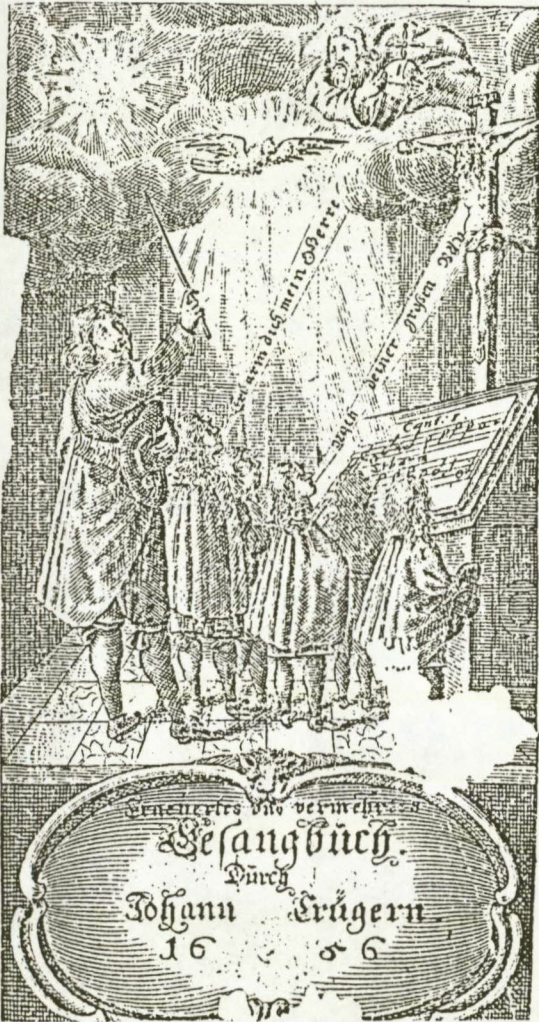
4.5.3	Spronge	117
4.5.3.1	Tertskonjunksie	118
4.5.3.2	Kwartkonstruksies	119
4.5.3.3	Drieklankmelodiek	123
4.6	Die ambitus van die korale	127
4.7	Die bewegingskarakteristiek van die korale	129
4.7.1	Die bewegingskarakteristiek van die individuele reëls	129
4.7.2	Die bewegingskarakteristiek van die koraal as 'n geheel	132
4.8	Ritme	141
4.8.1	Binêre ritme	142
4.8.2	Ternêre ritme	144
4.8.3	Hemiola-ritmes	145
5	DIE OORGANGSPERIODE 1700 - 1900	150
5.1	Inleiding	150
5.2	Die invloed van die Piëtisme op die koraal	152
5.3	Die koraal in die periode van die Rasionalisme	156
5.4	Die invloed van die Barok en J.S. Bach	158
5.5	Die herstel van die kerklied	160
6	DIE GESKIEDENIS VAN DIE CRÜGER-KORALE IN SUID-AFRIKA	164
6.1	Inleiding	164
6.2	Die algemene verspreiding van die korale	164
6.3	Foute in die bestaande gesangboek	167

6.4	Pogings tot die herstel van die kerklied in Suid-Afrika	168
6.5	Die Afrikaanse Gesangboek van 1978	170
7	DIE CRÜGER-KORALE IN DIE AFRIKAANSE GESANGBOEK VAN 1978	173
7.1	Ges. 5	175
7.1.1	Die geskiedenis van die koraal	175
7.1.2	Die musikale vormgewing	176
7.1.3	Die teks	184
7.1.4	Die woord-toonverhouding	185
7.2	Ges. 14	187
7.2.1	Die geskiedenis van die koraal	187
7.2.2	Die musikale vormgewing	187
7.2.3	Die teks	191
7.2.4	Die woord-toonverhouding	191
7.3	Ges. 58	193
7.3.1	Die geskiedenis van die koraal	193
7.3.2	Die musikale vormgewing	194
7.3.3	Die teks	198
7.3.4	Die woord-toonverhouding	198
7.4	Ges. 68	201
7.4.1	Die geskiedenis van die koraal	201
7.4.2	Die musikale vormgewing	202
7.4.3	Die teks	205
7.4.4	Die woord-toonverhouding	206

(v)

7.5	Ges. 73	208
7.5.1	Die geskiedenis van die koraal	208
7.5.2	Die musikale vormgewing	209
7.5.3	Die teks	215
7.5.4	Die woord-toonverhouding	216
7.6	Ges. 107	218
7.6.1	Die geskiedenis van die koraal	218
7.6.2	Die musikale vormgewing	218
7.6.3	Die teks	223
7.6.4	Die woord-toonverhouding	223
7.7	Ges. 120	225
7.7.1	Die geskiedenis van die koraal	225
7.7.2	Die musikale vormgewing	226
7.7.3	Die teks	233
7.7.4	Die woord-toonverhouding	233
7.8	Ges. 138	236
7.8.1	Die geskiedenis van die koraal	236
7.8.2	Die musikale vormgewing	237
7.8.3	Die teks	245
7.8.4	Die woord-toonverhouding	246
7.9	Ges. 181	249
7.9.1	Die geskiedenis van die koraal	249
7.9.2	Die musikale vormgewing	250
7.9.3	Die teks	258
7.9.4	Die woord-toonverhouding	258

7.10	Ges. 208	261
7.10.1	Die geskiedenis van die koraal	261
7.10.2	Die musikale vormgewing	262
7.10.3	Die teks	268
7.10.4	Die woord-toonverhouding	269
7.11	Ges. 328	271
7.11.1	Die geskiedenis van die koraal	271
7.11.2	Die musikale vormgewing	271
7.11.3	Die teks	277
7.11.4	Die woord-toonverhouding	277
8	PROBLEMATIEK RONDON DIE CRÜGER-KORALE	280
8.1	Onnoukeurighede in die AGB van 1978	280
8.1.1	Melodiek	281
8.1.2	Ritmiek	281
8.2	Die woord-toonverhouding	282
8.3	Hersiening van die gesange	285
9	BESLUIT	288
	BRONNELYS	295
	BYLAE A	314
	BYLAE B	319
	BYLAE C	321
	BYLAE D	323
	BYLAE E	326
	BYLAE F	337



PRAXIS PIETATIS
 MELICA.

Das ist:

**Übung der
 Gottseligkeit in Christ-**

lichen und trostreichen
 Gesängen!

Herrn D. Martini Lu-
 theri fürnemlich/wie auch anderer sei-
 ner getreuen Nachfolger/und reiner
 Evangelischer Lehre Be-
 kannerer.

Ordentlich zusammen gebracht /
 und über vorige Edition mit noch gar
 vielen schönen Gesängen de novo
 vermehret und verbessert.

Auch in Befoderung des so wohl Kir-
 chens Privat-Gottesdienstes mit bey-
 gesetztem bishero gebräuchlichen / und vielen
 schönen neuen Melodien / nebenst dazu
 gehörigen Fundament/verfertiget
 Von

Johan Crüger/ Gub. Lusato. Direct.
 Musico in Berlin.

In Verlegung Balthasaris Mevii. Wittib.
 Gedruckt zu Frankfur/ bey Casp. Kötelm Anno 1656

Die titelblad van die Praxis pietatis melica

wat in 1656 in Frankfurt gedruk is.

1 INLEIDING

1.1 Doelstelling

Gedurende die afgelope twee dekades het die kerklied in die drie Afrikaanse kerke, die Nederduitse Gereformeerde Kerk, die Nederduitsch Hervormde Kerk van Afrika en die Gereformeerde Kerk in Suid-Afrika sterk onder die soeklig gekom deur 'n aantal belangrike publikasies van musiekwetenskaplike belang. Veral was dit die Geneefse Psalmmelodieë wat die aandag van navorsers geniet het, in onder meer Die Afrikaanse Psalmmelodieë van J.J.A. van der Walt (1962) en Met hart en mond van Rosa Nepgen (1966). In vergelyking met die genoemde studies het die Duitse koraal¹ nog min aandag geniet en bestaan daar 'n behoefte aan 'n grondige musiekwetenskaplike studie oor hierdie werktipe.

In 'n poging om die leemte in hierdie verband te probeer aanvul, handel hierdie studie oor een van die vernaamste eksponente van die Duitse koraal, naamlik Johann Crüger. Meer as drie eeue na die dood van hierdie beskeie Berlynse kantor geniet sy korale nog steeds universele erkenning deur die opname daarvan in toonaangewende hedendaagse gesangboeke. In die Evangelisches

1) In die bespreking sal die term koraal deurgaans gebruik word soos aangedui deur Apel, naamlik "A hymn tune of the German Protestant Church" (1973:158), asook Marshall wat skryf dat "in modern German 'Choral' means the tune or simple setting only, while 'Kirchenlied' commonly embraces both hymn text and tune" (1980:II,313).

Kirchengesangbuch en die Liedboek voor de Kerken is hy telkens die komponis waarvan die grootste aantal liedere opgeneem is. Selfs in die Svenska Psalmboken, 'n Sweedse gesangboek wat in 1986 gepubliseer is, en waarvan 15 verskillende denominasies die medewerkers was, skryf J.I. Erickson "The composer whose name appears on more hymns than any other is Johann Crüger" (1988:44). Ook in die Afrikaanse Gesangboek van 1978 is daar elf van sy korale opgeneem, wat weer eens die grootste bydrae deur 'n enkele komponis is.

Die doel van hierdie studie is dan om Johann Crüger as komponis en kerkmusikus vir die Afrikaanse kerkganger te ontsluit. Die studie word in drie afdelings verdeel, naamlik (1) Crüger se lewe en werke, (2) die historiese gebruik en betekenis van die korale vanaf Crüger se dood tot die hede, en (3) die Crüger korale in Suid-Afrika met verwysing na dié in die Afrikaanse Gesangboek van 1978. Aandag sal gegee word aan die problematiek rondom die aanpassing van melodieë in 'n hedendaagse gesangboek. Daar sal ook indringend gekyk word na die koraal as kerklied, en antwoorde gesoek word op vrae soos

- i) Aan watter standaard moet 'n kerklied voldoen?
- ii) Wat maak van 'n lied 'n standhoudende kerklied?

1.2 Die betekenis van die studie vir die huidige stand van die kerklied

Die hersiening van die Psalm- en Gesangboek van 1944 het gelei tot die daarstelling van die Berymde Psalms in 1977 en die Afrikaanse Gesangboek van 1978. Die bestaande berymings van Totius is by die Psalms behou, terwyl die oorspronklike Geneefse melodieë of melodieë in dieselfde musikale styl gebruik is. Voorts is 'n aantal sogenaamde "nuwe wysies" wat werklik volksbesit geword het en musikaal die toets kon deurstaan, behou. Die Evangeliese Gesange is uitgebrei na 353 liedere, hoofsaaklik van Duitse, Franse, Nederlandse en Engelse oorsprong, en is inderdaad, soos Strydom stel, "'n poging om heilshistories/liturgies, kerkhistories en musikaal aan die kerk 'n ryker geskakeerde en meer verteenwoordigende corpus van kerkliedere te gee" (1984:110).

Intussen het die Ned. Geref. Kerk in 1984 'n Jeugsangbundel uitgegee vir gebruik buite die erediens, as 'n teologies-, literêr- en musikaal-verantwoorde teenvoeter vir 'n massa populêre godsdienstige liedjies wat dreig om die kerk te oorspoel (Strydom 1984:110).

Hierdie publikasies was 'n eerlike poging aan die kant van die Kerk om liedere daar te stel wat geskik sou wees vir elke geleentheid binne die raamwerk van kerklike aktiwiteite en ook terselfdertyd in die behoeftes van elke ouderdomsgroep te

voorsien. Die reaksie vanuit die gemeentes was egter nie so gunstig as wat verwag is nie. Dit was veral die Psalms wat 'n weerstand uitgelok het. In die verband skryf E. Roux "dat die Afrikaanse Psalmsang 'n krisistyd beleef, [soos] blyk vanuit die gemeentelike reaksies en ongeneentheid teenoor die 1978-Psalmbundel" (1986:38).

Binne vyf jaar na die verskyning van die Psalms besluit die drie Afrikaanse kerke in 1982/1983 dat, aangesien die Totiusberyming van die Psalms verouderd geraak het, 'n de novo-beryming van die Psalms gemaak moet word en dat daar ook de novo aan die melodieë aandag gegee moet word met inagneming van die Afrikaanse (musikale) volksaard (Strydom 1984:110). Sedertdien is 'n hersieningskommissie en verskillende werkgroepe in die groot sentra van die land besig met hierdie omvangryke en moeitevolle taak.

By monde van die gemeentes is in die afgelope jare ook voortdurend vertoë gerig vir bykomende liedere om die musikale behoeftes van die jeug en die eietydse mens te bevredig. Die Kerk self staan sekerlik nie onsimpatiek teenoor hierdie versoeke nie, en is trouens ook bewus daarvan dat, indien dit verontagsaam sou word, die gevaar bestaan dat gemeentes gewoon sal terugval op 'n teologies en musikaal swakker tipe lied, soos byvoorbeeld die Hallelujaliedere, bloot omdat hulle sogenaamd makliker sing en makliker op die ore val. Gevolglik is tydens die sitting van die

Algemene Sinode van die Ned. Geref. Kerk in 1986 opdrag aan die Algemene Kommissie vir die Erediens gegee vir die saamstel van 'n proefsangbundel wat onder andere liedere uit die Halleluja en Jeugsangbundel moet insluit. Hierdie bundel is, aanvullend by die Psalm- en Gesangboek, bedoel vir gebruik by alle gemeentelike byeenkomste, en gekose liedere daaruit sal moontlik as gesange by 'n volgende hersiening van die Gesangboek opgeneem kan word.

Sedert die inisiëring van hierdie twee belangrike projekte soos die genoemde, het dit gebiedend noodsaaklik geword dat weer eens grondig en indringend besin word oor die tipe melodieë wat vir die erediens geskik is.

In die Ned. Geref. Kerk leef 'n bepaalde musiektradisie wat hoofsaaklik aansluit by die Protestantse-Gereformeerde musiek op die Europese kontinent en tot by die Reformasie teruggevoer kan word. Hierdie tradisie bewoerd 'n bepaalde belewing van die geloof en is duidelik te onderskei van ander musiektradisies in die Christelike wêreld. Tot dusver is die Geneefse melodiestyl as dié onverbeterlike musiekideaal vir die Afrikaanse berymings voorgehou, veral op grond van die 'suiwer Calvinistiese' oorsprong daarvan, die hoë artistieke waarde van die meeste melodieë en hulle sogenaamde 'objektiwiteit' en verheuenheid bo die alledaagse en meer volkse musiekstyle (Roux 1986:39). Hierdie tradisie stuit ongelukkig teenswoordig in 'n sekere mate teen weerstande wat sedertdien binne die Ned. Geref. Kerk ontstaan het. Die hersiening van die Psalms sal ook meebring dat hierdie

corpus melodieë aan 'n streng siftingsproses onderwerp gaan word. Daar sal dus dringend aan die hand van nuwe norme gesoek moet word na geskikte melodieë om hulle plek in te neem.

Naas die Psalmmelodieë is die Duitse korale sekerlik die tipe kerklied wat die beste aansluit by die kerkliedideaal van die genoemde kerke. Die feit dat 122 koraalmelodieë in die Afrikaanse Gesangboek van 1978 by 229 verskillende gesange, dus 'n totaal van sowat 60% gebruik word, is 'n klinkklare bewys van die bruikbaarheid daarvan in ons Afrikaanse kerkbestel. Benewens dié wat reeds opgeneem is, is daar 'n skat van waardevolle, bruikbare liedere wat nog ontgin kan word.

Deur hierdie studie sal gepoog word om die betekenis van die Duitse koraal opnuut te beklemtoon, asook norme vir die redigering daarvan te stel.

1.3 Problematiek

Die voorbereidende stadium van die studie is aanvanklik gekortwiek deur die onbekombaarheid van literatuur. Kopieë van Crüger se publikasies is, met enkele uitsonderings, heeltemal onbekombaar aangesien die St. Nikolai-kerk aan die oewer van die Spree in Berlyn gedurende die Tweede Wêreldoorlog verwoes is en die gebied tans in Oos-Berlyn val. In die beskikbare biografieë oor Crüger is ook geen volledige bespreking van sy werke nie. Blankenburg skryf trouens "Eine umfassende Untersuchung über das

kompositorische Werk Crügers liegt bisher nicht vor und ist augenblicklich durch zeitbedingte Umstände nicht möglich" (1949:II,1807).

Vir die doel van die studie was slegs sekondêre bronne beskikbaar waarvan J. Zahn se werk, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder (1889-1863) die belangrikste is. Zahn se notasie ten opsigte van ritme is egter nie altyd noukeurig nie. Mahrenholz wys daarop dat "das bekannte Werk von Joh. Zahn über die Chormelodien gerade auf diesem Gebiete manche Fehler enthält, so dass ein Vergleich mit dem Original in jedem Falle geboten ist" (1960:603).

As 'n gangbare verwysingsraamwerk vir die korale sal gehou word by die numeriese ordening in die genoemde werk van Zahn, en tensy anders genoem, is die verwysingsnommer van 'n melodie aangedui met die letter Z vooraf. Die volgende afkortings word gebruik vir gesangbundels waarna herhaaldelik verwys sal word:

Evangelische Gezangen 1806 (EG 1806)

Evangeliese Gesange 1944 (EG 1944)

Afrikaanse Gesangboek van 1978 (AGB 1978)

De Evangelische Gezangen bewerk deur S. de Lange, 1895 (De Lange)

Evangelisches Kirchengesangbuch 1950 (EKG 1950)

Liedboek voor de Kerken 1973 (Liedboek)

2.1 Die religieuse, politieke, literêre en musikale milieu

Gedurende die eerste helfte van die 17de eeu het belangrike ontwikkelings op die gebied van die Duitse Protestantse kerkmusiek plaasgevind deur die bydrae van toonaangewende komponiste, soos Heinrich Schütz (1585-1672), Johann Hermann Schein (1586-1630) en Samuel Scheidt (1587-1654). Terwyl hulle hoofsaaklik aan musiekvorms soos die motet, kantate, passie en koraalvoorspel gestalte gegee het, het Johann Crüger in Berlyn onvermoeid gewerk aan die ontwikkeling van die Duitse koraal, wat moontlik 'n meer beskeie werktipe is as die vorige genoemde tipes, maar eweneens 'n essensiële komponent van kerkmusiek is. Daardeur het hy 'n bydrae gelewer op grond waarvan Carl von Winterfeld hom twee eeue later met die ere naam van Cantor Hymnologus sou betitel (Wit 1977:82).

In 'n studie van alle beskikbare bronne rondom sy lewe wil dit voorkom asof dit vir Crüger, as sensitiewe kunstenaar, suiwer om sy kuns, die musiek gegaan het. Desondanks blyk dit egter ook dat hy op 'n besondere wyse beïnvloed is deur die religieuse en politieke strominge van sy tyd. Die komplekse wisselwerking hiertussen is geïntensifiseer deur die omvangryke invloed en gevolge van die Dertigjarige Oorlog (1618 -1648). Terselfdertyd het die jong ontwikkelende Duitse digkuns, die opkoms van die musikale Barok sowel as die bestaande tradisies in verband met die Duitse kerklied 'n neerslag gevind op sy hoofoeuvre, die koraal.

2.1.1 Religieuse en politieke strominge

Toe Martin Luther op 31 Oktober 1517 sy beroemde 95 stellinge, as protes teen die wanpraktyke in die Rooms Katolieke Kerk, teen die kerkdeur van Wittenberg vasgespyker het, sou hy nouliks die gevolge daarvan kon voorsien het. Die kritiese gees van die Renaissance het 'n vrugbare teelaarde vir verandering en vernuwing geskep, en Luther se leringe het soos 'n veldbrand versprei, sodat Duitsland teen 1560 nege-tiendes Protestants was. Inderdaad het die Reformasie 'n waterskeiding in die geskiedenis bewerkstellig en 'n magtige wisselwerking van religieuse, kulturele, sosiale, ekonomiese, politieke en militêre gebeure veroorsaak wat tot diep in die 17de eeu sou uitkring (Detwiler 1976:67). Gevolglik word die eerste helfte van dié eeu gekenmerk as 'n komplekse periode wat, soos Lang dit stel, "heavy with unrest and political strife that had reached a point of crisis" was (1941:372).

Hewige reaksie teen die Reformasie het vanuit die Katolieke Kerk gekom. Eerder as om stilswyend toe te sien dat duisende van sy lidmate by die snel ontwikkelende Protestantse kerke aansluit, is deur die Konsilie van Trente wat tussen die jare 1545 tot 1563 in sitting was, 'n kragtige teenoffensief van stapel gestuur wat as die Teenreformasie bekend sou staan. Die Rooms Katolieke Kerk het onder meer duidelik gestel dat daar, vanweë die oppergesag van die pous in alle sake rakende Bybeluitleg en Kerkleer, geen sprake van versoening met die Protestante kon wees nie, en dat

hulle op 'n onverbiddelike wyse bekamp moes word. 'n Eeu van opstande en oorloë wat in die naam van godsdiens gewoed het, het gevolg (Ulrich en Pisk 1963:157).

Die Reformasie en Teenreformasie het Duitsland in twee groot kampe verdeel. Noord- en Sentraal-Duitsland was hoofsaaklik Protestants en Suid-Duitsland Katoliek. Die ontwikkeling van die Calvinisme in Duitsland het uiteindelik 'n verdere dimensie aan die religieuse geskil verleen deurdat dit nie meer beperk was tot die Katolieke en Protestante nie, maar ook onderlinge verdeeldheid tussen Protestante, as aanhangers van Luther of Calvyn, tot gevolg sou hê. Leerstellige probleme soos die uitverkiesingsleer en die transubstansiasieleer het tot die belangrikste strydpunte aanleiding gegee (Van Andel 1968:96).

Reeds met die Vrede van Augsburg in 1555, het die Duitse keiser, Karel V, probeer om die strydende kerkgroepe met mekaar te versoen. Deur die sogenaamde cuius regio, eius religio, is bepaal dat die gebiedsvors die godsdiens van sy onderdane sou kies, sonder inagneming van hulle eie persoonlike beslissings. Diegene wat hulle nie hierby wou neerlê nie, is uit die land verban (Wegener 1965:191). As in gedagte gehou word dat Duitsland in die 16de eeu 'n lapwerk van meer as 300 staatjies was, elk met 'n eie staatshoof, kan begryp word dat so 'n reëling 'n geweldige religieuse onstabiliteit tot gevolg sou hê.

Die Reformasie en Teenreformasie was op geen gegewe tydstip

suiwer tot religieuse sake beperk nie. Die feit dat eersgenoemde die beliggaming van die hoogste godsdienstige en wêreldlike gesag in die naam van die Pous, in sy wese aangetas het, het belangrike staatkundige gevolge gehad deurdat geleentheid geskep is vir opportunistiese vorste oral in Europa om onderling vir politieke oorheersing te begin wedywer. 'n Heftige religieus-politieke stryd het onder meer tussen die vorstehuse van die Franko-Vlaamse Bourbons en die Habsburgers van Oostenryk ontstaan.

2.1.2 Die Dertigjarige Oorlog (1618 - 1648)

Die vermenging van religieuse geskille met politieke probleme het aan die begin van die 17de eeu die nodige klimaat vir die Dertigjarige Oorlog geskep. Die oorlog breek in 1618 uit met 'n opstand van Boheemse adellikes teen 'n dekreet waarin die regte van die Protestante aangetas is. In 'n poging om die opstand te onderdruk, het die Katolieke Duitse keiser, Ferdinand II, die hele Protestantse Wes- en Noord-Duitsland betrek. Uit politieke oorweginge het Swede en Frankryk ook tot die stryd toegetree. Gaandeweg is die religieuse strydvraag oorheers deur 'n verset teen die mag van die Habsburgers. Uiteindelik sou feitlik die hele Wes-Europa met die oorlog gemoed wees, en sou dit die toneel 'n halfeeue lank totaal oorheers.

Aangaande die Dertigjarige Oorlog skryf Schalk: "(it) was not...

one long continuous struggle. It was rather many smaller wars, about a dozen all together, fought at different times and in different places and interrupted by years of relative peace in particular areas" (1978:65).

Onder andere word die vrede in die staat Brandenburg met Berlyn as die hoofstad, vanaf 1630 ernstig versteur deurdat dit die politieke speelbal van die keiser Ferdinand II en die Sweedse koning, Gustav Adolph (1594-1632), geword het. In hierdie tyd het die staat feitlik heeltemal ten gronde gegaan. Vyandelike magte het gemoor en geplunder, huise is afgebrand, mense is dakloos gelaat en duisende het in die oorlogsgeweld die lewe gelaat. Die verwoeste landerye het geen oeste opgelewer nie, en hongersnood het gevolg. In Berlyn self was die toestand só haglik, dat die inwoners hoegenaamd geen voedsel gehad het om te eet nie (Russel 1973:135). Die dilemma is verder verhoog deurdat 'n builepesepidemie uitbreek het waartydens 2000 inwoners gesterf het.

'n Oorlogmoeë Duitsland het in 1635 'n konferensie belê in 'n poging om met die ander strydende magte tot 'n skikking te kom. Die onderhandelings het egter misluk, en terwyl dit by vorste en staatsmanne om mag en voorrang gegaan het, moes die volke van Midde-Europa, en veral die Duitse lande, met hulle bloed betaal (Wegener 1965:215). Eers in 1648 is die oorlog met die Vrede van Wesfale beëindig.

Die oorlog het die Duitse volkslewe 'n gevoelige slag toegedien. Lewensverlies as gevolg van oorlogsgeweld, hongersnood en pesepidemies het die bevolking van 21 miljoen tot 13 miljoen laat krimp. Die kulturele lewe is geknou terwyl die voortbestaan van die kerk op die spel was. Voor die Tweede Wêreldoorlog (1939-1945) was hierdie stellig een van die vernietigendste periodes in die geskiedenis van Duitsland.

Ten spyte daarvan dat die ontstaan van die oorlog in 'n hoë mate aan religieuse oorsake toe te skrywe was, het dit geen oplossing vir die religieuse geskille gebied nie. Die land is verdeel in sowat 300 "soewereine" gebiedsgedeeltes wat soms onbeduidend klein was (Russel 1973:134). Die bepaling van die cuius regio eius religio het, soos vantevore genoem, veroorsaak dat onderdane die slagoffers van staatshoofde se religieuse oortuigings geword het.

'n Tipiese voorbeeld word in die na-oorlogse Berlyn gevind. Vanweë die verdraagsame houding van die Calvinistiese keurvors, Georg Wilhelm wat tussen die jare 1619 tot 1640 in die staat Brandenburg regeer het, is Lutherane in Berlyn toegelaat om hulle godsdiens ongehinderd te beoefen. Sedert die bewindsoorname in 1640 van Friedrich Wilhelm as keurvors, het hy, as een van die bekwaamste heersers wat hierdie staat gehad het, sterk leiding uitgeoefen. Hy het die bewind oorgeneem op 'n tydstip toe toestande as gevolg van die oorlog 'n laagtepunt bereik het, en

onmiddellik begin met hervormings wat nie slegs op die haglike ekonomiese, politieke en maatskaplike toestande gerig was nie, maar ook uiteindelik die godsdiens en kultuur sou raak.

Friedrich Wilhelm en sy vrou, Henriette Luise, was beide Calviniste, en hoewel dit aanvanklik voorgekom het asof hy die beleid van godsdienstige verdraagsaamheid van sy voorgangers sou voortsit, het die teendeel egter geblyk. Hy het op die Lutherane neergesien as "irrende Schafe in der christlichen Kirche" (Gandert 1962:223) en spoedig 'n reeks rigiede maatreëls ingestel wat op hulle geloofsvryheid inbreuk sou maak. In 1653 byvoorbeeld, het hy verorden dat alle Evangeliese godsdiensonderrig op die Heidelbergse Kategismus in plaas van die Augsburgse Konfessie geskoei moes word. Voorts het hy ook die Nikolai-kerk in Frankfurt met wapengeweld gedwing om die Gereformeerde geloofsbelydenis te aanvaar (Brodde 1936:28). Hierdie beleid het etlike individue sterk geraak. Die digter, Paul Gerhardt byvoorbeeld, is in 1666 op grond van sy weiering om 'n deklarasie van toleransie teenoor die Calviniste te onderteken, uit sy amp van predikant ontslaan, en moes drie jaar lank wag voordat hy weer in 1669 te Lübben in 'n gemeente bevestig is. Soos later aangetoon sal word, is ook Crüger indirek deur die vooroordeel teen die Lutherane geraak.

Die religieuse beperkings is ook op verskeie ander gebiede, onder andere die musiekbeoefening, gevoel. Die keurvorstelike kapel in

Berlyn het oor sowat 40 instrumentaliste beskik, wat dit een van die grootste ensembles in die toenmalige Duitsland gemaak het. Bekwame kapelmeesters, soos Johannes Eccard (1553-1611), Nicolaus Zangius (1570-1620) en William Brade (1560-1630), het meegehelp om die uitvoeringstandaard sodanig te ontwikkel dat dit goed vergelyk het met dié in die Suid-Duitse stede, Leipzig en Dresden waar Schein en Scheidt onderskeidelik werksaam was (Bose 1949: XIV,1007). Krückeberg stel egter pertinent dat die geloofsverskil 'n skeidsmuur tussen die Calvinistiese keurvorstelike hof en die Lutherse deel van die bevolking gevorm het, sodat laasgenoemde nie 'n aandeel aan hierdie musiekbeoefening kon gehad het nie (1930:160). Voorts blyk diskriminasie ook uit die feit dat, in vergelyking met die bloeiende musiekbeoefening aan die hofkapel, dié van die Lutherse kerke byvoorbeeld, vanweë ekonomiese druk skerp gely het.

In 'n hoë mate was die Dertigjarige Oorlog 'n futiele vermorsing van menselewens en besittings, en 'n ontwrigting van die bestaande orde. Veral het die kerk fisies 'n groot terugslag ondervind. Kerkgeboue is verwoes, gemeentes is herderloos gelaat, en gemeentelêde is verstrooi (Van Andel 1968:90). Dit blyk egter dat die gefolterde mense in 'n toenemende mate hulle toevlug tot die godsdiens geneem het, en dat die ontreddering en ontbering wat met die oorlog gepaard gegaan het, 'n ongekende oplewing van vroomheid onder die Duitse volk tot gevolg gehad het. Terwyl die formele organisasie van die kerk heeltemal ten gronde gegaan

het, en kerkdienste self dikwels verval het, is die plek daarvan deur die private godsdiensoefening van die individu, die huisgodsdienst, ingeneem. Die verindividualisering van die godsdienst, waardeur die klem van die gemeentelike aanbidding geleidelik begin verskuif het na 'n persoonlike aanbidding deur die individu, kan reeds gesien word as die beginfase van die Piëtisme, 'n religieuse stroming wat teen die einde van die 17de eeu 'n ingrypende rol in die kerkgeskiedenis sou speel.

2.1.3 Die ontwikkeling van die Duitse digkuns

Die Duitse digkuns het in die eerste helfte van die 17de eeu belangrike ontwikkelings ondergaan, waarvan die invloed op die kerklied waarneembaar sou wees. Tydens die Reformasie was daar geen gevestigde digkunstradisie waarop Luther en sy medewerkers kon steun vir die skep van koraaltekste nie. Hulle het hoofsaaklik geput uit die oorgelewerde metodes van die Meistersinger, en die literêre produkte uit hierdie tydperk was hoofsaaklik volkskuns.

Martin Opitz (1597-1639) se invloedryke werk, Buch der Deutschen Poeterey van 1624, het ingrypende veranderinge in die bestaande styl van die digkuns teweeg gebring. Die volksliedagtige verse is deur 'n meer natuurlike skandering en kunssinnige poëtiese ontwerp vervang, en antieke versvorms, soos die Saffiese strofe,

die Horatiese ode en die Franse Aleksandryse rymskema het gestalte in die gedigte van die vooraanstaande digters van die tyd verkry (Marshall 1980:IV,318).

Die Dertigjarige Oorlog was ook 'n faktor wat stimulerend op die digkuns ingewerk het. In die besonder het die oplewing van vroomheid, as 'n soeke na God, in geestelike gedigte uiting gevind, en uitgekring tot een van die grootste bloeitydperke van die Duitse digkuns. "Thus", skryf Albert Schweitzer, "Germany, in its bitterest need, created a religious poetry to which nothing in the world can compare, and before which even the splendour of the Psalter pales" (1945:I,11).

Die mate waardeur die kerklied deur religieuse en politieke gebeure geraak is, word duidelik deur die inhoud daarvan weerspieël. In teenstelling met die kerklied van die Reformasie wat 'n egte gemeentelied, die sogenaamde "Wir"-lied was, is daar in die tyd van die Teenreformasie reeds 'n aksentverskuiwing waarneembaar. Onder die invloed van oorlogsgeweld en epidemies wat duisende slagoffers geëis het, het die persoonlike nood van die individu meer op die voorgrond getree. Eskatologiese temas soos 'n verlange na die hiernamaals, die dood en ewigheid, het uitdrukking gevind in wat Van der Leeuw die visionêre kerklied noem, en waarvan Wie schön leuchtet der Morgenstern en Wachet auf, ruft uns die Stimme van Philipp Nicolai (1556-1608) die uitnemendste voorbeelde is (1948:154).

In die 17de eeu word die oorgang van die "Wir"-lied na die sogenaamde "Ich"-lied voltrek. Die liedere is hoofsaaklik toegespits op die persoonlike behoeftes van die individue en die tendens om die huisgesin en persoonlike lewe in die omvang van die kerklied te betrek, het toegeneem. So vind die sogenaamde "Andachtslied", 'n lied wat nie oorspronklik vir die erediens nie, maar wel vir die huisgodsdienst bedoel is, sy beslag (Söhnge g.d.:79).

Die liedere wat in die eerste helfte van die 17de eeu ontstaan het, dra die onmiskenbare tekens van toenemende ellende, ontberinge en ontredding wat as gevolg van die oorlog in Duitsland geheers het. Van Andel sê dat die digters tydens en ná die Dertigjarige Oorlog "rykelyk hete tranen" in hulle verse gestort het (1968:92). Johann Heermann (1585-1647), van wie Gabriel skryf dat hy "im Laufe seines Lebens alles (!) verloren (hat): Sein Haus, seine Habe, sein Amt, seine Gesundheit" (1935:18), noem sy gedigte onder andere Tränenlieder, Andächtige Kirchseufzer en Alter Leute Seufzerlein. 'n Tipe lied wat in hierdie tyd na vore tree, is die Trooslied, waarvan veral P. Gerhardt (1607-1676) onvergelykbare voorbeelde lewer, soos Gib dich zufrieden und sei stille, met die tweede strofe wat as volg lui:

Er ist voll Lichtes, Trosts und Gnaden,
 ungefärbten, treuen Herzens;
 wo er steht, tut dir keinen Schaden
 auch die Pein des grössten Schmerzens.
 Kreuz, Angst und Not
 kann er bald wenden,
 ja auch den Tod
 hat er in Händen.
 Gib dich zufrieden! (EKG 1976:nr. 295)

Die tradisie van die Meistersinger waarvolgens die digter en komponis gebruiklik dieselfde persoon was, was gedurende die 16de eeu nog steeds in swang. "It was then taken for granted that poet and composer were the same person," skryf Leupold, "A man did not write a poem and then wait for a composer to come along and set it to music. The composition of text and tune were considered twin crafts that with industry and application could be mastered by anyone, especially since absolute originality of personal expression was not expected" (1979:203). Hierdie digter-komponiste was aanvanklik grootliks anoniem. Eers vanaf die middel van die eeu is name soos Nikolaus Herman (1500-1561) en Philipp Nicolai (1556-1608) aan bepaalde liedere gekoppel.

Algaande het 'n skeiding tussen die digter en komponis begin intree, sodat twee verskillende spesialiste, naamlik die taal- en toonkunstenaar 'n aandeel aan die liedproduksie gekry het (Wit 1977:74). Onder drang van hulle persoonlike belewenis tydens die Dertigjarige Oorlog, en tegnies veel beter geskool as die 16de-eeuse koraaldigters, het 'n nuwe generasie digters na vore getree. Die digkuns wat hulle voortgebring het, was nie meer

spesifiek vir die erediens bedoel nie. Veeleerder was dit "persönliche Aussprache" wat nie noodwendig van 'n toonsetting afhanklik was nie.

2.1.4 Die musikale agtergrond

Soos die geval met die digkuns, het daar op musikale gebied eweneens ontwikkelings plaasgevind wat noodwendig 'n neerslag op die kerklied sou hê. In weerwil van politieke, staatkundige en religieuse onrus en onbestendigheid, was die 17de eeu in Europa 'n periode van belangrike vooruitgang op die gebied van die filosofie en die wetenskap. In hierdie tyd is die grondslae van die moderne wysgerige denke gelê, onder meer deur Bacon, Descartes, Leibniz, Galileo, Kepler en Newton. In 'n wêreld waar die denke so 'n radikale verandering ondergaan het, is ook die musiek nie ongeraak gelaat nie. Grout wys daarop dat "just as the seventeenth-century philosophers were discarding outmoded ways of thinking about the world and establishing other more fruitful rationales, the contemporary musicians were seeking out other realms of the emotions and an expanded language in which to cope with the new needs of expression" (1973:297). Stilistiese veranderings wat reeds sedert die helfte van die 16de eeu waargeneem is, word sodoende 'n manifestasie van die oorgang van die Renaissance na die periode wat later as die Barok bekend sou staan.

Die skeiding tussen digter en komponis waarna reeds verwys is, het meegebring dat, in teenstelling met die anonieme digter-komponiste van die Reformatoriese tydperk, 'n toenemende aantal geskoolde komponiste vir die skepping van die kerklied verantwoordelik geword het. Vooraanstaande komponiste van die tyd, soos S. Calvisius (1556-1615), M. Franck (1578-1639), M. Vulpius (1570-1615), C. Spangenberg (1528-1604) en M. Praetorius (1571-1621), het begin om die geestelike gedigte te toonset (Tell 1965:52). Belangrike vernuwings wat met die opkoms van die musikale Barok vanuit Italië hulle weg na Duitsland gevind het, is in die koraal geassimileer. In hierdie verband kan in die besonder verwys word na die monodie of homofoniese skryfwyse wat met die opkoms van die opera in Italië ontwikkel het, en wat die polifonie heeltemal verdring het. Voorts het die geleidelike wysiging van die tonale konsepie daartoe gelei dat kerkmodusse in 'n toenemende mate besig was om in onbruik te raak ten gunste van die Klassieke toonaarde, dit wil sê majeur en mineur.

Dit is egter belangrik om in gedagte te hou dat, hoewel die musikale vernuwings van die Barok op die koraal 'n neerslag gevind het, sekere oorgelewerde tradisionele werksmetodes tot ongeveer in die 18de eeu geïmplimenter is.

Musiek vir die Lutherse erediens is aan verskillende bronne ontleen, onder meer deur die toepassing van die Middeleeuse kontrafakpraktyk waardeur die melodie van 'n bestaande lied

oorgeneem is terwyl die teks gewysig is. Luther en sy medewerkers het onder meer die melodieë van sekulêre liedere gebruik, terwyl tekste herskryf, of "christlich gebessert" is om hulle vir kerkgebruik geskik te maak. Die feit dat daar geen wesentlike stilistiese verskille tussen geestelike en die wêreldlike musiek in die eerste dekades van die Reformasie bestaan het nie, het sodanige aanpassings moontlik gemaak. Gedurende die 16de eeu is 174 kontrafakte in die Lutherse Kerk aanvaar (Reese 1954:675) waarvan H. Isaac (1450-1517) se Innsbruck ich muss dich lassen, verander na O Welt ich muss dich lassen, een van die bekendstes is (Falck & Picker 1980:IV,701).

'n Aantal liedere illustreer ook 'n komposisiemetode wat reeds deur die Minnesänger toegepas is. Hiervolgens is vrylik van melodiese formules, motiewe of ritmiese modelle van bestaande komposisies gebruik gemaak. Dit het saamgehang met die heersende beginsel dat 'n kunswerk nie die privaatbesit van 'n individu was nie, maar gemeengoed of "common property" soos Reese dit tereg noem (1954:675). Op hierdie wyse is 'n bruikbare melodiese motief herhaaldelik in verskillende melodieë aangewend. 'n Tipiese geval is in voorbeeld 2.1, die aanvangsmotief van die Lutherse koraal, Aus tiefer Not schrei ich zu dir wat voorheen reeds deur Frauenlob(?-1318), Ockeghem (1425-1495) en Josquin gebruik is, Hoewel verskillend geritmiseer en in ander toonaarde, is die dalende en stygende kwint aan die begin, asook die algemene melodiese kontoer karakteristiek van al hierdie kontrafakte.

Voorbeeld 2.1

Frauenlob



Ockeghem



Josquin



Aus tiefer Not



Uit die bogenoemde bespreking blyk dit dat die Reformatoriese koraal nie as 'n oorspronklike komposisie, in die moderne sin van die woord, geëvalueer kan word nie. "Het samenstellen van een melodie heeft in deze tijd dus iets van het maken van een mozaiekwerk" aldus Zevenberger. "Om dat enigzins aan te geven spreekt men wel van 'melodist' in plaas van 'componist' als het gaat om de vervaardiger van een melodie van een kerklied" (g.d.:16).

Brodde sluit aan by die genoemde uiteensetting as hy die komposisiepraktyk ten opsigte van die koraal as volg beskryf, "'Componere' heisst 'zusammensetzen'. So war 'compositio', Komposition, nicht die freie, unbedingte originale und unnachambare Erfindung oder Gestaltung eines schöpferisch Neuen, war nach unserem Sprachgebrauch nicht so sehr Kunst als vielmehr Kunsthandwerk: aus schon bekannten, in manchen Künsten allgemein üblichen Bausteinen...nimmt der Komponist das für ihn und seine Absichten Brauchbare und 'setzt daraus zusammen' ein Neues. So ist er mehr Setzer, Gebrauchskünstler als Neuschöpfer" (Brodde, g.d.:31).

In hierdie sin van die woord as "melodis" en skepper van "kunshandwerke" sou Crüger sy betekenisvolste bydrae lewer - 'n bydrae wat deur die eeue in 'n ryke vervulling sou gaan en 'n universele waarde sou aanneem.

2.1.5 Slot

Oorsigtelik beskou, lewe Crüger in 'n tydperk wat gekenmerk is deur groot teenstrydighede. Teenoor bloedige godsdiensoorloë en chaotiese maatskaplike en ekonomiese toestande was daar 'n fenomenale ontwikkeling van die wetenskappe en kunste en terselfdertyd 'n ongekende oplewing van christelike vroomheid. Wat die musiek betref, het dit 'n radikale stylvernuwing teenoor tradisiegebondenheid ingesluit. 'n Kunstenaar van die statur van

Crüger sou egter bewys dat dit wel moontlik is om hierdie wyduiteenlopende strominge in diens van die kerklied te konsolideer.

2.2 Sy studiejare

Johann Crüger is op 9 April 1598 by Guben in die Niederlausitz (destyds Habsburgse gebied) gebore. Met die oog op sy beplande roeping as predikant het sy vader, 'n welgestelde herbergier, hom 'n opvoeding laat geniet wat gemeet aan die norme van sy tyd, besonder deeglik was en hom aan baie verruimende invloede blootgestel het.

Hy het sy eerste skoolopleiding in Guben ontvang. Op vyftienjarige ouderdom het hy, volgens die gebruik van die tyd, 'n sogenaamde "Schulwanderung" of studiereis onderneem waartydens hy verskillende opvoedkundige sentra besoek het, onder andere dié te Sorau, Breslau, Regensburg asook die Jesuïete-kollege te Olmütz.

Hoewel Crüger die Evangeliebediening as 'n loopbaan beoog het, het musiek gedurende sy studiejare 'n baie prominente rol gespeel. Binne die raamwerk van die destydse skoolkurrikulum is voorsiening gemaak vir 'n breë algemene vorming van die leerlinge, wat ook musiekonderrig ingesluit het. Tussen die jare 1550 en 1650 was die leerplanne naamlik gegrond op die sogenaamde Trivium met grammatika, retoriek en dialektiek as

vakke, en die Quadrivium met wiskunde, meetkunde, sterrekunde en musiek (Brodde g.d.:11).

Uit die staanspoor het Crüger dus die voordeel geniet van musiekstudie wat baie doeltreffend georganiseer en aangebied is. Klem is gelê op die onderrig van sang, instrumentale spel en komposisie. Voorts is jong musici in 'n musikale klimaat gekondisioneer deur die voortdurende kopiëring en uitvoering van bestaande musiek (Bukofzer 1947:407). Dit kan ook aanvaar word dat leerlinge by die Jesuïeteskolle, soos die wat Crüger in Olmütz bygewoon het, 'n grondige kennis van Gregoriaanse sang opgedoen het.

Die musiekonderrig wat waarskynlik egter die blywendste indrukke op die jong Crüger gemaak het, was dié wat hy in 1614 ontvang het van Paul Homberger (1559-1634), kantor aan die Poetenschule in Regensburg, by wie hy 'n jaar lank studeer het. Homberger was 'n leerling van Giovanni Gabrieli (1554-1612), bekende komponis en orrelis van die St. Markus-katedraal in Venesië. As een van die voorste komposisieleermeesters van sy tyd het Gabrieli komponiste, soos H. Schütz, J.P. Sweelinck en M. Praetorius, onder sy leerlinge getel (Badura-Skoda 1949:IV,668). Vanweë die aard van sy amp as kantor het Homberger derhalwe, soos destyds die gebruik was, musiek vir kerklike funksies gekomponeer, onder meer Psalms, motette, kansonette en geleentheidsmusiek vir huwelike. Die invloed van Gabrieli op sy komposisies is duidelik

waarneembaar in die gebruik van dubbelkore, die sogenaamde cori spezzati. 'n Voorliefde vir hierdie besondere styl is deur die onderrig van Homberger op Crüger oorgedra.

Vanaf Regensburg is Crüger vervolgens na Oostenryk waar hy onder meer 'n ruk lank in Pressburg vertoef het, en ook Morawië, Boheme en Sakse besoek het. In 1615 het hy hom tydelik in Berlyn gevestig as privaatonderwyser in diens van Christoph von Blumenthal, 'n kaptein in die keurvorstelike leër. Tydens sy verblyf aldaar, was hy voortdurend met verdere studie besig, en het onder meer klasse aan die Berlynse Gimnasium bygewoon. Sedert die jare 1620 tot 1622 het hy teologie in Wittenberg bestudeer waar hy ook as bassanger baie aktief was. Gedurende sy studiejare het Crüger twee werke, die Concentus musicus in 1618 en die Achtstimmige Hochzeitsgesang in 1620 gepubliseer. Beide was opdragwerke teen vergoeding vir huweliksgeleenthede. Die agtstemmige besetting vir 'n dubbelkoor, verdeel in 'n chorus superior en 'n chorus inferior van vier stemme elk, dui op die gebruik van Gabrieli se cori spezzati-tegniek waarmee hy onder Homberger se leiding vertrouwd geraak het.

Deur sy studie het Crüger 'n breë opvoedkundige agtergrond, gevorm deur die belangrikste geestesstrominge van sy tyd, verkry. In dié tyd het hy kennis gemaak met die keure van Katolieke onderrig eie aan die Teenreformasie, sowel as die konserwatiewe en behoudende Protestantse teologie in Berlyn en Wittenberg.

2.3 Die kantor

Nadat die jong Crüger sy studie in Wittenberg voltooi het, is hy in 1622 as kantor aan die St. Nikolai-kerk in Berlyn aangestel. Die kantoraat was onder jurisdiksie van die Berlynse munisipaliteit, en was 'n tweevoudige amp wat naas kerklike verpligtinge ook 'n onderwysbetrekking aan die Graues Kloster Gymnasium ingesluit het. Tydens die eredienste moes Crüger die korale opgee en die gemeentesang lei. Voorts het die Kantorei, 'n koor, saamgestel uit leerlinge van die Graues Kloster Gimnasium, gereeld onder sy leiding tydens die eredienste opgetree.

Terselfdertyd het hy aan die Graues Kloster Gimnasium, 'n vooraanstaande opvoedkundige inrigting waarin studente in verskillende professionele rigtings, soos staatkunde, medisyne en regte opgelei is, die amp as vise-rektor bekleed. Insgelyks was hy ook verantwoordelik vir die musiekonderrig, en moes waarskynlik ook ander vakke doseer.

Crüger het die kantorampt aanvaar met die oog op die vervulling van sy eintlike doelwit, naamlik om 'n predikant te word. Dit was destyds gebruik dat 'n voornemende predikant eers ondervinding as 'n kantor moes opdoen. Vanweë die ontwrigtende omstandighede wat die Dertigjarige Oorlog tot gevolg gehad het, asook sy oorheersende liefde vir musiek, het hy van die ideaal om in die bediening te staan, afgesien.

Die keuryors, Friedrich Wilhelm, het in 1652 die moontlikheid geopper dat Crüger as kapelmeester aan die Dom, die amptelike hofkerk in Cölln, 'n deel van die stad Berlyn, aangestel word. Verskeie faktore, onder meer die feit dat hy 'n Lutheraan was, het egter daartoe bygedra dat hy nie die aanstelling gekry het nie. Die kantoramp aan die St. Nikolaikerk het sodoende sy uitsluitlike lewenstaak geword waaraan hy hom tot en met sy oorlye op 23 Februarie 1662 gewy het (Winterfeld 1845:160). Hy is uit die St. Nikolai-kerk begrawe, "herzlich betrauert von seiner grossen Familie und beklagt von einer gewaltigen Schar von Schülern" (Brodde 1936:16).

E. Fischer-Krückeberg hou Johann Crüger voor as "eine echte Künstlernatur...ein ernster, demütiger, stiller Mann...voll tiefer Religiosität" wat sy kuns met groot toewyding beoefen het (1929a:312). Sy instelling daarteenoor word ten beste geïllustreer in sy definisie vir musiek, naamlik

Musica est scientia artificose et prudenter conjugendi et inflectendi intervalla harmonica, in diversis sonis concentum efficientia, hominis maxime movendi causa in Dei gloriam (Synopsis Musica, 1630, aangehaal in Rivera 1980:41). [Vry vertaal as: Musiek is die wetenskap van die kunstige en wyse samestelling en opeenvolging van harmoniese intervalle waardeur skone klanke voortgebring word om die mens tot eer van God op te wek.]

Die belangrikheid van hierdie definisie word beklemtoon deur die feit dat al sy komposisies 'n religieuse aard het en vir godsdienstige gebruik bestem is.

Crüger se ampsbediening as kantor kan in twee periodes ingedeel word, naamlik 'n eerste skeppende periode (1622-1630), en 'n tweede skeppende periode (1640-1662). Vanaf 1630 het die ontwrigtende omstandighede as gevolg van die Dertigjarige Oorlog meegebring dat hy 'n dekade lank heeltemal onproduktief was.

2.3.1 Die eerste skeppende periode: 1622 - 1630

Gedurende hierdie eerste periode het Crüger hom in 'n atmosfeer van politieke en religieuse bestendigheid bevind. Midde in 'n land verskeur deur religieuse geskille, en sedert 1618 in die branding van die Dertigjarige Oorlog, het Berlyn as die hoofstad van die staat Brandenburg, 'n kortstondige periode van stabiliteit beleef voordat dit enkele jare later volkome deur die oorlog ontwrig sou word. Danksy die verdraagsame houding van die Calvinistiese keurvors, Georg Wilhelm (1619-1640), is die Lutherane toegelaat om hulle godsdiens vrylik te beoefen.

Crüger het dus die geleentheid gekry om gevestig te raak, nie slegs ten opsigte van sy beroep nie, maar ook op 'n persoonlike vlak. Hy het in 1628 met Maria von Aschenbrenner in die huwelik getree en vyf kinders is uit hierdie huwelik gebore (Brodde 1936:13).

Hoewel die kantoramp 'n drukke werkslas meegebring het, het hy binne die kort bestek van agt jaar besondere betekenisvolle werk verrig, deels vanweë die gunstige omstandighede en deels omdat

die aard van sy amp sodanig was dat dit onmiddellik op sy skeppende vermoëns aanspraak gemaak het. Gedurende hierdie periode het meerstemmige koorwerke en teoretiese geskrifte die lig gesien.

2.3.1.1 Meerstemmige koorwerke

In 1622 publiseer Crüger 'n versameling drie- en vierstemmige motette, die Meditationum musicarum paradisus primus en vervolg weer in 1626 met die Meditationum paradisus secundus, as twee tot agtstemmige Magnificats gebaseer op die agt kerktone. Die afsonderlike strofes is beset vir 'n dubbelkoor, die sogenaamde cori spezzati met twee bygevoegde konserterende vokaalstemme, afgewissel met kort interludes vir twee voces concertantes, byvoorbeeld 'n solistiese vokaal en vioolstem met basso continuo. Die vormkeuse, naamlik 'n motetstruktuur, dui sterk op die voortsetting van die heersende Italiaanse koortradisie op Duitse bodem. Crüger verbreek egter die tradisie van polifone Latynse komposisies deur die vermenging van die cori spezzati-tegniek met die monodie en skep die prototipe van die Geistliche Konzert, 'n vorm wat eers drie dekades later deur Schütz gebruik sou word (Blankenburg 1949:II,1809).

Hierdie Magnificats, wat met die oog op uitvoering tydens die Vesperdienste gekomponeer is, toon onmiskenbaar dat J.H. Schein se Musica boscareccia en Israel Brunnlein as model gedien het

(Brodde 1936:45). Ten spyte van die funksionele aard van die komposisies het Crüger nogtans tred gehou met die musikale tendense van sy tyd, onder meer deur die gebruik van die cori spezzati-tegniek.

2.3.1.2 Die teoretiese geskrifte

Crüger se teoretiese geskrifte moet gesien word teen die agtergrond van belangrike ontwikkelings wat in die eerste helfte van die 17de eeu op die gebied van die musiekteorie in Duitsland plaasgevind het. Geskrifte van die toonaangewende Italiaanse teoretikus, Zarlino (1517-1590) se Le institutione harmoniche (1558) en Dimostrazione harmoniche (1517) het deur die bemiddeling van Seth Calvisius in Duitsland bekend geword, en as uitgangspunt vir die Duitse teoretici gedien (Lester 1977:220). Die invloed van Zarlino op Crüger, is veral wat sy siening van modusse betref, baie duidelik.

Die teoretiese werke van sy landgenote, die Syntagma musicum van M. Praetorius (1571-1621), die Musica figuralis praecepta brevia van C.T. Walliser (1568-1648), die Musica practica van J.A. Herbst (1588-1666), die Musica van N. Listenius (1510-?), asook die Compendiolum musicae pro incipientibus van H. Faber (1500-1552) was vir Crüger waardevolle studiemateriaal. Laasgenoemde werk het onder andere as model gedien waarop Crüger sy handboeke vir skoolgebruik geskoei het. Die teoretikus by wie hy egter die

nouste aansluiting gevind het, is Johannes Lippius (1585-1612), wat ten spyte van sy vroeë oorlye op 27-jarige leeftyd 'n indrukwekkende aantal geskrifte nagelaat het. Dit is veral sy Synopsis musicae novae omnino verae arque methodicae universae, in omnis sophiae praeustum inventae disputatae & propositae omnibus philomusis van 1612, waaruit Crüger ryklik geput het vir die twee uitgawes van sy eie geskrifte met dieselfde titel (Rivera 1980:12).

Crüger se eerste teoretiese geskrifte, die Praecepta musicae practicae figuralis en die Kurtzer und verstendlicher Unterricht wat beide in 1625 gepubliseer is, was handboeke vir skoolgebruik.¹ In die titel van die Praecepta Musicae practicae figuralis word genoem dat dit "in gratiam & usum studiosae juventatis gymnasii Berlinsis", dit wil sê, vir die "genot en gebruik van die ywerige jeug aan die Berlynse gimnasium" geskryf is (Fischer-Krückeberg 1929b:610), terwyl die Kurtzer und verstendlicher Unterricht weer aan "alle Gottesfürchtigen/ und der Music liebhabenden Knaben" opgedra is (Fischer-Krückeberg 1929b:610). Laasgenoemde werk is 'n verkorte vertaling in Duits van die Praecepta en is waarskynlik vir die laer klasse bedoel. Met die oog daarop dat beide die Questiones en die Praecepta musica practica aan skoliere gerig is, is hulle in 'n eenvoudige vraag- en antwoordstyl geskryf.

1 Lester verwys daarna as "instruction manuals" (1977:230)

In die titel van die Synopsis wat in 1630 gepubliseer is, word genoem dat dit 'n metode is vir die samestelling van verskillende parallelle melodieë. Dit word so bewoord omdat Crüger die begrip kontrapunt as "barbaars" beskou het (Fischer-Krückeberg 1929b:615). Op grond van die moeilikheidsgraad van die leerstof daarin vervat, kan aanvaar word dat dit vir gevorderde studente bedoel is. Volgens Blankenburg kan hierdie werk as die eerste volwaardige komposisie-leer in die 17de eeu beskou word (Blankenburg 1949:II, 1812)

Omdat die musiekonderrig, soos genoem, deel uitgemaak het van die destydse onderwyskurrikulum, was dit 'n vakgebied waaroor beskouinge nie slegs tot musici beperk was nie. Talle geskryfte oor aspekte rakende musiek het gevolglik uit die hand van wetenskaplikes, wiskundiges, filosowe en teoloë die lig gesien. Sodanige studies was ryk aan godsdienstige, filosofiese en wiskundige spekulasie, en het nie veel tot die ontwikkeling van die musiek bygedra nie. Crüger daarenteen was 'n musiekdidaktikus, gerig op die praktiese uitvoering van musiek. Sy praktiese ingesteldheid kom veral na vore in besprekings wat handel oor die uitvoeringspraktyk, soos byvoorbeeld Solmisasie en die Italiaanse sangtegniek met beklemtoning van ornamentasiefigure, soos die accento, tremolo, gruppo, tirata, trillo en passaggio.

In sy besprekings beklemtoon hy onder meer die funksie van intervalle en drieklanke, en definieer die laasgenoemde as volg:

Trinitas haec harmonica vera ac recta (recia?) radix unitisona est omnis perfectissimae et planissimae harmoniae quae dari in mundo protest, sonorum etiam mille et millies mille, qui toten omnes ad unam huius triades partem sive in unisono simplici sive compositio (octava) referri posse debent magni istius mysterii divinae solum adorandae unitrinitatis, imago et umbra an ulla luculentior in mundo esse possit, nescio (Aangehaal in Blankenburg 1949:II,1806) [Dit is: Hierdie drieënige harmonie is die ware en egte eenklankige wortel van die volmaakste en volledigste harmonie wat in die wêreld gegee kan word, selfs van duisend en duisendmaal duisend klanke, wat egter almal na een deel van hierdie drieledigheid teruggevoer behoort te kan word, of in eenvoudige eenstemmigheid of saamgesteld van daardie groot goddelike misterie van die slegs alleen aanbiddelike een-drieënigheid, die beeld en skadu wat op die een of ander wyse skitterender is as enigiets in die wêreld.]

Die Praecepta musica practica figuralis is die eerste handboek bekend waarin die drieklankleer van Zarlino vir skoolgebruik aangebied is. Hy noem ook reëls in verband met die skryf van 'n Fuga, dit wil sê, aspekte rakende komposisie. In hierdie opsig sluit hy hom dus aan by die vooruitstrewendste siening van sy tyd.

Die aspek waaraan Crüger sekerlik die meeste aandag skenk en die deeglikste in sy geskryfte bespreek, is die modusse. Sy werksaamhede as komponis en musiekteoretikus vind plaas in 'n tyd waarin die oorgang van die modale toonstelsel na dié van die moderne majeur- en mineurstelsel duidelik waarneembaar was. Reeds in 1547 het Glareanus (1488-1563) in sy geskrif, Dodekachordon, teoretiese erkenning verleen aan twee modusse wat in die praktyk reeds lank bekend was, naamlik die Ioniese en Eoliese modusse, as die prototipe van die latere majeur- en

mineurtoonlere. Zarlino skep nuwe moontlikhede vir die ontwikkeling van die majeur- en mineurtoonstelsel deur aan die drieklank erkenning te verleen en dit word 'n belangrike middel waardeur die begrippe van majeur- en mineurtonaliteite gerealiseer is (Lester 1977:212).

Lippius was egter die eerste teoretikus om musiek vanuit 'n suiwer harmoniese oogpunt te benader. Hy differensieer modusse op grond van die drieklank wat op die Finalis van elke modus gebou is. Daarvolgens onderskei hy twee tipes drieklanke, naamlik dié met 'n majeuretert, die trias harmonica (voorbeeld 1), en dié met 'n mineurtert, die trias molliores (voorbeeld 2).

Voorbeeld 1



Voorbeeld 2



Volgens hierdie klassifikasie is daar dus drie outentieke majeur en drie outentieke mineur-modusse (Lester 1977:234). Lester voer aan dat die begrip, modus, geheel en al deur hierdie teorie omskep is. "In substance, Lippius's conception of mode is harmonic, whereas the traditional theory of mode as octave

species is basically a melodic theory" (1977:227).

In die Synopsis (1630) sluit Crüger ten nouste aan by die siening van Lippius, naamlik dat die inherente karaktereienskap van die modus deur die eiesoortigheid van die gronddrieklank op die Finalis bepaal word, en dat

- 1) die trias harmonica of natuurlike drieklank (die majeurdrieklank) aan die wortel van die Ioniese, Lidiese en Miksolidiese modusse lê, en
- 2) die trias molliores of sagte drieklank (die mineurdrieklank) van die Doriese, Frigiese en Eoliese modusse.

Crüger het voorts 'n bepaalde poëtiese inhoud met elke modus geassosieer, gebaseer op twee norme, naamlik, die aard van die modale triade en die eiesoortigheid van die toonleer as tipe. Dit word bepaal deur die ordening van tone en halftone binne die ambitus van 'n oktaaf. Hiervolgens kan modusse onderling van mekaar onderskei word en was die Ioniese modus vir hom lewendig en opgeruimd (valde), die Lidies weer betowerend (devote) en Miksolidies matig (moderate) betowerend teenoor die Dories as matig sag, swak, ernstig en treurig (mediocriter), Eolies minder so (minus), met Frigies volkome so (admodum) (Fischer-Krückeberg 1929b:618).

Hoewel Crüger weinig nuut tot die bestaande teoretiese kennis bygedra het en kritiek teen hom ingebring is omdat hy so sterk geleun het op die beskouinge van sy voorgangers, is sy betekenis

as teoretikus daarin geleë dat hy die belangrikste teorieë van sy tyd op 'n eenvoudige en maklik assimileerbare wyse in sy geskifte uiteengesit het. In hierdie verband moet in die besonder verwys word na die harmoniese begronding wat hy aan die modusse gegee het. Op grond daarvan word hy deur Blankenburg as een van die invloedrykste teoretici van die 17de eeu beskou (1949:II,1806).

'n Periode van bestendige werksaamhede wat die eerste jare na Crüger se diensaanvaarding as kantor gekenmerk het, word aan die einde van die dekade as gevolg van oorlogsomstandighede onderbreek. Die mate waarin Crüger se gesin daardeur geraak is, blyk daaruit dat hy sy vrou Maria, en al vyf sy kinders aan die dood moes afgee terwyl hyself só ernstig siek was dat vir sy lewe gevrees is. Selfs na sy fisiese herstel het hy in 'n ernstige depressiewe toestand verkeer, wat sy skeppingskrag geheel en al gedemp het. Hy het in 1636 'n tweede huwelik aangegaan met die sewentienjarige Elizabeth Schmidt van wie Brodde skryf dat sy "sehr gern und sehr viel sang" (1936:14). Die besieling en bemoediging wat van haar uitgegaan het, het na alle waarskynlikheid baie daartoe bygedra dat hy in 1640 eindelik daarin geslaag het om die krisis wat in sy lewe ingetree het, te oorwin.

2.3.2 Die tweede skeppende periode: 1640 - 1662

Die ontberinge van die oorlog het Crüger as mens nie ongeraak gelaat nie. Die geweld, ontredde, ellende, die verlies aan dierbares, asook die stryd om homself uit 'n toestand van geestelike depressie op te hef, het hom na vore laat tree as 'n ryp, gelouterde mens met stellig 'n nuwe geloofsekerheid en veral 'n duidelike roeping voor oë. Vanaf 1640 het hy met nuwe besieling begin werk, en as ervare en deurwinterde musikus die vrugbaarste en produktiefste tyd van sy lewe betree.

In weerwil van die besondere belofte wat hy as komponis van groot vokale werke ingehou het, het hy opvallend min koorwerke in sy latere lewe gekomponeer. Na 'n lang onderbreking word die Laudus Dei Vespertinae in 1645 gepubliseer, gevolg deur die Recreationes en die Epigramma in 1651 en 1658 onderskeidelik. Die Hymni selecti is postuum in 1680 gepubliseer. Moontlik het die moeilike tye as gevolg van die Dertigjarige Oorlog, die toenemende ouderdom en veral sy werksaamhede in verband met die komponeer, versamel en redigeer van koraalmelodieë, daartoe gelei dat hy nie ander groot vokale komposisies aangedurf het nie.

Die teoretiese geskrifte, die Praecepta musicae practicae figuralis en die Kurtzer und verstendlicher Unterricht van 1625 is in 1650 verder uitgebrei en verwerk as die Quaestiones musicae practicae. Op sy beurt het laasgenoemde werk weer in

1660 as basis vir sy Musicae practicae...Der rechte Weg zur Singekunst gedien. 'n Geredigeerde weergawe van die Synopsis het in 1654 verskyn.

Wanneer hierdie fase in oënskou geneem word, dan is dit duidelik dat, hoewel Crüger die werksaamhede van die eerste periode, naamlik die skryf van meerstemmige komposisies en teoretiese handleidings sou voortsit, die klem vir hom onmiskenbaar na die gebied van die kerklied, dit wil sê die komponeer van korale en die samestelling van gesangboeke, sou verskuif. Gevolglik begin in 1640 'n tweede fase van Crüger se werksaamhede as komponis waarin die skepping en redigering van koraalmelodieë en die publikasie van gesangboeke op die voorgrond sou staan.

2.3.2.1 Die invloed van die Duitse digters

Gedurende hierdie periode is die invloed van 'n groep eietydse digters by name Johann Heermann, Johann Franck en Paul Gerhardt op Crüger se lewe waarneembaar. Sy bydrae tot die kerklied sou sonder hulle bemiddeling nie moontlik gewees het nie. Trouens, dit was reeds die bundel Devoti musica cordis, Hauss- und Hertz-Musica van Johann Heermann wat vir hom as 'n bron van inspirasie in die skep van die kerklied sou dien. Volgens Fischer-Krückeberg "scheinen (sie) in erster Linie gewesen zu sein, die Crüger zur eingehenden Pflege des Kirchenliedes führten" (1929a:311).

Johann Franck weer, was die burgemeester van Crüger se

geboortestad, Guben, en Kulp noem dat Crüger met hom "freundschaftlich verbunden war" (1958:29). Aangesien Franck se geestelike gedigte eers in 1672 postuum onder die titel Teutsche Gedichte uitgegee is, het Crüger hulle waarskynlik vroeër reeds in 'n ongepubliseerde vorm leer ken. Op die kruin van sy skeppende aktiwiteite as koraalkomponis het hy 'n groot voorliefde vir die Franck-gedigte getoon.

Die grootste invloed op hom het egter van Paul Gerhardt uitgegaan. Byna 'n kwart van Crüger se korale is toonsettings van gedigte uit die pen van hierdie begaafde predikant-digter. Crüger het met hom bevriend geraak toe laasgenoemde, in die jare 1642 tot 1651 as privaatonderwyser by 'n advokaat, ene Berthold in Berlyn werksaam was. In 1651 word Gerhardt as 'n Propst in Mittenwalde aangestel, om vanaf 1657 na Berlyn as diakonus van die St. Nikolai-kerk terug te keer.

Oor die vriendskapsverhouding tussen Crüger en Gerhardt, laat Fischer-Krückeberg haar as volg uit: "Es ist bekannt wie fruchtbar ihre Zusammenarbeit für das deutsche Kirchenlied geworden ist. Gerhardts Lieder, der erst in der Berliner Zeit seinen eigentlichen Dichterberuf entdeckte, erschienen zuerst in Crügers Gesangbüchern...und auf ihnen beruht der Wert und die Beliebtheit der Praxis pietatis melica" (1929a:311). Die besondere band wat tussen hom en Gerhardt respektiewelik as komponis en digter, maar ook as intieme vriende bestaan het, het

veral verrykend op Crüger in sy laaste lewensjare ingewerk.

2.3.2.2 Gesangboekredakteur

Wanneer Crüger se werksaamhede op die gebied van die kerklied bestudeer word, is dit duidelik dat sy verdienste as gesangboekredakteur gelykwaardig is aan sy bydrae as koraalkomponis. Binne die bestek van ongeveer twee dekades, van 1640 tot 1661, het hy soveel as 11 gesangboeke, waarvan drie eerste uitgawes en agt herdrukke was, gepubliseer. Dit is betekenisvol dat hy as Lutheraan nie slegs gesangboeke vir die Evangeliese gemeentes nie, maar ook vir 'n Gereformeerde gemeente saamgestel het. Soos die geval met sy werksaamhede as komponis en musiekteoretikus, het hy ook met die samestelling van gesangboeke geput uit die heersende religieuse en musikale tendense. Terselfdertyd het hy deur sy vindingrykheid 'n eie, persoonlike en vernuwende stempel daarop afgedruk.

2.3.2.2.1 Die Evangeliese gesangboeke

Crüger se eerste gesangboek, die Neues vollkömliches Gesangbuch, is in 1640 gepubliseer. Hierdie gesangboek is, wat beide vorm en inhoud betref, deur die vernaamste gesangboek van die tyd, naamlik die Leipziger Kantional van J.H. Schein, beïnvloed (Brodde 1933:18). Dit is in 1647 gevolg deur die Praxis pietatis melica, as die eerste van 'n reeks van tien uitgawes met dieselfde titel wat gedurende sy lewe verskyn het. Aangesien

slegs 'n paar van die oorspronklike uitgawes behoue gebly het. bestaan daar onsekerheid oor die juiste datums van publikasie. Die datums soos in tabel I aangedui word, kan moontlik as die gesaghebbendste beskou word.

TABEL I: UITGAWES VAN DIE PRAXIS PIETATIS MELICA

Eerste druk	?
Tweede druk	1647
Derde druk	1648(?)
Vierde druk	?
Vyfde druk	1653
Sesde druk	?
Sewende druk	1657
Agtste druk	1658
Negende druk	1659
Tiende druk	1661

(Fischer-Krückeberg 1931:29-30)

Sommige navorsers, soos J.F. Bachmann en E.E. Koch, beweer dat daar in werklikheid geen eerste druk van die Praxis pietatis melica was nie, maar dat Crüger die Neues vollkömliches Gesangbuch as die eerste uitgawe beskou het (Fischer-Krückeberg 1931:27). Trouens, in die voorwoord tot die 1647-uitgawe van die Praxis pietatis melica skryf Crüger self dat die vraag na sy vorige gesangboek, die Neues vollkömliches Gesangbuch, hom genoop het om 'n volgende uitgawe saam te stel: "(ich) habe...vor 6.

Jahren ein christliches Kirchen-Gesangbüchlein, so auf diese in der Chur- und Marck Brandenburg löbliche Kirchen...zusammen gebracht, und durch Druck publicieren lassen...Weil aber dasselbe, ungeachtet in ziemlicher Anzahl, bald und wohl abgangen, dass mehren Exemplarien viel fragens gewesen: Als bin ich dadurch geursachet, selbiges (!) nicht allein zu revidueren..." (Fischer-Krückeberg 1931:31).

In 1649 verskyn die Geistliche Kirchenmelodien, bestaande uit 161 korale. Hierdie is die eerste gesangboek waarin Crüger naas die gebruiklike vierstemmige vokale besetting van die korale, twee instrumentale stempartye "...als Violinen und Cornetten" bygevoeg het (Zahn 1889-1893:VI,180).¹

Die publikasie van die Neues vollkömliches Gesangbuch en die Praxis pietatis melica was van groot betekenis vir die staat Brandenburg, en in die besonder vir Berlyn en Cölln. Sedert 1524 toe die eerste Evangeliese gesangboek in Wittenberg uitgegee is, is talle gesangboeke in die vernaamste kerklike sentra gepubliseer. Teen die helfte van die sewentiende eeu was Brandenburg een van die weinige gebiede wat nie 'n eie gesangboek gehad het nie, en van gesangboeke uit die omliggende Wittenberg, Magdeburg en Leipzig gebruik moes maak. Crüger het dus 'n waardevolle bydrae tot die kerksang van Brandenburg gelewer deur die voorsiening van 'n eie gesangboek.

1 Vir verdere bespreking sien hoofstuk 4.2

Die rubriekindeling van die liedere wat in hierdie gesangboeke opgeneem is, is ten nouste verbind aan die streng indeling van die Evangeliese eredienste volgens die liturgiese kerkjaar. Daarvolgens word voorsiening gemaak vir al die kerkfeeste naamlik Advent, Kersfees, Epifanie, Lydenstyd, Paasfees, Hemelvaart en Pinkster, asook gedenkdae vir die Heiliges, soos byvoorbeeld Johannes die Doper, die Aartsengel Michael, Maria en die Apostels. Voorts is daar ook rubrieke met betrekking tot die christelike lewe en wandel, soos môre-, aand-, tafel- boete-, asook sterwensliedere.

2.3.2.2.2 Die Gereformeerde Gesangboeke

In 1657 en 1658 het Crüger in opdrag van die keurvors Friedrich Wilhelm 'n gesangboek, bestaande uit twee dele vir die Gereformeerde gemeente van die Domkerk in Cölln, saamgestel. Die eerste deel, die Psalmodia Sacra, het bestaan uit die Lobwasser-vertaling van die 150 Psalms met die oorspronklike Geneefse melodieë, beset vir vier vokale stemme met 'n drie- of meerstemmige instrumentale obligeat. In die tweede deel, D.M. Luthers wie auch anderer gottseligen und Christlichen Leute Geistliche Lieder und Psalmen, is weer 329 Evangeliese korale opgeneem.

'n Gesangboek met beide Geneefse Psalmmelodieë en Evangeliese korale was in daardie tyd nie uitsonderlik nie. Die gesangboek

wat Runge byvoorbeeld in 1653, op versoek van die keurvorstin Henriette Luise gepubliseer het, is trouens op dergelike wyse saamgestel. Die besondere kenmerk van hierdie gesangboek is veral geleë in die gebruik van die genoemde meerstemmige besetting.

Terwyl die Psalms slegs in vier rubrieke, naamlik Sonn-, Bet-, Dank- und Festtagslieder ingedeel is, is die korale streng volgens die liturgiese kerkjaar georden (Brodde 1936:22).

Die Psalmodia Sacra was die omvangrykste en bes versorgde gesangboek wat Crüger saamgestel het. In weerwil van hierdie belangrike bydrae wat hy tot die Gereformeerde kerksang gemaak het, het van die hoë verwagtings wat beide die Keurvors en Crüger ten opsigte van die bevordering van kerksang in die betrokke gemeente gekoester het, egter min tereg gekom. Gandert betreur die feit dat die swak samevoeging van "Kunst und reformierter Kultus" daartoe gelei het dat die gemeente teen die einde van Friedrich Wilhelm se regering, nog steeds eenstemmig en met orrelbegeleiding gesing het (1962:233).

2.3.2.2.3 Betekenis van Crüger se bydrae as gesangboekredakteur

'n Besondere betekenisvolle aspek van die gesangboeke wat Crüger saamgestel het, is die wyse waarop die heersende religieuse en musikale tendense van daardie tyd, veral die opkoms van die Piëtisme, daarin gereflekteer word.

Crüger se eerste gesangboek, die Neues Vollkömliches Gesangbuch van 1640 het die inwerking van die Piëtisme nog vrygespring. In die titel en voorwoord van die gesangboek word aangedui dat dit vir kerklike gebruik bedoel is. Daarin word onder meer gestel dat dit "auf die in der Chur= und Marck Brandenburg Christliche kirchen ... gerichtet" is (Zahn 1889-1893:VI,157). Die verwysing na die Augspurgischer Confession [sic] of Lutherse geloofsbelydenis, dui op die liturgiese verbondenheid van die gesangboek. Die verwysing in die voorwoord na die "liebsten Braut, der Christlichen Kirchen" wil onteenseglik aandui dat die gesangboek kerkgerig is (Brodde 1936:19). Ter wille van die funksie wat die gesangboek moes vervul, het Crüger die kern van die destydse bekende Lutherse kerkliedere behou. Selfs die liedere wat nuut bygevoeg is, soos dié op die tekste van Heermann, is ook vir die erediens bestem.

Reeds in die titel van die daaropvolgende gesangboek, die Praxis pietatis melica van 1647, is die toenemende invloed van die Piëtisme duidelik waarneembaar. Dit is ontleen aan 'n teologiese geskrif, Practice of piety (Praxis pietatis) deur 'n Skotse biskop, Lewis Bayly (1561-1631). Hierdie invloedryke geskrif is in die meeste Europese tale vertaal, onder meer in Duits in 1629, en was 'n belangrike faktor wat tot die opkoms van die Piëtisme in Duitsland bygedra het.

In teenstelling met die oogmerke van die Neues vollk mliches Gesangbuch om die gemeentelike sang te bevorder, word in die titel van die Praxis pietatis melica aangedui dat dit " zu Beforderung des so wohl Kirchen- als Privat-Gottesdienstes" bedoel is (Zahn 1889-1893:VI,172). Die veranderde funksie van die gesangboek blyk ook uit die inhoud daarvan. Opvallend is dus die weglating van die liturgiese himnes, terwyl die tradisionele Reformatoriese gesange ook ooglopend verminder is. Volgens die strekking van die tekste van nuut-toegevoegde liedere, byvoorbeeld dié van Paul Gerhardt, is dit ook duidelik dat dit eerder op die individu as die gemeente gerig is. Deur die toevoeging van liedere vir die individuele godsdiensbeoefening, ook bekend as die Hausandacht, is die oogmerke van die Piëtisme deur hierdie gesangboeke bevorder. Dit is egter die gehalte van die tekste wat Crüger gebruik het, onder meer dié van Heermann, Franck en Gerhardt, wat verhinder het dat die gesangboek verval het in die dweepsugtigheid en oppervlakkigheid wat kenmerkend van die meeste Piëtistiese gesangboeke was.

As 'n geheel geneem, beklee Crüger se gesangboeke 'n unieke plek in die geskiedenis van die Duitse kerklied. Dit is veral die Praxis pietatis melica wat hoog deur himnolo  aangeslaan word. Kulp noem dit 'n "Musterst ck", 'n model waarop die meeste gesangboeke van die tyd geskoei is (1958:30). W. Mudde beweer dat "dit meest verspreide protestantse liedboek aller tijden...heeft geheel en al het hymnologische gezicht van deze periode bepaald

en het geeft tevens een beeld van de vele verschuivingen in het gezangbestand van deze tijd" (1977:82).

Naas Crüger se aktiwiteite as gesangboekredakteur en koraalkomponis het hy hom in so 'n mate toegelê op die uitvoeringpraktyk van kerkmusiek in die St. Nikolaikerk, dat sy kompositoriese bedrywighede teen 1653 feitlik heeltemal tot stilstand gekom het. Fischer-Krückeberg skryf "die Reform der Kirchenmusik, d.h. also die praktische Dirigententätigkeit, nahm seine Zeit und sein Interesse von da an ausschlieslich in Anspruch" (1929:311). In die praktiese uitvoering van kerkmusiek is hy bygestaan deur van die Berlynse Stadtpfeiferei onder leiding van Jakob Hintze (1622-1702). Hierdie groep blasers was veral betrokke by die uitvoering van die meerstemmige instrumentale obligate wat Crüger by die vierstemmige korale geskryf het.

Dat die Lutherse kerke in Berlyn besig was om die agterstand wat hulle op musikale gebied by die Keurvorstelike hof gehad het in te haal, blyk uit Gandert se opmerking, naamlik "unter dem Dreigestirn Gerhardt, Crüger und Hintze erlebte das bürgerliche Berlin seine erste musikalische Blüte. Von den Kantoren geführt, durch die Stadtmusikanten begleitet, erklank der kunstvolle Chorgesang der Schüler durch die Weiten von den Gläubigen dicht gefüllten Hallen der Kirchen" (Gandert 1962:234).

In sy hoedanigheid as kantor het Crüger sy verdienstelikste bydrae as komponis gelewer. Met die uitsondering van twee jeugwerke, die Concentus Musicus en die Achtstimmige Hochzeitsgesang, is al sy ander komposisies tydens sy ampstermyn aan die St. Nikolaikerkerk gekomponeer en is as suiwer funksionele musiek bedoel om hoofsaaklik in die kerk uitgevoer te word. Die Hymni selecti is uitdruklik opgedra aan die leerlinge van die Graues Kloster Gymnasium. Die eenvoudige vierstemmige besetting dui daarop dat hierdie himnes vir uitvoering deur skoliere bedoel is.

Die formidabele bydrae wat Crüger tot die Evangeliese kerklied gelewer het, blyk uit die feit dat hy 'n aandeel aan die skepping van meer as 100 van die korale gehad het.¹ In sy elf gesangboeke is elkeen van die korale wat hy daarin opgeneem het van 'n besyferde bas voorsien, terwyl by die korale en Psalms in die Geistliche Kirchengesangbuch en die Psalmodia sacra, 'n bykomende oblikaat vir ten minste drie instrumentale stemme gevoeg is.

J. Blankenburg vat Crüger se rol as musikus as volg saam: "(er) hat gewiss nicht zu den grossen Meistern seines Jh. gehört, aber infolge seiner Vielseitigkeit und Systematik ist er in mehrfacher Hinsicht von nachhaltigem Einfluss gewesen" (1949:II,1806).

1 Vir 'n volledige bespreking van Crüger se korale, kyk hoofstukke 3, 4 en 7.

As die skepper van korale was Crüger 'n tipiese oorgangsfiguur tussen die Laat-Renaissance en Vroeg-Barok. Sy verdienste as kerkmusikus lê grootliks in die wyse waarop hy die tipiese kenmerke van die twee tydperke in sy korale gekonsolideer het.

Enersyds het hy aansluiting gevind by die oorgelewerde komposisiemetodes wat in die 16de eeu deur Luther en sy medewerkers toegepas is, en tot laat in die 18de eeu nog gebruik is.¹ Daarvolgens is sterk op bestaande materiaal gesteun wat by wyse van kontrafak of ontlenings gebruik is. Sowat die helfte van die meer as 100 korale waaraan Crüger 'n aandeel gehad het, het hul ontstaan aan een of ander van die genoemde praktyke te danke. Andersyds was Crüger, as tipiese verteenwoordiger van die 17de eeu, een van die eerste generasie "komponiste" in die moderne sin van die woord, wat 'n groot getal oorspronklike, dus nuutgekomponeerde korale geskep het. Insgelyks het hy ook die tipiese stylkenmerke van die Vroeg-Barok in sy korale geassimileer, soos in die volgende hoofstuk aangetoon sal word.

Die korale waaraan Crüger 'n aandeel gehad het, kan in die volgende kategorieë ingedeel word, naamlik (1) oorspronklike korale, (2) formulekorale, (3) saamgestelde korale, (4) kontrafakte en (5) geredigeerde korale.

1 Vir volledige bespreking kyk hoofstuk 2.1.4

3.1 Oorspronklike korale

Korale in hierdie kategorie is, sover vasgestel kan word, oorspronklik deur Crüger gekomponeer. Die meerderheid is eerste toonsettings van gedigte deur eietydse digters, soos in besonder dié van P. Gerhardt, J. Franck, J. Heermann, G. Werner (1589-1643), S. Dach (1605-1659), J. Mühlmann (1573-1613) en B. Ringwaldt (1530-1599). Daar is egter ook 'n paar toonsettings van tekste uit die geledere van die Boheemse Broeders, naamlik M. Weisse (?-1534), P. Herbert (1535-1571) en J. Geletzky (?).

Die korale in die kategorie word in tabel II met die verwysingsnommer van Zahn, die digter, sowel as die datum van die eerste publikasie aangegee. Dié met die asterisk is sonder fiat van die komponis, dit wil sê waarby Crüger nie sy naam aangegee het nie. Laasgenoemde is hoofsaaklik afkomstig uit die Psalmodia Sacra van 1658 waarin hy deurgaans nagelaat het om sy handtekening by korale wat deur homself geskryf is, aan te bring.

TABEL II: DIE OORSPRONKLIKE KORALE

Nr.	Titel	Digter	Datum
171*	Wach, auf mein Herz	P. Gerhardt	1655
200	Lobt Gott ihr Christen	N. Herman	1640
296	Veni Creator Spiritus	Anon.	1640
258	Als Jesus Christus i/d Nacht	J. Heermann	1649

313	Lob sei dem allmächtigen Gott	M. Weisse	1640
501	Wenn dich Unglück	E. Winter	1640
581	O Heilige Dreifaltigkeit	M. Behm	1640
583	Gelobet sei Israels Gott	J. Heermann	1640
630	Ein Weib, das Gott d. Herren	P. Gerhardt	1656
925	Dreieinigkeit, der Gottheit	J. Franck	1661
1426	Höret, o ihr Kinder Gottes	J. Heerman	1649
1583	O wie selig seid ihr doch	S. Dach	1649
1674*	Als Christ im Fleisch	P. Herbert	1657
1916	O Angst und Leid	J. Franck	1649
2296	Der Mensch hat Gottes Gnade	G. Werner	1653
2298	O Welt, sieh hier	P. Gerhardt	1653
3200	Lasst uns Zugleich	J. Franck	1648
3336	Nicht so traurig	P. Gerhardt	1648?
3361a	Ich erhebe Herr	P. Gerhardt	1648?
3497	Herr wie lange willst du	J. Franck	1653
3609	Herr geuss deines Zornes	J. Franck	1653
3615	Gott des Himmels	H. Albert	1653
3623	Alle Welt, was freucht	J. Franck	1653
3695	Herr, ich habe missgehandelt	J. Franck	1649
4362	Als Gottes Lamm und Leue	P. Gerhardt	1653
4624	Ist Ephraim nicht	P. Gerhardt	1653
5014*	Hort, freche Sünder	P. Herbert	1658
5140*	Gross ist, o grosser Gott	J. Heermann	1657
5142	Nun danket alle Gott	M. Rinkart	1649
5243	Auf, auf mein Herz	P. Gerhardt	1648

5294	Zeuch ein zu deinen Thoren	P. Gerhardt	1653
5297	Ich preise dich und singe	P. Gerhardt	1653
5422	Dank sei Gott in der Höhe	J. Mühlmann	1640
5441	Ihr Christus auserkoren	G. Werner	1653
5540	Ich dank dir, Gott	B. Ringwaldt	1640
5776*	O Herre Gott, wir loben dich	M. Weisse	1657
5814	Gott, der du selber bist	J. Rist	1648
5837	So brech ich auf	J. Rist	1653
5845a	Macht hoch die Tür	G. Weissel	1661
6309a	Schwing dich auf	P. Gerhardt	1653
6455a	Warum sollt ich mich...	P. Gerhardt	1653
6555	Wie der Hirsch	P. Gerhardt	1653
6559	Warum willst du draussen...	P. Gerhardt	1653
6773	Du geballtes Weltgebäude	J. Franck	1649
7151*	Ei nun steht	J. Geletzky	1657
7970b*	O Herr, wend deinen Zorn	J. Geletzky	1657
7994*	O Christe, Schutzherr	S. Dach	1653
8032	Jesu, meine Freude	J. Franck	1653
8181*	Gottes Lied ohn alle Mass	P. Herbert	1657
8479	Jesu, nun sei gepreiset	J. Heermann	1648?

3.2 Formulekorale

'n Formulekoraal is gebaseer op 'n melodiese snit of formule ontleen aan 'n bestaande koraal van 'n ander komponis. Die ontleende materiaal dien as aanvangsmotief of -reël, terwyl die koraal origens nuut gekomponeer is. Met enkele uitsonderings

teks van dié van die koraal waaraan die melodiese snit ontleen is. Hierdie korale verskyn in die gesangboeke meestal onder Crüger se eie naam en sy outeurskap word gewoonlik deur sy handtekening bevestig. Sy vindingrykheid as komponis blyk uit die verskillende wyses waarop hy 'n motief, reël of reëls aan 'n bepaalde koraal ontleen vir die skep van 'n nuwe koraal.

Voorbeeld 3.1 illustreer byvoorbeeld Crüger se gebruik van die eerste reël van Nun scheid ich ab in Frölichkeit van Schein (Z5583) as eerste reël in Ich will erhöhen immerfort (Z2530) terwyl die oorblywende reëls van die koraal nuut gekomponeer is. Soos in voorbeeld 3.1 gesien kan word, stem reëls A, met uitsondering van enkele ritmiese verskille, ooreen terwyl reël B van die Crüger-melodie heeltemaal van die oorspronklike verskil.

Voorbeeld 3.1

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'SCHEIN' and the bottom staff is labeled 'CRÜGER'. Both staves show two musical phrases, A and B. Phrase A is identical in both staves, while phrase B shows significant rhythmic and melodic differences between the two sources.

'n Lys van ander korale wat tot hierdie tipe behoort, word in Tabel III aangegee met die verwysingsnommer van Zahn, die verkorte titel, die komponis en titel van die oorspronklike koraal as model, sowel as die datum van die eerste publikasie.

TABEL III: DIE FORMULEKORALE

Nr.	Titel	Komponis	Titel	Datum
523a	Das alte Jahr	Schein	Das alte Jahr	1640
523b	Herr Gott Vater	Schein	Das alte Jahr	1657
991	Lobet den Herrn	Schein	Das alte Jahr	1640
1661c	Herr, was sind	Lauterbach	Thut nicht ihr	1640
1765	Der Tag bricht	Schein	Dich für dein	1661
1896	Komm Gott Tröster	B. Br.	Komm Gott Tröster	1657
2519	Den Herren meine	Schein	Kein Sünd hab	1640
2530	Ich will erhöhen	Schein	Nun scheid ich	1653
2666	Mit rechtem Ernst	Genf	Ps 24	1653
3189	Mein Herz du	Genf	Ps 54	1653
3626	In dem Leben	Schop	Hilf Herr Jesu	1653
3819	Mein Geschrei und..	Genf	Ps 42	1653
4573	Ich will still	Schein	Herr wer wird	1640
4606a	Herr straf mich	Schein	Ich weiss das	1640
4627	Sei fröhlich alles	Schein	Nun scheid ich	1653
5144	O Gott du	Schein	Ich weiss dass	1648
5266a	Von Gott will	Steuerlein	Von Gott will	1640
5618	O grosser Gott	Schop	O grosser Gott	1649
5750	Du Lebensfürst	Schop	Du Lebensfürst	1648
6152	Sei gnädig Herr	Genf	Ps 51	1653
6481	Fröhlich soll mein	Schop	Folget mir ruft	1653
7887	Lasset uns den	Schop	Lasset uns den	1648
8208	Wer Gott vertraut	Calvisius	Wer Gott vertraut	1640

3.3 Saamgestelde korale

Hierdie tipe korale word saamgestel uit 'n motief, 'n reël of reëls uit verskillende bestaande korale.

In voorbeeld 3.2 kan gesien word hoe Crüger in O Gott die Christenheit (Z124) melodiëreëls aan verskillende korale deur ander komponiste ontleen het en op 'n artistieke wyse in 'n organiese geheel saamgesnoer het. So byvoorbeeld het hy reëls A en B van Schein se Ist fürn bittern Tod (Z2121) en reëls D en E uit Ich will bei meinem Leben (Z5284) van Schütz in reëls A en B, en reëls D en E onderskeidelik gebruik, terwyl reëls C en F twee oorspronklik-gekomponeerde reëls is.

Voorbeeld 3.2

The image displays four staves of musical notation in treble clef, one flat key signature, and common time. The first staff, labeled 'SCHEIN', shows two phrases: 'A' (quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter rest, quarter note B4) and 'B' (quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter rest, quarter note B4). The second staff, labeled 'CRÜGER', shows two phrases: 'A' (quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter rest, quarter note B4) and 'B' (quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter rest, quarter note B4). The third staff, labeled 'SCHÜTZ', shows phrase 'C' (quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter rest, quarter note B4). The fourth staff, labeled 'CRÜGER', shows two phrases: 'C' (quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter rest, quarter note B4) and 'D' (quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter rest, quarter note B4). Vertical dashed lines separate the phrases across the staves.

Voorbeeld 3.2 (vervolg)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'SCHÜTZ' and the bottom staff is labeled 'CRÜGER'. The bottom staff has a vertical dashed line and a 'F' above it, indicating a specific measure or key signature change.

Ander voorbeelde van hierdie tipe korale word in tabel IV aangegee, met die volgende besonderhede, naamlik die verwysingsnommer van Zahn, die verkorte titel, die oorspronklike korale waaraan reëls ontleen is, sowel as die datum van die eerste publikasie.

TABEL IV: DIE SAAMGESTELDE KORALE

Nr.	Titel	Geneefse psalmmelodieë	Datum
207	Nun danket all	Ps. 75. 89, Nunc Dimittis	1656
983	Herzliebster Jesu	Ps. 23, 78	1640
996	Herr deinen Zorn	Ps. 16. 105	1653
2074	O Jesu Christ	Ps. 3, 54	1653
5438	Wie soll ich	Ps. 3, 4, 56, 60, Nunc Dim	1653
6923	Schmücke dich o liebe	Ps. 23, 25, 30, Nunc Dim	1649

Soos in die tabel aangetoon word, het Crüger met enkele uitsonderings ná hoofsaaklik snitte uit die Geneefse Psalmmelodieë vir korale in hierdie kategorie gebruik.¹ Oor die

1 Vir 'n bespreking van ander korale in hierdie kategorie, sien hoofstukke 6.2.3, 6.2.4, 6.2.5, 6.2.6, 6.2.7 en 6.2.11.

gebruik van ontleende materiaal kom Blankenburg tot die gevolgtrekking dat "die Frage, ob es sich im Einzelfall um eine völlig eigene Erfindung oder um die Bearbeitung einer Vorlage handelt, erscheint uns heute nicht mehr von besondere Wichtigkeit, da (wie wir wissen) die Anlehnung an Vorbilder künstlerische Originalität keineswegs ausschliesst" (Blankenburg 1949:II,1812)

3.4 Kontrafakte

Vir hierdie tipe korale wysig Crüger 'n bestaande koraal om by 'n nuwe teks aan te pas. Die metode stem dus ooreen met die kontrafakpraktyk van die Reformasie, maar met dié verskil dat die oorspronklike liedere wat hy gebruik nie sekulêre liedere is nie, maar wel korale van komponiste, soos dié van Schütz, Schein, en ander. Sodanige korale is dan onder sy eie naam gepubliseer.

In 'n tipiese geval, soos in Freut euch, ihr Christen alle (Z5271), voorbeeld 3.3, het Crüger die Schütz-koraal, Ich will bei meinem Leben (Z5284) gebruik. Melodiese wysigings is in reëls A, B en C aangebring soos deur die hakies aangedui, reël G van die oorspronklike koraal is weggelaat, terwyl die voorlaaste in 'n volwaardige slotreël omskep is.

Voorbeeld 3.3

The image displays three systems of musical notation for two vocal parts, SCHÜTZ and CRÜGER. Each system consists of two staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The second system continues the melody, with a bracket under the CRÜGER part in the first measure. The third system shows a change in the key signature to two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and repeat signs.

Ander korale in hierdie kategorie word in tabel V aangedui met die volgende besonderhede, naamlik die verwysingsnommer van Zahn, die verkorte titel, die komponis en titel van die oorspronklike koraal sowel as die datum van die eerste publikasie.

TABEL V: DIE KONTRAFAKTE

Nr.	Titel	Komponis	Oorsp. melodie	Datum
370c	Wir danken dir	Schein	Spiritus sancti	1640
586	O Mensch willst	Schütz	Mein Seel' soll...	1640
2519	Den Herren meine	Schein	Kein Sünd hab	1640
4374	Du Friedensfürst	Schein	Ist denn fürn	1640
4545	Herr Jesu Christ	Genf	Ps 66	1653
4587b	O Herr gedenk	Stobaus	Gleich wie ein	1653
4623	Gott ist mein	Genf	Ps 25	1653
5271	Freut euch ihr	Schütz	Ich will bei	1648
5395	Keinen hat Gott	Anon	O Gott ich	1640
6550	Zion klagt mit	Schein	Seligkeit Fried	1640

3.5 Die geredigeerde korale

In sy hoedanigheid as gesangboekredakteur was dit gebruiklik dat Crüger korale van ander komponiste in 'n mindere of meerdere mate gewysig het voordat hy dit in sy gesangboeke opgeneem het. In dié verband skryf Fischer-Krückeberg dat "fast alle älteren Melodien tragen mehr oder weniger die Spuren seiner bessernden Hand" (1929a:330). Dieselfde teks is gewoonlik behou. Hierdie korale word met enkele uitsonderings deur Zahn as Umbildungs beskryf. As die groot aantal korale wat Crüger in sy gesangboeke opgeneem het, in ag geneem word, dan is die korale wat deur Zahn in hierdie verband aangegee word, ooglopend nie volledig nie.

Die wysigings wat Crüger aangebring het, was meestal struktureel van aard, gemotiveer deur sy stilistiese voorkeure, gevolglik het hy daardeur gewoonlik 'n persoonlike stempel op die korale afgedruk. Sodoende word

- 1) die Miksolidiese modus in Veni creator spiritus (Z 296) uit die gesangboek van Klug, voorbeeld 3.4, op 'n eenvoudige wyse in 'n majeur omskep deur die leitone (met hakies aangedui) chromaties te verhoog.

Voorbeeld 3.4

KLUG

CRÜGER

KLUG

CRÜGER

The image displays two pairs of musical staves. Each pair compares the original Miksolidian mode (top staff) with a major mode adaptation (bottom staff). The original mode is in C major with a lowered 6th degree (Bb). The adapted mode is in C major with a raised 6th degree (B). Chromatic alterations are indicated by brackets and arrows between the two modes in each pair.

- 2) sy voorliefde vir die Barvorm geïllustreer deurdat hy die deurlopende vorm van Mein Herz ruht und ist stille van Schein (Z2253), voorbeeld 3.5, deur 'n herhaling van die eerste twee reëls in die genoemde vorm omskep.

Voorbeeld 3.5

SCHEIN

CRÜGER

SCHEIN

CRÜGER

SCHEIN

CRÜGER

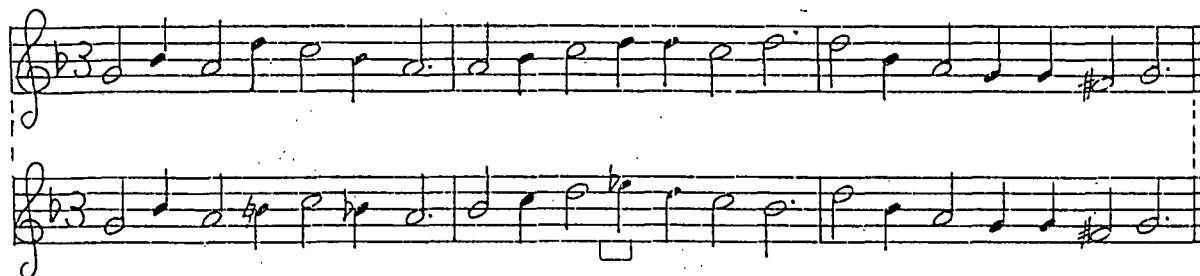
- 3) verval die melismes (met boë aangedui) in die melodie van die Boheemse Broeders, Ihr Gottseligen und Frommen (Z42a), voorbeeld 3.6, ten koste van 'n sillabiese toonsetting.

Voorbeeld 3.6

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves. The upper staff contains a melisma, indicated by a slur over a series of notes and a dashed line extending to the right. The lower staff contains a corresponding melodic line. The second system also consists of two staves. The upper staff has a measure rest, while the lower staff continues with a melodic line. A vertical dashed line separates the two systems.

- 4) verkry die planlose melodie van Heilger Geist, du Tröster mein (Z37b), voorbeeld 3.7, 'n stewige profiel deur die invoeging van 'n enkele klimakstoon in reël B (met tekshakie aangedui).

Voorbeeld 3.7



Ander korale in hierdie kategorie word as volg in tabel VI aangedui. In die verskillende hoofde word die verwysingsnommer van Zahn, 'n verkorte titel, die komponis en titel van die oorspronklike koraal sowel as die datum van die eerste publikasie aangedui.

TABEL VI: DIE GEREDIGEERDE KORALE

Nr.	Teks	Komponis	Melodie	Datum
42b	Ihr Gottseligen	B. Br.	Ihr Gottseligen Br.	1657
545b	Lobet ihr Himmel	Schütz	Lobet ihr Himmel	1640
1614b	Ein starker Held	Schein	Ein starker Held	1657
3432b	Jesus Zuversicht	Runge	Jesus Zuversicht	1653
4229d	Nun begehn wir	Schein	Nun begehn wir	1640
5741b	Ermuntre dich	Schop	Ermuntre dich	1648
5820	O Ewigkeit du	Schop	Wach auf mein	1653
6252b	Brunnquell aller	Runge	Brunnquell aller	1653
6551b	Werde munter mein	Schop	Werde munter	1640

3.6 Verskillende faktore wat op Crüger as koraalkomponis ingewerk het

'n Studie van Crüger se korale toon die invloed van bestaande kerkliedere, nie slegs van die Lutherse kerk nie, maar ook van ander denominasies. Die Lutherse komponis wat die grootste invloed op Crüger gehad het, is sekerlik J.H. Schein. Die gesangboek van hierdie komponis, die Cantional, oder Gesangbuch Augspurgischer Confession (1627) het in 'n hoë mate as model 1640 gedien vir die samestelling van Crüger se eerste gesangboek, die Neues vollkömliches Gesangbuch. Voorts is soos reeds gesien, 'n groot aantal van sy korale, nagenoeg 17, op ontlenings uit Schein se korale gebaseer. Ander Duitse komponiste wat 'n merkbare invloed op hom gehad het, was hoofsaaklik Schütz en Schop.

Die grootste enkele invloed wat moontlik op Crüger ingewerk het, was afkomstig van die Geneefse Psalmelodieë. In die verband stel Fischer-Krückeberg dan ook dat "einmal geriet er... in eine ausserordentlich starke Abhängigkeit vom französischen Psalter, die melodisch und rhythmisch so einschneidend war, dass man fast von einer 'Manier' sprechen kann. Immerhin sind viele seiner schönste Melodien unter diesem Einfluss entstanden" (1931:313).

'n Problematiese aspek van hierdie verwantskap is egter om te bepaal in hoeverre die inwerking daarvan doelbewus geskied het, al dan nie. In die besonder kan hier verwys word na Crüger se korale Herzliebster Jesu was hast du verbrochen (Z983), Schmücke

dich o liebe Seele (Z6923), Herr deinen Zorn wend ab (Z996), O Jesu Christ, dein Krippelein ist (Z2074), Wie soll ich dich empfangen (Z5438) en Nun danket all' und bringet Ehr (Z207) wat op die oog af na blote samestellings van reëls uit die Geneefse Psalms lyk. Naas direkte ooreenkomste met die Psalms, is in die Crüger-korale ook stylkenmerke aanwesig wat onbetwisbaar daarvan afgelei kan word, byvoorbeeld die kwartkonstruksie. Ooreenkomste met die ritmiek van die Geneefse Psalms word selfs nog sterker beklemtoon as dié van die melodiek. Opvallend egter in sy korale is die besonder persoonlike karakterisering wat hy aan die Geneefse elemente gee. Die eindproduk, geïnspireer deur die Psalter, is onbetwisbaar 'n selfstandige, afgeronde, eiesoortige persoonlike skepping van 'n hoë artistieke inhoud.

In hierdie hoofstuk is gewys op die vernaamste werksmetodes wat Crüger op 'n heel unieke en vrugbare wyse gebruik het om ontleende korale te wysig, omvorm en doeltreffend vir gemeentelike gebruik aan te pas. In die proses het hy feitlik deurgaans die musikale gehalte en artistieke uitdrukking van die korale verhoog en dit terselfdertyd uitmuntend geskik gemaak vir gemeentelike gesang en as draer van diep godsdienstige oortuigings.

Etlike himnoloë soos Winterfeld en Langbecker bring kritiek in teen Crüger omdat hy, soos hulle beweer, soms die korale van ander komponiste onder sy naam gepubliseer het. In dié verband

skryf ook Fischer-Krückeberg, "hierher gehört auch eine Seite seines Wesens, die zu der frommen Demut gar nicht zu passen scheint: die mehr als unbefangene Art, wie er fremde Melodien veränderte, mehr oder wenig tiefgehend umbildete und sie dann ohne Nennung der Quelle unter seinem eigenen Namen erschienen liess" (1929a:312).

Wanneer Crüger se komposisiemetodes in die lig van die tradisionele werksywyses gesien word, blyk dit egter dat hy hom nie aan plagiaat skuldig gemaak het nie. Dit is juis hierdie gedagte wat Tell onderstreep as hy stel dat "wenn eine Musiker eine überkommene Melodie ganz übernimmt oder sie nur wenig verändert oder aus Bruchstücken mehrerer Weisen eine neue zusammenfügt, dann wird das so entstandene Werk nicht etwa als 'Plagiat' empfunden. Das gleiche gilt für das Nachreimen oder Neureimen oder Paraphrasieren überkommener Texte. Dieses Neubauen mit altem Material wird vielmehr im Mittelalter als selbstverständlich angesehen und durchaus positiv gewertet" (1965:49).

4 DIE STYLKENMERKE VAN DIE CRÜGER-KORALE

4.1 Inleiding

As uitgangspunt vir 'n stylanalitiese studie van Crüger se korale moet aansluiting gevind word by die komponis se persoonlike siening in verband met die korale, naamlik dat "die Bestimmung für den praktischen Gebrauch im Gottesdienst...in erster Linie massgebend" was (Fischer-Krückeberg 1929a:313). Daaruit kan afgelei word dat die korale, hoewel oorwegend artistiek hoogstaande, nie primêr as kunsmusiek geskep is nie, maar as funksionele, liturgiese gebruiksmusiek.

Crüger se eerste korale is in 1640 in die Neues vollkômliches Gesangbuch gepubliseer, feitlik twee dekades na sy ampsaanvaarding as kantor. Gedurende hierdie tyd het hy nie slegs praktiese ervaring van die kerksangpraktyk opgedoen nie, maar ook as sangonderwyser deeglik kennis kon neem van die vermoëns sowel as die beperkinge van die menslike stem.

Met die oog daarop om die korale vir 'n gemeente singbaar te maak, is hulle so eenvoudig moontlik saamgestel. Crüger sluit aan by die vorm wat Schein en Schütz aan die koraal verleen het. Hy verwyder alles wat verwarring by die gemeente kan veroorsaak, soos melismes, moeilik singbare intervalle asook hinderlike ritmes, en omskep die koraal in 'n volwaardige kerklied (Fischer-Krückeberg 1929a:313).

Die eenvoudige besetting en bondige vorm van 'n koraalmelodie maak 'n indringende ondersoek na afsonderlike stylaspekte

moontlik. Daardeur word die voortreflikhede, maar ook gebreke wat andersins in omvangryke vormtipes minder opsigtelik sou wees, blootgelê. In die bespreking wat volg, sal indringend aandag geskenk word aan 'n objektivering van die stylkenmerke van Crüger se korale¹ met 'n besondere verwysing na die besetting, vorm, tonale samehang, intervalgebruik, ambitus en bewegingskarakteristiek, asook metrum en ritme.

Die analises het hoofsaaklik betrekking op die korale, nogtans moet Crüger se vierstemmige harmonisasies daarvan in berekening gebring word, veral ten opsigte van die tonaliteit. Hoewel die harmonisasies van slegs 39 van die korale beskikbaar is, is dit wel moontlik om bepaalde tendense in verband met die tonale samehang uit te wys.

In die tabelle word slegs die numeriese ordening volgens Zahn gebruik. 'n Volledige uiteensetting van die titels word in Bylae A aangegee.

1 Die bespreking sluit nie slegs oorspronklike korale in nie, maar ook modelkorale, saamgestelde korale, kontrafakte en geredigeerde korale, aangesien Crüger se tipiese stylkenmerke ook in die laasgenoemde kategorieë baie duidelik waarneembaar is.

4.2 Die besetting van die korale

C. Mahrenholz beweer tereg dat die Reformatoriese kerklied sedert die ontstaan daarvan in die 16de eeu in 'n hoë mate deur die heersende "Liedideal" beïnvloed is (1960:592). Tydens die Reformasie het die eenstemmige, onbegeleide gemeentelike lied die onmiskenbare inwerking van die Gregoriaanse koraal, sowel as liedere van die Meistersinger getoon. Polifoniese besettings soos dié in die gesangboek van Walter van 1524, daarenteen, het weer die heersende polifone styl van die Renaissance weerspieël. Hierdie vierstemmige verwerkings was relatief eenvoudig, met die cantus firmus wat deur die gemeente gesing moes word in die tenoor, teen 'n koor met die drie oorblywende begeleidingstemme.

Die opkoms van monodiese gesange in Italië, meestal beset vir 'n enkele hoofmelodiestem in die boonste stemparty teenoor twee tot drie begeleidende newestemme, het 'n ingrypende kentering in die besetting van vokale stemme tot gevolg gehad. Hierdie styl, ook homofonie genoem, "überflutete Deutschland und ergriff in kaum denkbarem Masse von der Kirchenmusik Besitz" (Brodde 1936:44).

Die belangrikste bydraende faktor tot die ontwikkeling van die homofoniese besetting van die koraal het egter nie van die Italiaanse monodie gekom nie, maar wel van die vierstemmige besettings wat C. Goudimel (1520-1572) in 1565 van die Geneefse Psalmmelodieë gemaak het. Hierdie verwerkings was in 'n

onpretensieuse vierstemmige noot-téen-noot besetting, die sogenaamde contrapunctus, dit wil sê homofonies met die cantus firmus in die tenoor, soos in sy weergawe van Psalm 105, aangedui in voorbeeld 4.2.1 (Blume 1974:536).

Voorbeeld 4.2.1

Goudimel se besettingsmetode is deur etlike Duitse koraalkomponiste nageboots. Die deurslaggewende stap ten opsigte van die besetting van die koraal is egter in 1586 deur Lucas Osiander in sy Fünzig Geistliche Lieder und Psalmen mit vier Stimmen auf Kontrapunktsweise geneem. In teenstelling met die bestaande koraalbesetting, waarin die cantus firmus in die tenoorparty is, het hy dit in die sopraan geskryf. Die oorspronklike ritme van die melodie is gelyktydig in al vier stempartye behou in 'n eenvoudige homoritmiese besetting van slegs twee nootwaardes, naamlik heel- en halfnote soos in voorbeeld 4.2.2 gesien kan word (Blume 1975:36).

Voorbeeld 4.2.2

The image shows a musical score for a piece labeled 'C.F.'. It consists of two systems of staves. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a style typical of 17th-century church music, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and ornaments.

Osiander se koraalbesetting wat algemeen as die kansionaalstyl bekend gestaan het, het die prototipe geword van die besettingswyse wat in toekomstige gemeentelike gesangboeke gebruik sou word (Blume 1975:137). Ander gesangboeke wat daarna op 'n dergelike wyse beset is, is onder meer die Dresdense Gesangbuch (1593) van Michael, die Eislebener Gesangbuch (1598) en die Kirchengesänge simpliciter (1608) van H.L. Hassler. Teen hierdie agtergrond kan die Cantional, oder Gesangbuch Auspurgischer Confession (1630) van J.H. Schein onmiskenbaar as die betekenisvolste bydrae tot hierdie tipe gesangboek beskou word. Schein skryf die koraalbesetting vyfstemmig uit vir "Cantus, Quinta vox, altus, tenor, Bassus", terwyl die basparty terselfdertyd aangedui word as 'n besyferde bas op 'n

klaviatuurinstrument (Brodde 1936:45).

Crüger se Neues vollkömliches Gesangbuch van 1640 is egter die eerste gesangboek bekend, wat beset is vir 'n enkele melodielyn met 'n generalbas. Hyself verwys daarna as "Melodien, nebest dem Gen. Bass" (Zahn 1889-1893:VI,157). Daardeur gee hy blyke van sy strewe om tred te hou met die nuutste eietydse ontwikkeling op die gebied van die koraalskryfwyse. 'n Faksimilee-afdruk van die koraal, O Jesu Christ, dein Kripplein ist mein Paradies, uit die Praxis pietatis melica van 1656 in voorbeeld 4.2.3, illustreer hierdie besettingwyse. Hierin is slegs die twee buitestemme, die sopraan en bas genoteer, terwyl die harmonieë deur middel van besyfering, in hierdie geval tussen die twee notebalke aangedui, in 'n uitvoering "gerealiseer" moes word.

Voorbeeld 4.2.3

The image displays a musical score for the hymn "O Jesu Christ, dein Kripplein ist mein Paradies". It consists of four staves of music. The first two staves are vocal parts: the top staff is for the soprano and the second staff is for the bass. The bottom two staves are for the keyboard accompaniment, with figured bass notation (numbers 6, 4, 3, and an asterisk) placed between the staves to indicate the harmonic structure. The title "O Jesu Christ." is written below the second staff. The score concludes with a double bar line and the letters "IC" on the right side of the final staff.

Hierdie besetting het die belangrikheid van die orrelbegeleiding in die Berlynse kerke beklemtoon. Voorts was die eenvoud van die begeleiding sowel as die melodiese ritme 'n aanduiding van die mate waarna Crüger gestreef het om hierdie besettings ook vir gebruik tydens die huisgodsdienst so prakties uitvoerbaar moontlik te maak.

Sy ontvanklikheid vir die musikale tendense van die Italiaanse Barok wat ook in Duitsland gevestig geraak het, word verder gereflekteer deur die implimentering van die konserterende beginsel, ook bekend as concertato, waardeur verskillende vokale of instrumentale klankgroepe kontrasterend teen mekaar gestel word.

Toepassing hiervan word die eerste keer in 1649 in die Geistliche Kirchenmelodien gevind. Die verwerkings in hierdie gesangboek bestaan uit twee vry vloeiende obligaatstemme wat konserterend teen die bestaande vierstemmige besetting van die koraal optree, en volgens sy aanduiding deur viole of kornette uitgevoer moes word (Zahn 1889-1893:VI,180). Sy belangrikste bydrae ten opsigte van hierdie tipe besetting is egter die Psalmodia Sacra van 1658. Hierin is die 150 Geneefse Psalmmelodieë en meer as 100 korale van obligaatpartye in oorwegend drie-, maar ook vier- en vyfstemmige verwerkings, voorsien. Die toevoeging van die instrumentale stemme toon duidelik die invloed van die Italiaanse konserterende styl. Die weergawe van Fröhlich soll mein Herze springen, voorbeeld 4.2.4, illustreer die besetting vir

vierstemmige koor en twee instrumente. In die verband verwys Fischer-Krückeberg na die instrumentale stemme wat volgens "italienischen konzertierenden Manier über den Singstimmen ein freies Spiel treiben" (1930a:165).

Voorbeeld 4.2.4

Fröhlich soll mein Herze springen

Johann Crüger

1. Fröhlich soll mein Herze springen die-ser Zeit, da vor Freud alle En-gel sin-gen. Hört,

1. Fröhlich soll mein Herze springen die-ser Zeit, da vor Freud alle En-gel sin-gen. Hört,

8 1. Fröhlich soll mein Herze springen die-ser Zeit, da vor Freud alle En-gel sin-gen. Hört,

1. Fröhlich soll mein Herze springen die-ser Zeit, da vor Freud alle En-gel sin-gen. Hört,

hört, wie mit vol-len Cho-ren alle Luft lau-te ruft: Chri-stus ist ge-bo-ren.

hört, wie mit vol-len Cho-ren alle Luft lau-te ruft: Chri-stus ist ge-bo-ren.

8 hört, wie mit vol-len Cho-ren alle Luft lau-te ruft: Chri-stus ist ge-bo-ren.

hört, wie mit vol-len Cho-ren alle Luft lau-te ruft: Chri-stus ist ge-bo-ren.

In die titel van die Psalmodia Sacra maak Crüger daarop aanspraak dat hierdie "eine gantz neue (sic) und vor niemals hervorkommende Art" is (Brodde 1936:42). Hierdie aanspraak is nie ongegrond nie, want hoewel dit destyds algemene praktyk was om die konserterende beginsel op die koraal toe te pas, is die oospronklike melodie as cantus firmus meestal gewysig. 'n Tipiese voorbeeld hiervan is J.H. Schein se Opella Nova, wat wesentlik 'n versameling van koraalconcerto's is vir een of meer sangpartye met konserterende instrumente, waarin die koraalmelodie wel as uitgangspunt geneem, maar dan heeltemal vry behandel is. Daarenteen gebruik Crüger die onveranderde vierstemmige koraal met twee of meer aanvullende stemme (Brodde 1936:45).

Brodde is van die oordeel dat hierdie besettingswyse van Crüger toonsimboliese betekenis het deurdat die koraal, as sinnebeeld van die Goddelike skrifopenbaring, onaangetas bly, terwyl die instrumentale oblikaat terselfdertyd 'n musikale eksegetiese funksie vervul (1936:45). Hierdie behandeling van die koraal word deur J.G. Ebeling, Crüger se opvolger aan die St. Nikolai-kerk voortgesit, maar verval dan in onbruik. Eers in die tyd van J.S. Bach word 'n soortgelyke instrumentale begeleiding van die homofone koraal aangetref.

4.3 Vorm

Die Protestantse koraal as werktipe is aan talle verskillende vorm- en besettingsbeperkings onderhewig. Tradisioneel het dit gewoonlik 'n strofiese vorm, en is hoofsaaklik sillabies getoonset. Voorts word die musikale vorm deur die rymskema en struktuur van die teks bepaal. Binne hierdie eng raamwerk vertoon Crüger se hantering van die musikale vormskema egter veel meer as bloot 'n meganiese navolging van die metrum en aantal reëls van die teks, en word dit kennelik bepaal deur die aard van die gedigte. Gevolglik skep hy 'n groot verskeidenheid musikale vorms. In die besonder ontgin hy dit met 'n vernuftige aanwending van musikale middele, soos veral herhaling, nabootsing en selfs motiefbewerking.

4.3.1 Die versvorms

Soos genoem, is die korale gebaseer op 'n groot verskeidenheid versvorms, bepaal deur die getal versreëls asook die aantal lettergrepe per reël. In die uiteensetting wat volg, sal byvoorbeeld die skema 8.8.8 dui op 'n driereëlige versvorm met elk agt lettergrepe per reël. Gebruik van die volgende tipes is geïdentifiseer, naamlik die

- 1) Ambrosiaanse himnetipe wat reëlmatig vierreëlig is met agt lettergrepe per reël in die skema 8.8.8.8. 'n Tipiese voorbeeld is die Duitse vertaling van die Verbum supernum prodiens (Z308)

Lob sei dem all-mäch-ti-gen Gott, (8)
 der un-ser sich er-bar-met hat, (8)
 ge-sandt sein al-ler-lieb-sten Sohn, (8)
 aus ihm ge-born im höch-sten Thron (8)

- 2) Barvorm, 'n digvorm wat ook as die Hildebrandston bekend gestaan het (H. Heikens 1977:1353). Hierdie vormtipe is gebaseer op die Middeleeuse barvorm, en word gekenmerk deur twee seksies, die Stollen wat herhaal word en 'n Abgesang. Die barvorm word gewoonlik in die teks aangedui deur ooreenstemmende lengtes in diereëls wat herhaal word, asook met kruisrym in die Stollen. Ten opsigte van reëllengtes kan dit verskillende gestaltes aanneem, byvoorbeeld die bekende Nibelungenstrofe, wat uit agt reëls bestaan met 'n lettergreepskema van 7.6.7.6.7.6.7.8. Ich dank dir Gott von Herzen (Z5540) is 'n tipiese voorbeeld van hierdie versvorm.

Ich dank dir, Gott, von Herz-en (7)
 dass du an dies-em Tag (6)
 mich hast für Lei-bes-schmer-zen (7)
 und viel-er an-der-n Plag (6)
 durch deiner Eng-el Schar-en (7)
 mit einer stark-ken Hut (6)
 wolln gnä-dig-lich be-wahr-en, (7)
 als ein ge-treu-er Va-ter gut (8)

- 3) Antieke versvorms, soos die Saffiese strofe wat onder invloed van M.Opitz in die digkuns van die 17de eeu gestalte gekry het. 'n Tipiese voorbeeld van die Saffiese strofe is Loben den Herr und dankt ihm seiner Gaben van B.

Ringwaldt (Z991), wat onreëlmstig vierreëlig is met die skema 11.11.11.5. Bekend in hierdie tipe is ook die Franse Aleksandrynse strofetië met 'n saamgestelde skema soos 6.7.6.7.6.6.6.6 in 'n tipiese byvoorbeeld Gross ist, o grosser Gott van J. Heermann (Z5140).

4) Onreëlmstige skemas word ook gevind, soos 10.10.7.5 in Höret, o ihr Kinder Gottes (Z1426) van J. Heermann, 4.4.7.7.6 in O Angst und Leid (Z1916) van J. Franck en 4.4.11.4.4.11 in O Jesu Christ, dein Krippelein ist mein Paradies (2074) van P. Gerhardt.

4.3.2 Die musikale vorms

Die musikale vorms wat Crüger vir die toonsetting van hierdie teksskemas gebruik, val in drie hoofteipes uiteen, naamlik (i) die oop vorm sonder enige herhaling (Poloczek 1971:84), (ii) repeterende vorm met herhaling van een reël (ibid), en (iii) die stollentipe, ook barvorm genoem, met herhaling van die eerste twee tot vier musiekreëls (Broeckx 1959: 309).

4.3.2.1 Die oop vorm

Omdat in hierdie vormtipe geen musiekreëls herhaal word nie, het dit dus 'n onbepaalde oop struktuur wat uitsluitlik volgens die aantal versreëls van die teks bepaal word. Hierdie tipe sluit volgens die getal reëls wat gebruik word, 'n groot verskeidenheid vorms met drie- tot agtreëlige skemas in.

'n Driereeëlige skema wat die vormbeginsel illustreer, is Crüger se Ihr Gottseligen und Frommen (Z42b) aangedui in voorbeeld 4.3.1. Die drie reëls is beide melodies en ritmies selfstandig en sonder oorsigtelike verbande, dus "oop".

Voorbeeld 4.3.1



'n Oorsig van verteenwoordigende tipes wat Crüger volgens die getal reëls getoonset het, word in Tabel VI aangetoon.

TABEL VI: DIE Tipes OOP VORM

Musiekreëls	Skema	Voorbeelde
3	ABC	Z37b
4	ABCD	Z171, 200, 207, 258, 296, 313, 370c, 501, 523a, 523b, 581, 583, 586, 630, 983, 991, 996, 1426, 1583, 1614b
5	ABCDE	Z1646, 1661c, 1674, 1765, 1887, 1896, 1916
6	ABCDEF	Z2074, 2124, 2298, 2519, 3200, 3609
7	ABCDEFG	Z4229d, 5014
8	ABCDEFGH	Z5144, 5422, 6455a, 6481

Hieruit kan afgelei word dat verhoudingsmatig die meeste voorbeelde van die oop vorm in die vierreëlige tipe gevind word, teenoor die minste by die driereëlige tipe.

Om musikale oorsigtelikheid te verkry en 'n meganiese reëlmaat te verbreek, maak Crüger van bekende musikale middele in die meeste genoemde korale gebruik, kortliks soos volg:

- (i) Gedeeltelike herhaling van 'n reël soos in Z523a, voorbeeld 4.3.2

Voorbeeld 4.3.2

(ii) Motiefherhaling soos in Z1583, voorbeeld 4.3.3

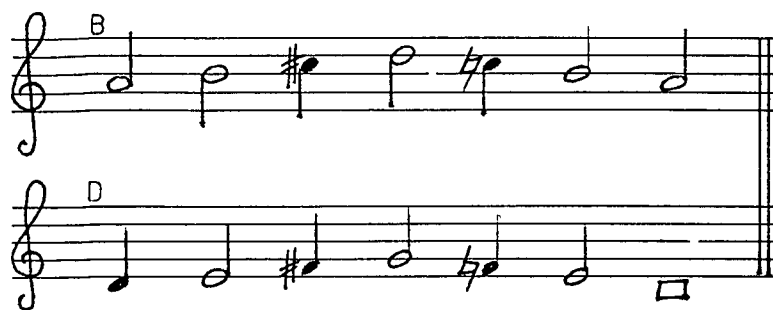
Voorbeeld 4.3.3

(iii) Sekwensiële behandeling soos in Z2124, voorbeeld
4.3.4

Voorbeeld 4.3.4

- (iv) Herhaling van reël met ritmiese wysiging op 'n ander toonhoogte soos in Z258, voorbeeld 4.3.5

Voorbeeld 4.3.5



In enkele gevalle skep die versreëlskema wat in twee gelykwaardige dele verdeel, die indruk van 'n binêre vorm, byvoorbeeld Warum sollt ich mich denn grämen met die onderdele 8.3.3.6 || 8.3.3.6. Die ooreenkoms is hoofsaaklik in die rymskema, terwyl die ritmiek en melodiek van die onderdele verskil, soos in voorbeeld 4.3.6 aangetoon.

Voorbeeld 4.3.6



Voorbeeld 4.3.6 (vervolg)

The image shows four staves of musical notation in G major. The first staff is marked with a 'D' above the staff and 'C majeur' below it. The second staff is marked with an 'E' above the staff. The third staff is marked with an 'F' above the staff and a 'G' above the staff. The fourth staff is marked with an 'H' above the staff and 'a mineur' below it. The music consists of quarter and eighth notes on a treble clef staff.

4.3.2.2 Repeterende vorms

Vormskemas van hierdie tipe word deur herhaling van 'n musiekreël bepaal, aangedui deur 'n herhaling van dieselfde letter vir die musikale reël. Omdat Crüger 'n groot verskeidenheid vormmoontlikhede binne hierdie tipe skep, kan geen vasgestelde skema van herhaling vooraf bepaal word nie. Hiervan kan afgelei word dat die herhaling van 'n melodiereël aan die begin, middel of einde van die koraal kan plaasvind. Die herhaalde reël volg onmiddellik op die oorspronklike en gaan altyd gepaard met paarrym in die teks. Soms word meer as een reël herhaal, hoewel die herhaalde reëls nooit direk opmekaar volg nie, soos die geval is in Mein Geschrei und meine Tränen (Z3819). Soos in voorbeeld

4.3.7 gesien kan word, het dit 'n sesreëlige stanza en kan die vorm voorgestel word as AABCCD.

Voorbeeld 4.3.7

Die verskillende tipes repeterende vorms volgens die aantal reëls word in Tabel VII aangetoon.

TABEL VII: DIE TIPES REPETERENDE VORMS

Musiekreëls	Skema	Voorbeelde
4	AABC	Z925
6	AABCDE	Z2530
6	ABCDDE	Z2298, 2666, 3189, 3819
8	ABBCDEFG	Z6152
8	ABCDEFFG	Z7151

In 'n oorsigtelike studie van die korale is dit duidelik dat Crüger die reëlherhaling ter wille van 'n onmiskenbare musikale funksie gebruik. In dié verband wys Fischer-Krückeberg daarop dat "...durch das Mittel der Zeilenwiederholung ... Crüger es meisterhaft (versteht), auch langen und komplizierten Strophengebilden eine musikalisch klare und übersichtliche Form zu geben" (1929a:314). Reëlherhaling bevorder dus musikale helderheid en vorm-oorsigtelikheid.

4.3.2.3 Die Stollentipe of barvorm

In Crüger se korale word talle variante van die vorm gevind, waarvan die algemeenste is met 'n Stollen van twee reëls, en 'n Abgesang van tussen twee en vier reëls. In 'n tipiese geval soos In dem Leben hier auf Erden (Z3626), voorbeeld 4.3.8, is die skema AB:||CD aangedui met dieselfde twee melodiereëls AB, wat in die Stollen vir vier teksreëls herhaal word terwyl die Abgesang CD, slegs twee melodiereëls lank is.

Voorbeeld 4.3.8

The image shows four staves of musical notation in treble clef, labeled A, B, C, and D. Staff A contains a sequence of eight quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Staff B contains a sequence of eight notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by a repeat sign and a double bar line. Staff C contains a sequence of eight notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, with a flat symbol (b) above the G4 note. Staff D contains a sequence of eight notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by a double bar line.

Binne hierdie basiese skema van die Stollen wat herhaal word, gevolg deur 'n Abgesang, word talle variante rakende die reëllengtes in Crüger se korale gevind. In tabel VIII kan gesien word hoe die skema van Stollen en Abgesang volgens die getal en tipe reël gebruik, kan wissel.

TABEL VIII: DIE TIPES BARVORM

Stollen	Abgesang	Voorbeelde
ABAB	CD	Z 2254, 3336, 3361, 3432b, 3497, 3615, 3626, 3695, 4375
ABAB	CDE	Z 4362, 4545, 4573, 4606a, 4623, 4624, 4627, 5814, 5820, 6252a
ABAB	CDEF	Z 5140, 5142, 5266a, 5271, 5294, 5297, 5395, 5441, 5540, 5618, 5741b, 5750, 5776, 6309a, 6550
ABCABC	DEFG	Z 8032, 5845a
ABCABC	DEFGH	Z 8181
ABCABC	DEFGHI	Z 8208
ABCDABCD	EF	Z 7970

Naas die kenmerkende herhaling van reëls in die Stollenseksie gebruik Crüger egter ook op 'n eiesoortige wyse herhaling in die Abgesang, met verskillende moontlikhede

- (1) Direkte reëlherhaling. Apel (1976:80) noem enige skema waarin reëls in die Abgesang herhaal word, die dubbele barvorm. Verskillende samestellings kom in die Crüger korale voor, soos in tabel IX deur hakies aangetoon word.

TABEL IX: DIE DUBBELE BARVORM

STOLLEN	ABGESANG	VOORBEELD
ABAB	CCD	Z 4587b
ABAB	CCDE	Z 6773
ABAB	CDDEFG	Z 7887
ABAB	CCDEEF	Z 7994
ABCDABCD	EEFGHI	Z 8479

(2) 'n Verdere variant wat deur Crüger gebruik word, is die sogenaamde Reprisesbarvorm (Blume 1957:41) waarin 'n gedeelte van die Stollen in die Abgesang herhaal word. In plaas van 'n letterlike herhaling van 'n volledige reël word die volgende moontlikhede gevind, byvoorbeeld

(i) Gedeeltelike herhaling van 'n reël, soos in Z4573, voorbeeld 4.3.9

Voorbeeld 4.3.9



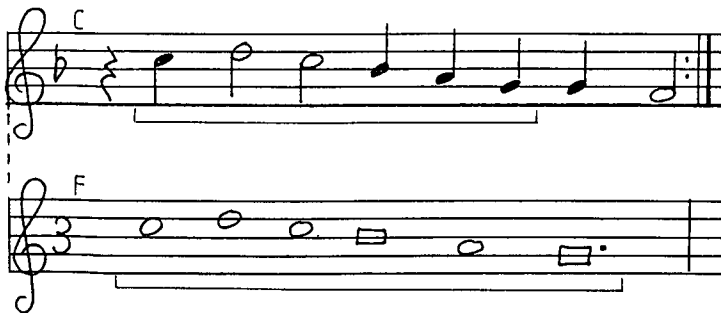
(ii) Melodiese wysiging, soos in Z5243, voorbeeld 4.3.10.

Voorbeeld 4.3.10



(iii) Ritmiese wysiging van 'n reël of motief soos in Z5845a, voorbeeld 4.3.11

Voorbeeld 4.3.11



(iv) Invoeging van 'n melodiese snit aan die begin van 'n reël, soos in Z5837, voorbeeld 4.3.12

Voorbeeld 4.3.12 (vervolg)



(v) Indirekte herhaling van 'n melodiese motief met daaropvolgende wysiging. In Z5618, voorbeeld 4.3.13, word 'n motief uit die eerste reël van die Stollen in die laaste reël van die Abgesang herhaal.

Voorbeeld 4.3.13



4.3.3 Samevatting

In die geheel gesien, is 'n verband te bespeur tussen die lengte van die stanza en sy vorm. Vir stanzas van drie tot vyf versreëls verkies Crüger deurgaans die oop- en repeterende vorms teenoor die stollentipe vir stanzas met meer as ses reëls.

Verhoudingsgewys is 41% korale in oop vorm, 7,5% in repeterende vorm en 51,5% in barvorm. Dit is dus duidelik dat hy laasgenoemde vorm bevoorkeur.

Die verskeidenheid musikale vorms en werktipes wat in Crüger se korale aangetref word, illustreer die stelling van I.J. Grové dat die kerklied, as een van die eenvoudigste musikale werktipes, dikwels terselfdertyd die samevatting is van die mees komplekse vormprosesse in die musiekliteratuur (1984:13).

4.4 Tonaliteit

Die invloed van die opkomende Barok op Crüger is nêrens beter waarneembaar as in die tonaliteit van die korale nie. Uit analyses van laasgenoemde blyk dit duidelik dat hy weg beweeg van die gebruiklike kerkmodusse ten gunste van die moderne majeur- en mineurtoonarde. Die feit dat die korale gekonsipieer is as sopraanmelodieë met 'n basso continuo, dit wil sê deur middel van 'n akkoordstelsel wat weer binne 'n tonale verband lê, bring mee dat hulle, volgens W. Mudde "in de grond der zaak geheel en al rusten op de peilers van de modus major en het genus molle" (1977:88).

Die aanname dat Crüger reeds volledig van die modale toonstelsel afstand gedoen het, is egter te simplisties. Veeleerder moet hy in hierdie verband weer eens gesien word as 'n tipiese oorgangsfiguur, aangesien dit in die praktyk daarop neergekom het dat elemente van beide die modale sowel as majeur-mineurtoonstelsel in die korale aanwesig was. Dit is dus veiliger om aan te sluit by Valentin se beskouing, naamlik dat die tonaliteit in die Crüger-korale 'n vermenging is van modusse met majeur- en mineurtoonsoorte (1980:160).

In die bespreking oor tonaliteit sal aandag geskenk word aan (i) die toonsoorte, (ii) kadense en (iii) tonale samehang.

4.4.1 Toonsoorte

Crüger se bespreking van die modusse in sy teoretiese geskryfte skyn die logiese uitgangspunt te wees vir die bestudering van die tonaliteit van die korale. In die Synopsis van 1630 voer hy aan dat 'n modus nie 'n melodiese konsepsie is nie, maar dat die inherente karaktereienskap daarvan bepaal word deur die kwaliteit van die gronddrieklank, wat een van die volgende kan wees:

- (i) die trias harmonica of natuurlike drieklank, dit is die majeure drieklank, in die Ioniese, Lidiese en Miksolidiese modusse, of
- (ii) die trias molliores of sagte drieklank, dit is die mineurdrieklank in die Doriese, Frigiese en Eoliese modusse.¹

Uit 'n analise van die korale blyk dit dat Crüger agt verskillende modusse, bereken op grond van die drieklank op die Finalis, gebruik. Ten einde 'n gangbare benaming te verkry, word die toonsoort vernoem na die grondtoon of finalis, wat 'n hoof- of kleinletter kan wees na gelang van die karakter van die drieklank op die finalis.²

1 Kyk bespreking by hoofstuk 2.3.1.2

2 In sy bespreking van die Geneefse Psalmelodieë gebruik W.S.Pratt soortgelyke benamings, byvoorbeeld "C-mode, E-mode" ensovoorts (1935:34), maar onderskei egter nie tussen die modusse op grond van hulle majeur- en mineurkarakter nie.

In Tabel XI word die volgende aspekte van die toonsoorte aangedui:

- 1) Die drieklank op die finalis
- 2) Die tradisionele modus waaruit dit ontwikkel het
- 3) Die ooreenkoms met die moderne majeur- of mineurtoonsoort, en
- 4) Die gebruiksfrekwensie.

TABEL XI: DIE TOONSOORTE VAN DIE KORALE

NAAM	DRIEKLANK	OOREENKOMSTIGE modus	MAJ./MIN	FREKWENSIE
C	C E G	Ionies	C majeur	9%
d	D F A	Dories of Eolies	d mineur	30%
e	E G B	Frigies	e mineur	4%
F	F A C	Ionies	F majeur	28%
G	G B D	Miksolidies	G majeur	8%
g	G Bes D	Dories	g mineur	15%
a	A C E	Eolies	a mineur	6%

Die tipiese eienskappe van elke toonsoort word geïllustreer aan die hand van snitte uit korale in elk van die agt genoemde toonsoorte, voorbeeld 4.4.1.

Voorbeeld 4.4.1

a) C-modus (Z2298)



b) d-modus (Z4587b)



c) e-modus (Z5776)



d) F-modus (Z5243)



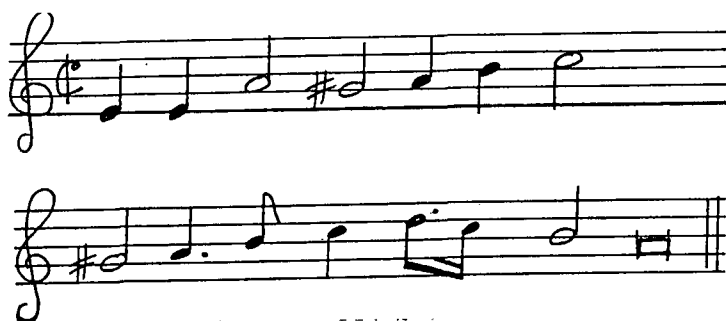
e) G-modus (Z5142)



f) g-modus (Z5837)



g) a-modus (Z6309a)



Slegs twee toonsoorttekens, die cantus durus met 'n B en die cantus mollis met 'n Bes, was in die vroeë 17de eeu in gebruik. Crüger gebruik die cantus mollis in die F- en g- modusse. Die cantus durus word aangetref in die korable in die d-, e-, G- en

a-modusse.

Die C- F- en a-modusse het uit die Ioniese en Eoliese modusse, die ekwivalent van die moderne majeur- en mineurtoonleer ontwikkel, en stem gevolglik ooreen met C en F majeur en a mineur onderskeidelik. Die G-modus met Fis wat konsekwent as skuifteken gebruik is, en die g -modus met die skuifteken Es, toon weer 'n ooreenkoms met G majeur en g mineur onderskeidelik. Hierdie skuiftekens is in latere uitgawes van die korale deur toonsoorttekens met een kruis en twee molle onderskeidelik vervang.

Die gebruik van die cantus durus by die korale in die d -modus is 'n aanduiding dat hierdie modus nog nie in d mineur oorgegaan het nie, maar dat eienskappe van die Doriese modus behoue gebly het. Tipiese Doriese melodiese wendings kom nog algemeen in korale in hierdie modus voor, soos in die voorbeeld 4.4.1 (a) met 'n hakie aangedui.

Die e-modus is egter die een waarin die karakter van die oorspronklike modus, naamlik die Frigiese, die beste bewaar gebly het deur die behoud van die halftoonafstand tussen die eerste en tweede toontrappe, soos in die voorbeeld 4.4.1 (c) aangedui.

'n Konfliksituasie bestaan egter deurdat dit wil voorkom asof sommige melodieë suiwer modaal gekonsipieer is, terwyl nadere ondersoek die teendeel bewys aangesien daar in vierstemmige harmonisering wel leitoonverhogings is, soos in Z545b, voorbeeld

4.4.2.

Voorbeeld 4.4.2

4.4.2 Die kadense

Teenoor die koraalmelodieë wat dikwels 'n modale karakter behou het, illustreer Crüger se vierstemmige harmonisasies van dieselfde korale die feitlik konsekwente verhoging van die leitone by binne- sowel as buitekadense. Voorts is die harmoniese progressies wat Crüger gebruik, 'n aanduiding van die mate waarin die tradisionele modale kadense deur moderne kadense vervang is. 'n Oorsig van die kadense (binne- sowel as buitekadense) word in tabel XII uiteengesit.

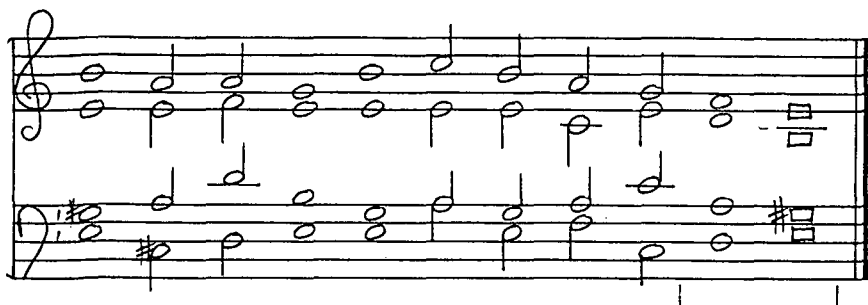
TABEL XII: DIE KLASSIFISERING VAN DIE KADENSE IN DIE KORALE

Tipe kadens	Harmoniese progressie	Frekwensie
Outentiek	V - I	68,5%
Outentieke half	I - V	19,5%
Plagaal	IV - I	4,0%
Leitoon	vii - I	5,0%
Mediaan	iii - I	3,0%

Hiervan kan afgelei word dat hy ook wat die kadense betref, vernuwing in sy korale toegepas het deur voorkeur te verleen aan moderne tonaliteitsbepalende kadense, soos die outentieke in teenstelling met die tipiese modale leitoontipes (clausula vera).

Moderne kadense het dus 'n gebruiksfrekwensie van 92%, terwyl die mees gebruiklike modale kadens, dié met die dalende sekunde, II - I hoegenaamd nie voorkom nie. Die kadensiële progressie, vii-i, word hoofsaaklik in korale in die e-modus aangetref, soos in voorbeeld 4.4.3 aangedui, en staaf dus die stelling dat die Frigiese karakter in hierdie e-modus behoue gebly het.

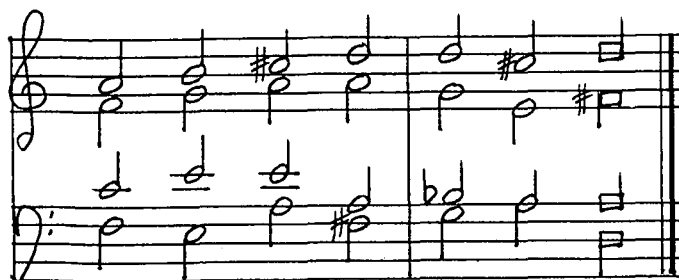
Voorbeeld 4.4.3



'n Verdere kenmerk van die kadense is dat die gebruik van 'n mineurakkoord aan die einde van 'n frase opsigtelik vermy word, deur

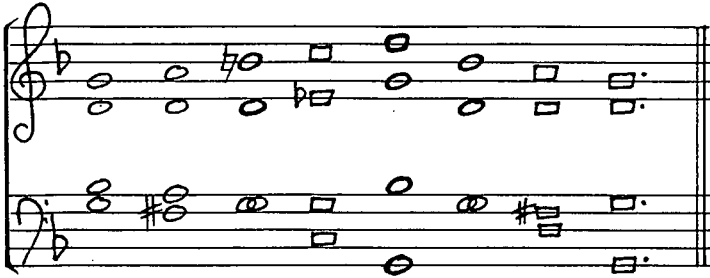
- 1) die Pikardiese terters waardeur die akkoord in 'n majeur verander word soos in Z1583, voorbeeld 4.4.4. Mudde verwys na hierdie praktyk as Terzdurung (1977:88).

Voorbeeld 4.4.4



- 2) Die weglating van die terters uit die akkoord, terwyl die grondtoon verdriedubbel word soos in Z370c, voorbeeld 4.4.5.

Voorbeeld 4.4.5



4.4.3 Die tonale samehang

'n Tipiese kenmerk van die koraalmelodieë is die chromatiek wat daarin voorkom. Hoewel dit op die oog af voorkom asof die chromatiek slegs melodiese wysigings is, word hulle deurgaans harmonies verantwoord, en het 'n kleurvolle, dikwels gekompliseerde modulasiestelsel tot gevolg.

Bepaalde tendense is waarneembaar t.o.v. modulاسies by die majeur- en mineurmodusse. In eersgenoemde word by voorkeur gemoduleer na die dominant- en subdominantmajeure asook na die supertonika- en submediantmineure, die verwante mineure van die dominant en tonika. Byvoorbeeld vanuit C majeur kan respektiewelik gemoduleer word na G-majeur (V), F-mjeur (IV), d-mineur (ii) en a-mineur (vi).

Modulasies in die mineurtoonsoorte is weer verkieslik na die subdominant- en dominant en mineure, en hul verwante majeure, die submediant, leitoonmajeure, asook na die mediant, die verwante majeur van die tonika. Vanuit a-mineur kan dus gemoduleer word na

e-mineur (v); d-mineur (iv), C-majeur (III), G-majeur (VII) en F-majeur (VI).

Hierdie modulatieskemas is die model waarop komponiste soos Bach en andere in die 18de en 19de eeu sou voortbou, en is 'n sprekende bewys van die vooruitstrewende benadering wat Crüger reeds in die eerste helfte van die 17de eeu ten opsigte van die tonaliteit gehandhaaf het.

Drie tipes modulatie word algemeen in sy koraalharmonisasies onderskei, naamlik skakelakkoord-, frase- en direkte modulatie.

1) Skakelakkoordmodulatie geskied gewoonlik binne 'n reël, deur middel van 'n akkoord wat gemeenskaplik is aan beide die betrokke toonsoorte. In 'n tipiese geval soos in Z370, voorbeeld 4.4.6, is die akkoord G-Bes-D die submediant drieklank in die uitgangstonsoort, Bes, en die tonika van die doelwittoonsoort, g.

Voorbeeld 4.4.6

B^b : V I V I₆ $\frac{VI}{a:i}$ i V

Voorbeeld 4.4.8

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The notes are mostly quarter and eighth notes. Below the bottom staff, Roman numeral chord symbols are provided for each measure: I₆, ii₆, V, I, V, I, vii₆, I, i, 4, 3V, I, V, IV. Brackets are drawn under the bottom staff to group the chords in measures 5-6, 7-8, and 9-10.

Die veelvuldige modulaties lewer 'n onmiskenbare bydrae tot die besondere karakter van die Crüger-korale. In die majeur-modusse, C, F en G, het hulle gewoonlik 'n kontraswerking binne die raamwerk van 'n goed gevestigde tonikatoonsoort. In Z1646, voorbeeld 4.4.9, word die modulatie na C in die derde reël deur twee tonaliteitsbepalende reëls in F voorafgegaan. Daarna volg in die vierde reël 'n sterk, kontrasterende uitwyking na g, wat ten slotte gestabiliseer word deur die terugkeer na F vir die slotreël.

Voorbeeld 4.4.9

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The first system has the following Roman numerals: F: I VI V I I V I_6 IV I V V I. The second system has: I IV VI C: V_7^I V_7^4 I F: I I IV_9 IV i V. The third system has: F: I I II VI I_6 4 3 I.

In die mineurmodusse ontbreek dit egter dikwels aan 'n gevestigde tonale sentrum. Dit is byvoorbeeld nie ongewoon dat die aanvangstonsoort van 'n koraal verskil van dié waarin dit eindig nie, terwyl voortdurende modulaties tussenin voorkom nie. 'n Tipiese voorbeeld, O Gott, du frommer Gott (Z5144), voorbeeld 4.4.10, begin in die a-modus en moduleer na C in reëls B en C.

Reël D is in G, reël E en F in a, terwyl slegs die laaste twee reëls in die e-modus is. Binne die bestek van agt reëls word dus deur ses toonsoorte beweeg.

Voorbeeld 4.4.10

The musical score consists of eight systems, each with a treble and bass staff. The chord progressions are as follows:

- System A:** a: I | i | V | ii₆ | ii | V | V | i | C: V | I | I₆ | ii₆ | V | I
- System B:** V | IV | VII₆ | I | G: V | I | d: VII₆ | i | G: I₆ | IV | V | I
- System C:** a: i | V | VI | III | IV | i | i | i | III | ii₆ | V | i
- System D:** e: i | VII | IV₆ | V | VI | V | VI | i₆ | V | V | I

Die swakheid van sodanige melodieë is dus hoofsaaklik geleë in die veelvuldige modulاسie en die onreëlmatige verspreiding daarvan, asook die afwesigheid van 'n tonale sentrum.

Oorsigtelik beskou is Crüger se hantering van tonaliteit, gesien in die tyd waarin die korale ontstaan het, baie progressief. Hy slaag daarin om die gaping tussen die bestaande modusse en die majeur- en mineurtoonstelsels in 'n hoë mate te oorbrug. Die oorwegende gebruik van die dominant-tonikaprogressies in die kadense, en die opsigtelike minderheid van modale kadense toon dat die gebruik van modusse reeds in sy korale aan die afneem is. In sy modulاسieskemas is tendense van dit wat in die periode vanaf 1750 tot 1900 algemene praktyk sou word, waarneembaar. C. von Winterfeld het dus rede om te glo dat "man erkennt an Crügers Harmonieen, dass eine neue Zeit gekommen ist, die, bei aller Verehrung des auf sie fortgeerbten Vortreflichen der Vorzeit, es doch schon in einem ganz anderen Sinne empfindet und sich auslegt" (1845:162).

4.5 Intervalgebruik

Die intervalstruktuur van die korale berus hoofsaaklik op die gebruik van konjunkte beweging, toonrepetisie en spronge van groot en klein tertse, rein kwarte en kwinte. Halftone, sekste en oktawe word slegs in uitsonderlike gevalle aangetref, terwyl dissonante soos 'n septiem, none en oormatige of verminderde intervalle feitlik nooit voorkom nie. Afgesien van 'n enkele geval van chromatiek in die melodiese lyn in Sei gnädig Herr (Z6152), is die melodieë hoofsaaklik diatonies.

4.5.1 Konjunkte beweging

In 'n ondersoek na die aard van die bewegingskarakteristiek in Crüger se korale is gevind dat konjunkte beweging 'n prominente plek inneem. Meer as 30% van die totale aantal reëls in die 101 melodieë wat bestudeer is, bestaan slegs uit sodanige beweging.

Konjunkte beweging in dieselfde rigting kom die algemeenste voor binne die ambitus van 'n tertse, kwart of kwint. Daarenteen word dit minder algemeen gebruik binne 'n ambitus van 'n sekste, en hoogs uitsonderlik binne dié van 'n septiem en 'n oktaaf.

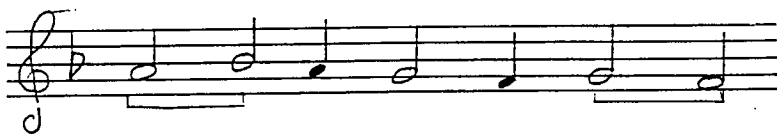
Ten einde melodiese starheid teen te werk, kontrastering te verhoog en 'n vloeiende melodiese lyn te verkry, is konjunkte beweging, soos in die voorbeelde gesien kan word, meestal soos volg:

- 1) Dit word deur 'n eenmalige draaibeweging voorafgegaan en/of gevolg, soos in Z4624 en Z159

Z4624



Z159

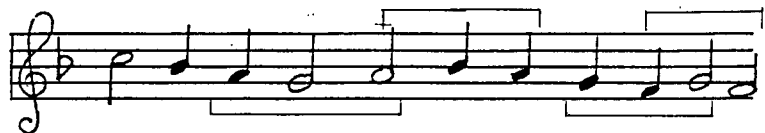


- 2) Meermalige draaibeweging binne die reël het 'n golfbeweging tot gevolg, soos in Z2519A en Z3189B

Z2519



Z3189B



- 3) Konjunkte beweging word verkry met behulp van deurgangsnote waardeur spronge opgevolg word deur die sestiende note in die onderliggende tertse soos in Z3336

Z3336

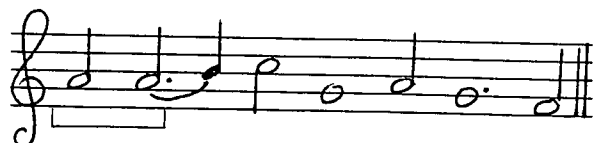


4.5.2 Toonrepetisie

Toonrepetisie word algemeen in die korale gebruik. Trouens, dit kom slegs in ses van die melodieë, glad nie voor nie, naamlik Z42b, 1583, 1896, 3695, 4587b en 5243. Die gerepeteerde note kan in dieselfde of in verskillende nootwaardes genoteer wees. Hoewel die repetisie gewoonlik eenmalig is, word voorbeelde van tweemalige en selfs driemalige repetisie algemeen aangetref.

1) Eenmalige repetisie

Z5750



Z7887



2) Tweemaalige repetisie

Z5140B



Z6309

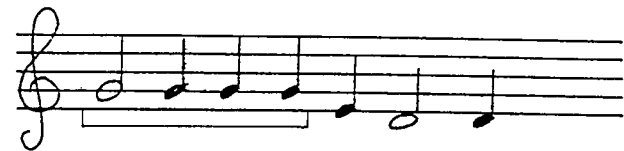


Z5618



3) Driemaalige repetisie

Z1661A



Z5839D



Z5395A



Naas die gebruik van verskillende nootwaardes, kan die eiesoortige plasing van gerepeteerde note in die aksentsistiem 'n bepaalde arsiese (dit wil sê sterk na swak) of tetiese (swak na sterk) gewigsverhouding hê met 'n plooibare ritmiese verloop tot gevolg. In die volgende voorbeeld kan gesien word dat die eerste repetisiefiguur 'n arsiese ritme het, teenoor 'n tetiese ritme in die tweede.

Z1765A



Hoewel toonrepetisie nie in 'n vaste patroon in die frasekonstruksie gebruik word nie, word dit hoofsaaklik gevind

- 1) aan die begin van die reël, soos veral die eerste reël van 'n koraal. Van Crüger se bekendste korale, onder andere Nun danket alle Gott (Z5142) en Jesu meine Freude (Z8302) word deur die gebruik van hierdie styleienskap gekenmerk.

Z5142



Z8302



- 2) aan die einde van die reël word dit veral weer gebruik as
 (i) voorbereiding vir die kadensnoot.

Opvallend in die twee voorbeelde in Z37C en Z313B is dit die kadensnoot self wat voor die verhoogde sewende toontrap as leitoon gerepeteer word.

Z37C



Z313B



- (ii) deel van die kadens. Die slotnoot van die reël word deur toonrepetisie voorafgegaan, soos die voorbeelde aantoon.

Z207A



Z258C



Z370C



Z545D



- 3) Soms is die reël in die geheel uit gerepeteerde note saamgestel soos in 1887B.

Z1887



- 4) In enkele gevalle word 'n motief van gerepeteerde note deurgaans in die melodie gevind soos in Z2124B

4.5.3 Spronge

Naas konjunkte beweging word spronge van groot en klein tertse, rein kwarte en kwinte die algemeenste in die korale gebruik. Hoewel dit nie moontlik is om 'n vaste reël oor die gebruik

daarvan neer te lê nie, vorm hulle oorwegend deel van stygende konstruksies, terwyl konjunkte beweging in dalende bewegings bevoorkeur word. Die spronge vorm gewoonlik deel van een van die volgende melodiese konstruksies, naamlik tertskonjunksie, kwartkonstruksie of drieklankmelodiek.

4.5.3.1 Tertskonjunksie

Tertskonjunksie word gekenmerk deur die verbinding van twee melodiese tertse (Van der Walt 1962:98). Die volgende gebruikstipes word die algemeenste in Crüger se melodieë gevind, naamlik

- 1) Direkte tertsspronge in teenoorgestelde rigting

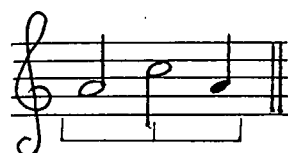
Z207C



Z4606a

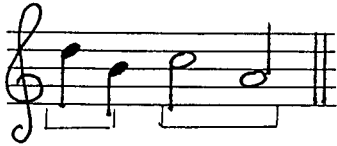


Z258A



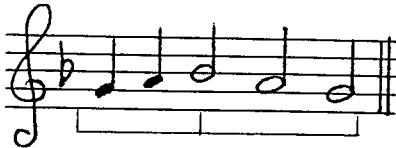
- 2) Direkte tertsspronge in dieselfde rigting

Z7970C



- 3) Indirekte tertse verbind deur deurgangsnote as 'n drienoetbeweging veral in teenoorgestelde rigting

Z2254B



- 4) Indirekte en direkte tertsspronge binne dieselfde raamwerk wat met mekaar oorvleuel

Z1583C



Sodanige tertskonjunksies word algemeen deur konjunkte beweging voorafgegaan en/of gevolg.

4.5.3.2 Kwartkonstruksies

Die volgende melodiese konstruksies word algemeen binne die raamwerk van 'n kwart aangetref, naamlik

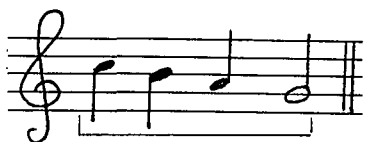
- 1) 'n Direkte kwartsprong, soos die volgende wat algemeen aan die begin van 'n melodiëreël lê

Z4623E



- 2) 'n Indirekte kwartnootinterval met 'n viernootmotief tot gevolg, dit wil sê trapsgewyse beweging binne die raamwerk van 'n kwartinterval

Z1661C



Z1674D



- 3) 'n Indirekte kwart gevorm deur 'n sekunde gevolg deur 'n tert

Z630A



- 4) 'n Indirekte kwart gevorm deur 'n tertse gevolg deur 'n sekunde.

Z207C



Bogenoemde twee kwarttipes kan ook in 'n dalende rigting gebruik word.

Opeenvolgings van kwartkonstruksies binne dieselfde reël word ook algemeen in Crüger se korale gebruik soos in die volgende voorbeelde aangetoon word.

- 1) Direkte kwartspronge in dieselfde rigting met 'n saamgestelde septiem tot gevolg. Opvallend in die voorbeeld is die voorafgaande kwartkonstruksie wat daartoe bydra dat feitlik die hele melodiereël struktureel op kwarte gebaseer is.

Z4545B



- 2) Direkte opeenvolgende kwartspronge in dieselfde rigting met 'n sekweniële karakter tot gevolg

Z171C



- 3) Indirekte kwartintervalmotiewe (viernootmotiewe) in dieselfde rigting wat opeenvolgende sekwense vorm

Z925C



- 3) Indirekte kwartintervalmotiewe en direkte spronge wat soos volg 'n simmetriese samestelling het. Dit word gekenmerk deur 'n stygende beweging vooraf met kontrasterende kwartspronge tussenin en weer dalend aan die einde

Z1426B



- 4) Vermenging van indirekte en direkte kwartspronge of kwartkonstruksies soos in die volgende voorbeelde aangetoon word

Z583B



Z545C



Z586C



Dit is opvallend in Crüger se korale hoe hy met hierdie eenvoudige middele wel op 'n artistieke wyse motiwiese eenheid en oorsigtelike samehang verkry.

4.5.3.3 Drieklankmelodiek

Hierdie tipe melodiese konstruksie word gevorm deur die omlyning van die tone van 'n harmoniese drieklank (Van der Walt 1962:98). Sodanige konstruksies word in 'n groot verskeidenheid melodiese motiewe of selfs melodiëreëls deur Crüger gebruik. Afgesien dat dit bydra tot motiwiese oorsigtelikheid is dit veral tonaliteitsbevorderend.

Die volgende gebruik hiervan kom algemeen voor, naamlik drieklankmelodiek in

- 1) grondposisie, hetsy direk soos in

Z501D



of indirek met deurgangsnote as verbindings soos

Z313B



Z523aD



- 2) tweede omkering. Laasgenoemde gebruik van drieklankkonstruksie kom veral voor in plagale melodieë, dit wil sê waar die corpus van die melodie aan weerskante van die tonika beweeg (Venter 1977:649).

Z545D



In 'n indringende analise van al Crüger se koraalmelodieë met betrekking tot die intervalstrukture kan die gebruiksfrekwensie daarvan soos volg in Tabel XIII aangedui word:

TABEL XIII: INTERVALSTRUKTURE

Intervalstruktuur	Frekwensie
Toonrepetisie	33%
Tertskonjunksie	14%
Drieklankmelodiek	11%
Kwartkonstruksie	38%
Kwint	4%
Totaal	100%

Uit die voorafgaande gegewens kan afgelei word dat Crüger, wat intervalle betref, hom van die eenvoudigste en mees ekonomiese middele bedien. Opvallend is die voorkeur wat hy verleen aan die kwartkonstruksie, wat een van die prominentste kenmerke van die Geneefse Psalmelodieë is. Dit is 'n treffende illustrasie van die invloed wat die genoemde melodieë op sy koraal gehad het. Die

diskrete en kundige intervalgebruik in die konteks van die koraal as 'n geheel, sal in die bespreking van die individuele korale (hoofstuk 8) uitgewys word.

4.6 Die ambitus van die korale

Die algemene omvang van die koraalmelodieë is bepaal deur die heersende kerksangpraktyk in die eerste helfte van die 17de eeu wat, gesien teen die agtergrond van die hedendaagse gebruik, redelik wyd was met 'n ambitus van C tot f in die diskant. Die ambitus wat egter in die meeste melodieë bevoorkeur is, soos in tabel XIV gesien kan word, is die oktaaf. Die omvang word soms in sommige melodieë uitgebrei met die naasliggende note bo of onder met 'n none tot gevolg. Naas die ambitus van 'n oktaaf is die van 'n none gevolglik die tweede grootste kategorie met 'n aansienlik laer frekwensie. Die ander omvange is minder beduidend.

TABEL XIV: DIE AMBITUS VAN CRÜGER SE KORALE

Ambitus	Frekwensie
Sekst	3%
septiem	15%
oktaaf	56%
none	15%
desiem	7%
undesiem	3%
Totaal	100%

Binne die raamwerk van die koraal self gebruik Crüger frases met 'n ambitus wat wissel van 'n sekunde tot 'n oktaaf. Die frekwensie hiervan word in tabel XV aangetoon:

TABEL XV: DIE AMBITUS VAN DIE AFSONDERLIKE REËLS

Ambitus	Frekwensie
sekunde	1,5%
terts	6,0%
kwart	34,5%
kwint	47,0%
sekst	5,0%
septiem	3,0%
oktaaf	3,0%
Totaal	100%

Hiervan kan afgelei word dat Crüger baie oortuigend reëls met 'n omvang van 'n kwint en kwart bevoorkeur. Dit behoeft sekerlik geen betoog dat dit sterk tonaliteitsbepalende intervalle is wat musikaalbevorderend is veral in gemeentelike sang. Die krag en skoonheid van Crüger se melodieë lê juis in sy beklemtoning en artistieke gebruik van eenvoudige musikale middele.

4.7 Die bewegingskarakteristiek van die korale

In die bespreking van die bewegingskarakteristiek word verwys na twee aspekte daarvan, naamlik dié van die individuele reëls, en dié van die koraal as 'n geheel.

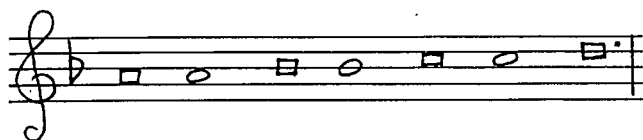
4.7.1 Die bewegingskarakteristiek in die individuele reëls

'n Ondersoek na die aard van die bewegingskarakteristiek in die individuele reëls van die korale bevestig Brodde se stelling dat "Crüger immer um einen lebendigen Fluss der einzelnen Melodiestrecken bemüht (ist)". Hy wys daarop dat eentonige herhalings doelbewus vermy word, ten gunste van "Gipfel- und Talpunkte...der Weise lösen sich in lebendiger Folge ab: einer schnellen Anspannung zur melodischen Höhe, zum höchsten Melodieton folgt eine langsame Entspannung und umgekehrt" (1936:39).

Hoofsaaklik vyf tipes reëlformasies word onderskei, naamlik

- 1) Stygend. Dit ontstaan deurdat die intervalle 'n volgehoue styging tot die einde van die reël uitvoer, soos in O Angst und Leid, Z1916

Z1916C



- 2) Dalend. Hier oefen die intervalle 'n volgehoue daling tot die einde van die reël uit, soos in O Gott, du frommer Gott, Z5144

Z5144E



- 3) Boogvormig. Tipies hiervan is dat die intervalle meestal styg tot ongeveer die helfte van die reël, waarna dit weer daal soos in Du Friedensfürst, Herr Jesu Christ, Z4374

Z4374



- 4) Holvormig. Dit ontstaan deurdat die intervalle tot ongeveer die helfte van die reël daal, en daarna weer styg, soos in O Herr gedenk in Todespein, Z4587

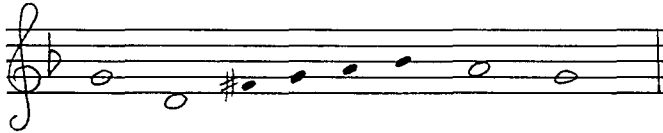
Z4587



- 5) Golwend. Hierin word kort melodiese bewegings met verskillende draaipunte afgewissel of onderbreek, soos in

Herr ich habe missgehandelt, Z3695 en Lasset uns den Herren preisen, Z7887

Z3695



Z7887 ¹



Die frekwensie van die reëlformasies wat in Crüger se melodieë gebruik word, word in tabel XVI uiteengesit.

TABEL XVI: DIE REËLFORMASIES

Bewegingskarakteristiek	Frekwensie
stygend	9%
dalend	17%
boogvormig	54%
holvormig	9%
golwend	11%
Totaal	100%

Uit die tabel kan afgelei word dat Crüger die boogvorm sterk bevoorkeur.

1 Crüger gebruik dikwels 'n B-kruis as 'n herstelteken

4.7.2 Die bewegingskarakteristiek van die koraal as 'n geheel

In hierdie verband wys Fischer-Krückeberg op Crüger se bemoeienis om dinamiek in die melodiese samehang te verkry. "Selten hält sich die Melodie auch nur zwei Zeilen lang in derselben Tonlage, immer steigt sie auf und ab, lebendig und mit sich fortreissend. Sinkt die eine Zeile abwärts, so strebt gewiss die folgende um so zuversichtlicher in die Höhe" (1929a:314).

Wat bewegingskarakteristiek betref, verteenwoordig die korale 'n wye verskeidenheid tipes. Ten einde 'n gangbare tipologiese indeling te kan maak, is elk van die 101 korale gereduseer tot 'n dubbele grafiek. Die boonste lyn van die grafiek word gevorm deur die verbinding van die hoogste note van elke reël, en die onderste lyn deur die verbinding van die laagste note van elke reël. Die finalis word aan die begin van elke grafiek deur 'n oop noot aangedui. Vormherhalings soos byvoorbeeld by die repeterende- en Stollenvormtipes is nie in berekening gebring nie. Vanweë die betreklik eenvormige omvang van die reëls (87,5% het 'n omvang wat wissel tussen 'n kwart en 'n sekst) beweeg die twee kurwes van die grafiek meestal tegelykertyd in dieselfde rigting, en 'n redelik getroue weergawe van die bewegingskarakteristiek van die melodie word daardeur aangedui.

Op grond van die grafieke kan die melodieë in drie kategorie ingedeel word, naamlik klimakteries, antiklimakteries en getand.

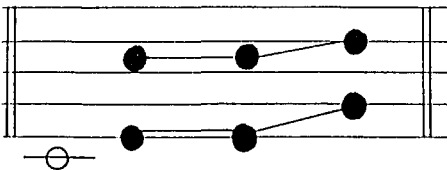
A Klimakteriese melodieë

Melodieë in hierdie kategorie word gekenmerk deur 'n eenmalige klimakstoon en kan op grond van die formasies onderskei word in stygende, boogvormige, en golwende melodieë. Hoewel sommige van die grafieke baie reëlmatige eienskappe van die bepaalde tipe verteenwoordig, word ook variante gevind.

1) Stygende melodieë

Die melodieë word voorgestel deur 'n grafiek wat 'n stygende tendens vertoon soos in Dreieinigheit der Gottheit (Z925).

Z925



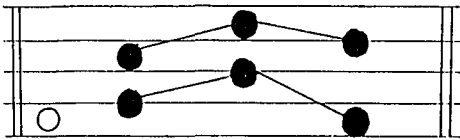
Hierdie tipe melodieë word meestal aangetref by melodieë met 'n plagale ligging soos Z159, 586, en 4623 of wat op die bo-tonika eindig, soos Z4606a.

2) Boogvormige melodieë

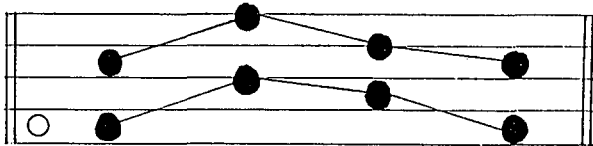
Bewegingskarakteristiek van hierdie tipe melodieë word grafies voorgestel deur stygende beweging na 'n melodiese klimakspunt gevolg deur 'n dalende beweging. Die kurwe van die grafiek kan simmetries wees deurdat die draaipunt in die middel voorkom soos

in Heilger Gott, du Tröster mein, Z37, of asymmetries met 'n draaipunt in die eerste of tweede helfte van die melodie soos in Lob sei dem allmächtigen Gott, Z313 en O Heilige Dreifaltigkeit, Z581 onderskeidelik.

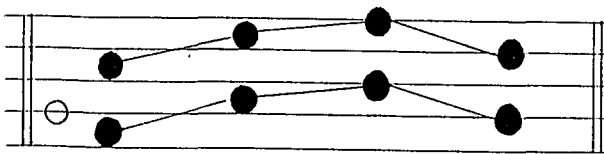
Z37



Z313



Z581

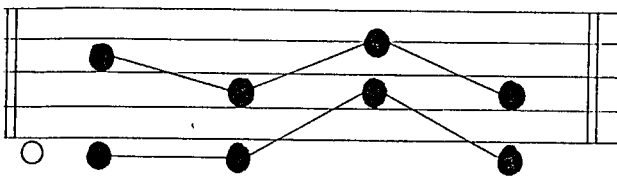


Die volgende melodieë is almal boogvormig: Z171, 207, 258, 296, 501, 523a 523b, 583, 630, 996, 1614b, 1646, 1765, 1661c, 1765, 1887b, 1916, 2666, 3336, 3361, 3615, 3623, 3626, 3695, 3819, 4573, 4587b, 4624, 5140, 5144, 5776.

Variante van die boogvorm word gevind, naamlik

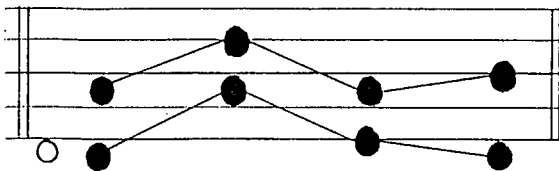
- i) dié wat voorafgegaan is met beweging in die teenoorgestelde rigting soos in Lobet den Herrn und dankt ihm, Z991, asook in Z3189, en 5294.

Z991



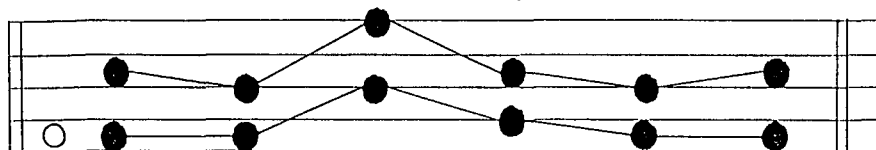
- ii) die wat gevolg is met beweging in die teenoorgestelde rigting soos in Herr wie lange willst du doch, Z3497, asook in Z2074, 3609, 5014, 5441, 5837 en 6923.

Z3497



- iii) dié wat voorafgegaan en gevolg word met beweging in die teenoorgestelde rigting, soos in Wie soll ich dich empfangen, Z5438, asook in Z6481 en 6551b.

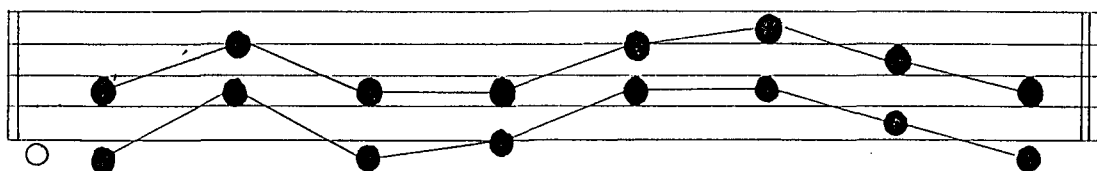
Z5438



3) Golwende melodiek

Die melodie word voorgestel deur beweging met draaipunte op verskillende toonhoogtes, maar met 'n enkele klimakstoon soos in Gottes Lieb ohn alle Mass, Z8181 asook Z983, 2124, 4229, 5294, 5618, 5741, 5845a, 6152, 7151, 7970, 7994, en 8032.

Z8181



B Antiklimakteriese melodieë

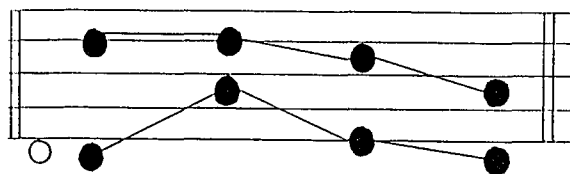
Melodieë in hierdie kategorie word gekenmerk deur 'n eenmalige antiklimakstoon en kan op grond van die formasies onderskei word in dalende en holvormige melodieë.

1) Dalende melodiek

Die melodiek word voorgestel deur 'n grafiek wat 'n dalende tendens vertoon. Hierdie tipe melodieë word gewoonlik aangetref

by melodiëë nie langer as vier reëls nie, en wat op die bo-tonika soos in Höret, o ihr Kinder Gottes, Z1426, asook in Z42b, 200 en 370.

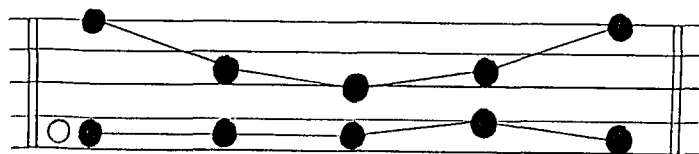
Z1426



2) Holvormige melodieë

Die melodie word voorgestel deur 'n grafiek met 'n duidelike beweging na 'n melodiese laagtepunt gevolg deur 'n stygende beweging soos in O Ewigkeit du Donnerwort, Z5820, asook in Z2254, 2298, 3432, 6559 en 6773.

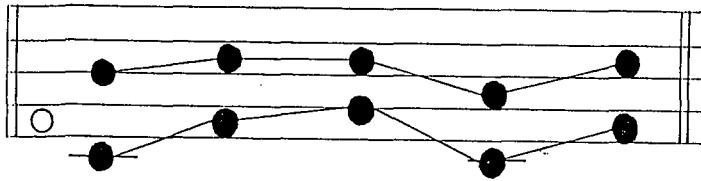
Z5820



Variante van holvormige melodieë word gevind, naamlik

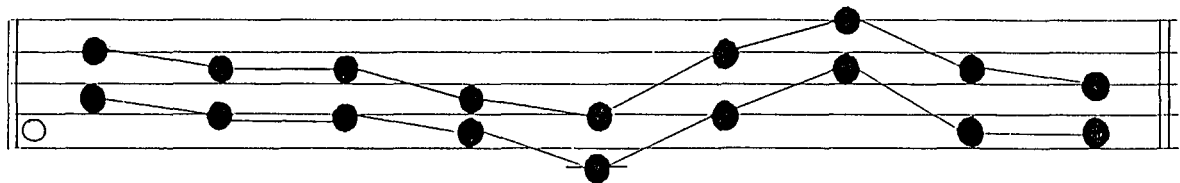
- i) dié wat voorafgegaan word met 'n kort beweging in die teenoorgestelde rigting, soos in Herr Jesu Christ, du höchstes Gut, Z4545, asook in Z1583, 1674, 1896, 4545 en 7887.

Z4545



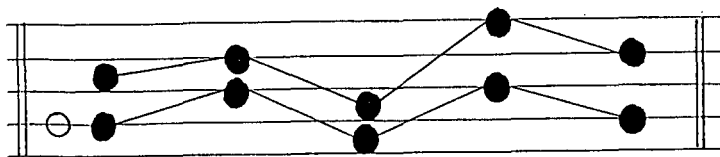
ii) dié wat gevolg word deur 'n beweging in die teenoorgestelde rigting soos in Jesu, nun sei gepreiset, Z8479, asook in Z2519, 2530, 5750 en 6455a.

Z8479



iii) dié wat voorafgegaan en gevolg word met beweging in die teenoorgestelde rigting, soos in Brunnquell aller Güter, Z6252b

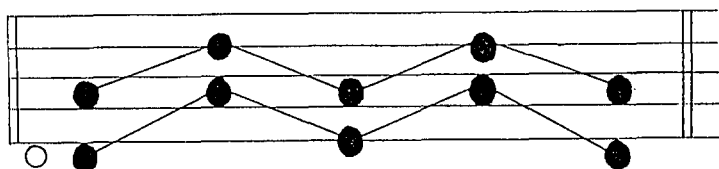
Z6252



C Die getande melodie

Die melodie word voorgestel deur 'n grafiek met draaipunte van dieselfde grootte. As gevolg van die formasie kom melodiese hoogte- en laagtepunte herhaaldelik voor. 'n Tipiese voorbeeld word gevind in Wie der Hirsch in grossen Dürsten, Z6555, asook Z545b, 2296, 3200, 4362, 4374, 4627, 5142, 5243, 5266a, 5271, 5297, 5395, 5422a, 5540, 5814, 5845a, 6152, 6550 en 6555.

Z6555



Die frekwensie van die verskillende tipes melodie word in tabel XVII aangetoon:

TABEL XVII: TIPES MELODIEK

Tipe melodie	Frekwensie
Stygend	5%
Dalend	5%
Boogvormig	47%
Holvormig	16%
getand	16%
onreëlmstig	11%
Totaal	100%

Soos in die afsonderlike reëls toon Crüger dus ook in die koraal as 'n geheel, 'n opsigtelike voorkeur vir boogvormige melodieë met nagenoeg die helfte van die melodieë wat aan hierdie tipe behoort.

4.8 Ritme

In teenstelling met stylkenmerke soos die besetting, tonaliteit en vorm, waarin die invloed van die Barok sterk aanwesig is, vertoon die Crüger-korale ten opsigte van metrum en ritme onmiskenbare 16de-eeuse tendense. Hulle is oorspronklik genoteer in mensurale notasie, dit wil sê nie-metries sonder maatstrepe. Die ritme is gereguleer deur 'n gelykmatige vloei van polsslae, die sogenaamde tactus, waarvan die volgende in die korale gebruik is, naamlik C, ϕ , asook 3 en O3.

Teenoor die sterk neiging na isoritmiek, kenmerkend van die korale sedert die middel van die 17de eeu, word Crüger se korale deur 'n groot ritmiese verskeidenheid gekenmerk. In die meer as 100 melodieë wat hy geskryf het, word nagenoeg 112 verskillende ritmiese patrone gebruik. In slegs drie melodieë, naamlik Z296, Z523 en Z630 is dieselfde ritmiese patroon vir al die reëls gebruik. Die ritmiese patrone toon die onmiskenbare invloede van die 16de-eeuse kerklied, dit wil sê die Reformatoriese koraal en veral die Geneefse Psalmmelodieë.

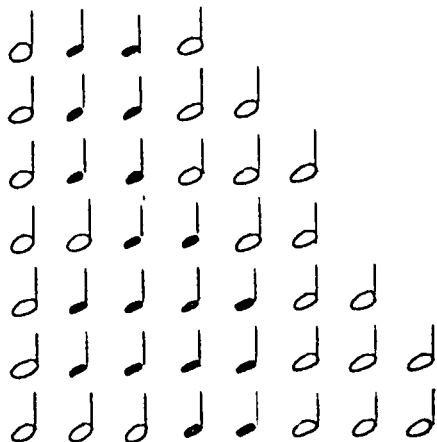
Drie klasse kan in Crüger se korale onderskei word, naamlik binêre, ternêre en hemiola-ritmes.

4.8.1 Binêre ritme

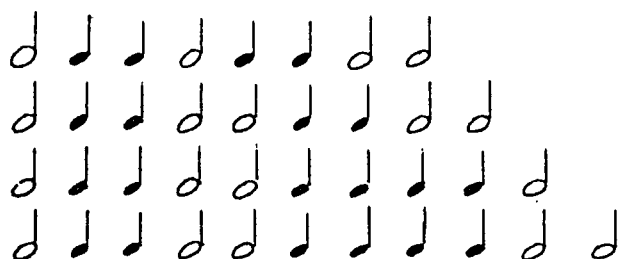
Die korale met 'n binêre ritme het 'n tactus C of ϕ , en is saamgestel uit reëls wat 'n groot verskeidenheid ritmiese patrone bevat. Hierdie ritmiese patrone kan weer ingedeel word op grond van nootwaardes wat in die verhouding 2:1 en 4:1 kan wees.

Ritmiese patrone met die verhouding 2:1 word in sowat 60% van die korale aangetref. Die ritmiese patrone toon oor die algemeen 'n sterk invloed van dié van die Geneefse Psalmelodieë. 'n Totaal van ongeveer 30 geykte ritmiese patrone wat vermoedelik direk aan die Psalmelodieë ontleen is, word in 'n totaal van 239 reëls gebruik, soos in die volgende skemas aangedui word, naamlik:

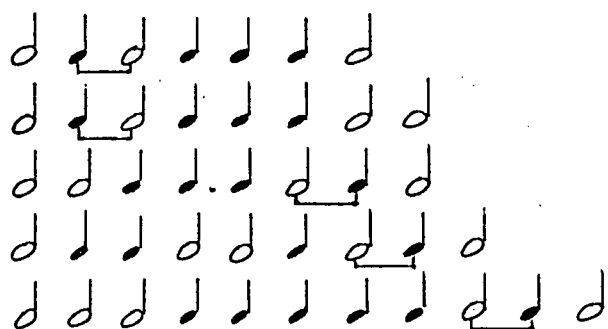
- 1) Lang nootwaardes aan die begin en einde van die reël, met note in korter nootwaardes tussenin, gewoonlik in groepe van vier of ses:



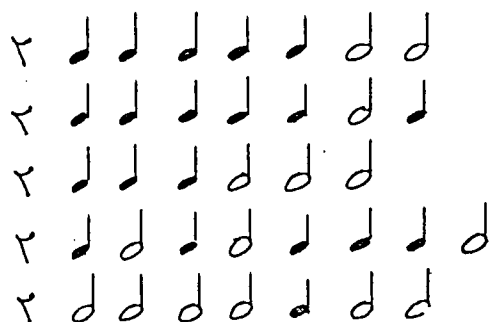
- 2) Groepering van die nootwaardes soos bogenoemde maar dit word in die middel van die reël deur een of twee lang nootwaardes onderbreek. Dit kom meestal voor in reëls van agt of meer lettergrepe en vorm 'n sesuur of ruspunt.



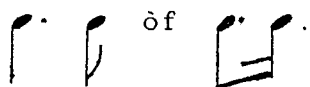
- 3) Binne die raamwerk van bogenoemde ritmiese patrone word sinkopes aangetref as gevolg van 'n aksentverskuiwing in die ritmestruktuur. Die sinkope word gewoonlik onmiddellik na die eerste of voor die laaste lang nootwaardes aangetref, soos deur die hakies aangedui



- 4) Soms word ritmiese patrone gevind wat in teenstelling met die vorige met kort nootwaardes begin, gewoonlik deur 'n kwartnootrus voorafgegaan. Van die kenmerkendste ritmiese patrone in dié verband is die volgende



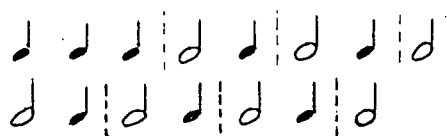
Ritmiese patrone gekenmerk deur 'n verhouding van 4:1, dit wil sê deur gepunteerde ritmes, kom in sowat 10% van die korale voor en word meestal slegs in een of twee reëls van die betrokke melodie gebruik, soos byvoorbeeld in Z1426, 1646, 1887, 3432, 3626, 4374, 5142, 5837, 6481, en 8032. Die gepunteerde noot word gewoonlik gevolg deur 'n noot die helfte van sy waarde, soos



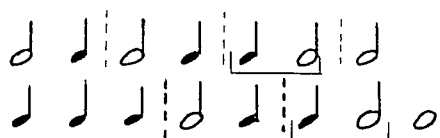
4.8.2 Ternêre ritmes

Hierdie tipe ritme het via 'n dansvorm, die Italiaanse Balletto, sy weg na die kerklied gevind. Een van die vroegste voorbeelde is die kontrafak In dir ist Freude (EKG 288), gebaseer op 'n Balletto uit die versameling Balletti a cinque voci...per cantare, sonare e ballare wat Gastoldi in 1591 in Venesië gepubliseer het. Sowat 11% van die Crüger-korale het 'n ternêre ritme, aangedui met die tactus 3. Die betrokke korale het gewoonlik 'n sterk geprofileerde dansritmiek.

Tipiese ritmiese patrone is die volgende



Sinkopes word ook in die ternêre ritmiese patrone gevind, gewoonlik by die twee voorlaaste note van die reël soos in die voorbeelde met 'n tekshakie aangedui word



4.8.3 Hemiola-ritmes

Die hemiola-ritmes is reeds algemeen in die Middeleeue asook in die Barok gevind. Die ritme impliseer meestal 'n ongenoteerde metrumwysiging van 'n 6/4- na 'n 3/2-maatsoort. 'n Tipiese voorbeeld van 'n hemiola-ritme word gevind in die geredigeerde melodie, Nun lasst uns Gott dem Herren, Z159, met die volgende ritmiese patroon wat in al die reëls herhaal word:



Hoewel die korale hoofsaaklik sillabies is, kom melismes ook sporadies voor, en aangesien dit hoofsaaklik 'n melodiese funksie het, vorm dit selde deel van die ritmiese karakteristiek van die melodie. 'n Uitsondering in dié verband is Auf, auf mein Herz mit Freuden, Z5243, waarin 'n kenmerkende melismatiese motief feitlik

in elke reël voorkom, soos in voorbeeld 4.8.1 met 'n tekshakie aangetoon word.

Voorbeeld 4.8.1¹



Met uitsondering van die hemiola-ritmes hou Crüger hom gewoonlik streng by die gebruik van slegs een van 'n bepaalde ritme naamlik binêr of ternêr binne die raamwerk van 'n koraal. Slegs in twee melodieë, naamlik Z5845a, voorbeeld 4.8.2, en Z1916 word die ritmiese eenheid verbreek deur die invoeging van een of meer reëls met 'n ritmiese patroon wat totaal verskillend van die res is.

1 Kyk voetnoot, p. 131

Voorbeeld 4.8.2

The image displays seven musical staves, each representing a different scale degree in a G minor scale. The key signature has one flat (Bb). The notes and their approximate positions on the staff are as follows:

- A:** G4 (first line), A4 (first space), Bb4 (second line), C5 (second space), D5 (third line), E5 (third space), F5 (fourth line), G5 (fourth space).
- B:** G4 (first line), Ab4 (first space), Bb4 (second line), C5 (second space), D5 (third line), E5 (third space), F5 (fourth line), G5 (fourth space).
- C:** G4 (first line), Ab4 (first space), Bb4 (second line), C5 (second space), D5 (third line), E5 (third space), F5 (fourth line), G5 (fourth space).
- D:** G4 (first line), Ab4 (first space), Bb4 (second line), C5 (second space), D5 (third line), E5 (third space), F5 (fourth line), G5 (fourth space).
- E:** G4 (first line), Ab4 (first space), Bb4 (second line), C5 (second space), D5 (third line), E5 (third space), F5 (fourth line), G5 (fourth space).
- F:** G4 (first line), Ab4 (first space), Bb4 (second line), C5 (second space), D5 (third line), E5 (third space), F5 (fourth line), G5 (fourth space).
- G:** G4 (first line), Ab4 (first space), Bb4 (second line), C5 (second space), D5 (third line), E5 (third space), F5 (fourth line), G5 (fourth space).

Die gebruik van eenvoudige ritmiese skemas, met uitsondering van die sporadiese aanwesigheid van gepunteerde ritmes en melismes, is 'n sterk eenheidsgewende faktor.

Oorsigtelik beskou, toon Crüger in sy gebruik van die ritmiek 'n verskeidenheid invloede uit kerklike sowel as sekulêre bronne, hoewel die Geneefse Psalmmelodieë die grootste enkele vormgewende faktor was. In die toepassing van die genoemde ritmiese patrone het Crüger weer eens 'n sterk individualiteit openbaar, onder andere deur die sporadiese gebruik van korter nootwaardes aan die begin van reëls, asook gepunteerde ritmes en melismes. Daardeur verleen hy kontras aan die rigiede eenvormigheid van die Geneefse ritmes.

5.1 Inleiding

Met Crüger se afsterwe in 1662 was sy taak as kantor, wat hy met soveel sorg en toewyding uitgevoer het, afgehandel. Die groot werk in verband met die kerklied wat hy begin het, sou egter voortgaan. Sy roem as koraalkomponis en gesangboekredakteur het reeds tydens sy lewe ver buite die grense van die staat Brandenburg versprei. Die Praxis pietatis melica het as bron vir die meeste gesangboeke in die tweede helfte van die 17de eeu gedien, en die volgehoue erkenning wat sy korale tot in die 20ste eeu geniet, toon dat hy, soos tereg in die EKG genoem word, "der bedeutendste Melodienschöpfer der evangelischen Kirche nach der Reformation", was (1976:867).

Vanweë die besondere waarde van die Praxis pietatis melica en die vraag daarna, het die Berlynse uitgewer C. Runge na Crüger se dood voortgegaan om die gesangboek uit te gee, sodat dit in 1736 reeds 44 herdrukke beleef het. Die latere uitgawes word gekenmerk deur die toenemende aantal liedere wat daarin opgeneem is. So byvoorbeeld, bevat die 22ste uitgawe van 1679, 1042 liedere, en die laaste uitgawe van 1736, 1316 liedere (Blume 1975:242).

Tussen die jare 1656 en 1683 is sewe uitgawes van die Praxis pietatis melica ook in Frankfurt deur C. Rötzel en B.C. Wurst gepubliseer. Peter Sohren (1630-1692) het in 1668 tot 1693 vier uitgawes van die gesangboek met die gewysigde titel, Johann

Crügers neu zugerichtete Praxis pietatis melica die lig laat sien (Zahn 1889-1893:VI,196). Die reeks gesangboeke in Hamburg is afgesluit met 'n uitgawe getiteld Johann Crügers und Peter Sohrens, Übung der Gottseligkeit In geist= lehr= und trostreiche Gesängen wat in 1700 in Frankfurt gepubliseer is (Zahn 1889-1893: VI,201).

Runge verwys ook in 1664 in die voorwoord van die elfde druk van die Praxis pietatis melica in Berlyn na 'n uitgawe met dieselfde titel wat in Alten-Stetten verskyn het (Fischer-Krückeberg 1931:35). Voorts het die Hamburgse uitgewer H. Völcker in 1675 'n "durch eine ganze Anzahl neuer Lieder vermehrte"-uitgawe van die Praxis pietatis melica onder die titel Vollständiges Gesangbuch gepubliseer, en in 1679 'n herdruk uitgegee (Fischer-Krückeberg 1931:48).

Crüger se korale is reeds tydens sy lewe "leicht und schnell" versprei (Fischer-Krückeberg 1931:49), en is in 1653 onder meer opgeneem in die Rosarium animae wat Sebastian Franck in Celle uitgegee het, asook in 1655 in die Andachts Zymbeln van Peter, en veral die Dresdense gesangboek wat in 1656 uitgegee is (Fischer-Krückeberg 1931:51). Kort voor sy dood het die korale ook in Noordwes-Duitsland bekend begin word en is in verskeie gesangboeke in die streek opgeneem, onder andere in die Hannover-Lüneburg Gesangbuch van 1657, asook in die gesangboeke van Lüneburg-Celle en Braunschweig wat beide in 1661 gepubliseer is.

In Silesië verskyn hulle in 1663 in die Passionale melicum wat Martin Jannis in Görlitz uitgegee het (Fischer-Krückeberg 1931:50).

Fischer-Krückeberg skryf dat die melodieë van Crüger dermate in Noord-Duitsland bekend was, dat "die Gesangbücher fast nie mehr an ihr vorbei (gehen) . Die Melodien 'Nun danket alle Gott', 'Jesu meine Freude', 'Zion klagt mit Angst und Schmerzen' u.a. waren schon damals so allgemein bekannt, dass sie meistens nicht mehr gedruckt, sondern das Lied nur auf die 'bekannte' oder 'eigne' Melodie verwiesen wurde" (Fischer-Krückeberg 1935:51).

Hoewel sommige Crüger-korale, veral die Umbildungs-korale 'n kort lewensduurte gehad het, het die meerderheid in die vernaamste gesangboeke van die 17de eeu in gebruik gebly, om geleidelik in onbruik te verval.

Wanneer die geskiedenis van die kerklied in oënskou geneem word, blyk dit dat in die meer as 300 jaar wat sedert Crüger se dood verloop het, betekenisvolle invloede op die kerklied ingewerk het. In hierdie verband kan veral die Piëtisme, die Aufklärung, die veranderde styl van die Laat-Barok en by name J.S. Bach, asook die restourasie van die kerklied genoem word. In al die verskillende stadia het Crüger se korale 'n betekenisvolle rol gespeel.

5.2 Die invloed van die Piëtisme op die koraal

Die Piëtistiese beweging het in Duitsland onder leiding van Ph. J. Spener gestaan. In die geskrif Pia desideria van 1657, waarin hy die leerstellings van die beweging uiteengesit het, is die noodsaaklikheid van die verdieping van persoonlike geloof en die bekering as voorvereiste vir die redding van die mens voorgehou. Die aandeel van die kerk aan die godsdienstebeleving is op die agtergrond geskuif, ten gunste van 'n subjektiewe en individuele ervaring waarin "de mens en zijn geloofsbeleving ...alle aandacht (vragen)" (Zevenbergen g.d.:71).

Toestande in Duitsland tydens en ná die Dertigjarige Oorlog, het 'n groot ontvanklikheid geskep vir dit wat die Piëtiste voorgestaan het. Hierdie beweging kan gesien word as die natuurlike uitvloeisel van die mistisisme en religieuse emosionaliteit wat gedurende die 17de eeu aan die opbou was en gevolglik het dit spoedig 'n groot aanhang geniet. Die aangetrokkenheid tot die Piëtisme het gepaard gegaan met 'n vervreemding van die kerkinstellings wat sedert die Hervorming en tot in die Dertigjarige Oorlog die breë volkslae gedra het (Lang 1947:393).

In Duitsland was die stad Halle, waar A.H. Francke (1663-1727) werksaam was, die middelpunt van Piëtistiese aktiwiteite. Teenoor die meer gematigde houding van Spener, was dié van Francke "an unusually sweet, overemotional bliss that dwelt inexhaustibly on

a mysticism of ardent pain and ecstasy" (Blume 1975:254).

Die Piëtiste het besondere klem op die waarde van sang en die geestelike lied gelê, en deur die aansporing van Graaf Nic. L. von Zinzendorf (1700-1760), stigter van die Hernhutter Brüdergemeine het 'n stroom van geestelike liedere gedurende hierdie tyd die lig gesien. Hulle vertoon egter die kenmerke van geestelike platvloersheid wat sowel taal as melodieë betref, en was soos Wit dit stel, soms "al te hartstochtelijk geestelijk om in een gezangboek te kunnen functioneren" (1977:72), sodat die meeste daarvan as kerkliedere waardeloos was.

Oogmerke van die Piëtiste ten opsigte van kerkmusiek was dat dit duidelik, onopgesmuk, sinstrelend, sjarmant en bloot vermaaklik moes wees. Struktureel is die volkslied met sy eenvoudige, herhalende frasekonstruksie en beperkte harmoniese verskeidenheid, as ideaal voorgehou. Dienooreenkomstig word in die Piëtistiese lied aan 'n eenvoudige ritmiese opset voorkeur gegee en word isoritmiek, dit wil sê, die volgehoue gebruik van enerse nootwaardes, dikwels ten koste van ritmiese verskeidenheid gebruik. 'n Gewysigde isoritmiek, waar elke reël met 'n vroulike kadens afsluit deur verdubbeling van die voorlaaste noot, die sogenaamde paenultima, is ook baie algemeen gebruik (Wit 1977:105). Hierdie ritmiese strukture is nie slegs op die nuutgekomponeerde liedere toegepas nie, ook die sterk gedifferensieerde ritmiese patrone van die ou kerkliedere is in isoritmiese strukture omskep, waardeur hulle aansienlik van hul

vitaliteit en seggingskrag ingeboet het.

'n Verdere tendens in die Piëtistiese kerklied is die gebruik van dieselfde melodieë by verskillende tekste, ongeag of die musiek by die inhoud van die teks gepas het. 'n Sprekende voorbeeld van hierdie beleid word in die grootste en vernaamste Piëtistiese gesangboek, die Geistreiches Gesangbuch van J.A. Freylinhausen (1670-1739) gevind. Die uitgawe van 1741 bevat 'n totaal van 1581 liedere teenoor 609 melodieë, en is deur Söhnge bestempel as 'n ware inflasie aan geestelike liedere in een bundel saamgevat (g.d.:82).

Die invloed van die Piëtisme op Crüger is reeds waarneembaar in die uitgawes van die Praxis pietatis melica wat gedurende sy lewe verskyn het.¹ Latere uitgawes van hierdie gesangboek is in 'n toenemende mate in die teken van die Piëtisties-geestelike lied. Die wyse waarop dit die mondstuk van die Piëtisme geword het, word geïllustreer deur die feit dat die voorwoord van die 1702-uitgawe deur Spener self geskryf is (Bachmann 1856:108).

Crüger sou ook nie ontkom aan die musikale tendense van die Piëtistiese lied nie. Hoewel die Cantional wat Briegel in 1687 in Darmstadt gepubliseer het, algemeen as die "decisive document" ten opsigte van die isoritmisering van die ou kerkliedere beskou word, het die proses reeds by Crüger 'n aanvang geneem, en

1 Kyk bespreking van Crüger as gesangboekredakteur,

langsaam ontwikkel (Blume 1975:244). Zahn wys daarop dat "die weitverbreitete Meinung, Briegel habe zuerst und mehr als seine Zeitgenossen die Ausgleichung des belebteren Rhythmus in den Melodien des 16. Jahrhunderts befördert und durch dieses Kirchengesangbuch verbreitet, ist irrig, da sich hier kaum ein paar Melodien finden lassen, die nicht eben so ausgeglichen in der Praxis pietatis melica von Crüger oder in andern gleichzeitigen Gesangbüchern aufgezeichnet sind" (Zahn 1889-1893:VI,259).¹

Die tekste van Gerhardt was, vanweë die sterk element van mistisisme daarin aanwesig, baie gesog by die samestellers van Piëtistiese gesangboeke. Die toonsettings van Crüger is egter in baie gevalle deur ander wat meer aan die eise van die tydperk voldoen het, vervang. Daarenteen is wel van sy melodieë in 'n ritmies en melodies gewysigde vorm by tekste met 'n tipiese Piëtistiese strekking gebruik. So word Gott, der du selber bist das Licht vervang met Ach milder Gott, begnade mich (Zahn 1889-1893:nr.5814), O du schönes Weltgebäude met Jesu, frommer Menschenherder (Zahn 1889-1893:nr.6773), en Mein Geschrei und meine Tränen met Ach, ich armes Schäflein schrei (Zahn 1889-1893:nr.3819).

1 Daar moet egter duidelik gestel word dat Crüger die isoritmiek slegs in die ouer korale gebruik het, terwyl dié wat hy self gekomponeer of verwerk het, 'n wye ritmiese verskeidenheid bevat het, soos aangetoon in hoofstuk 4.8.

Söhnge maak gewag van die besondere opvallende verskynsel dat, ten spyte van die weergalose produktiwiteit van die Piëtistiese liedereskat, beide die egte kerklied sowel as die egte volkslied in hierdie tyd sterk daardeur benadeel is (g.d.: 83).

5.3 Die koraal in die periode van die Rasionalisme

Die gees van die Rasionalisme waardeur die 18de eeu oorskadu is, het 'n lang aanloop gehad. Die opkoms van die Humanisme tydens die Renaissance in die 15de en 16de eeue, en die daarmee gepaardgaande ontwikkeling van die moderne natuurwetenskap, het 'n einde aan die Middeleeuse denke gebring, terwyl die wetenskaplike denke teenoor Bybelse waarhede te staan gekom het. Hoewel die kerk meer as twee eeue lank wal gegooi het teen die ondermyning van die Skrifgesag, is sy mag as gevolg van teologiese twiste sodanig verswak dat dit omstreeks 1700 in 'n hoë mate oorwoeker is deur die nuwe denkrigtings en tydsgees van die Rasionalisme (Zevenbergen g.d.: 72). Die leuse van die Fransman René Descartes (1596-1650), naamlik Cogito, ergo sum, dit wil sê, Ek dink, daarom is ek, word die onderliggende filosofie van 'n tydvak gekenmerk deur die geloof in die rede, die wetenskap en die vooruitgang van die menslike kultuur.

Die bydrae van Rasionalisme tot die kerklied was slegs van 'n negatiewe aard. Wit verwys daarna as "de magere jare van het

kerk lied" waarin die sanglus van die Piëtisme vervang is met die verheerliking van die rede en die gesproke woord. Die erediens is oorskadu deur "de allesbeheersende en allesberedenerende preek in een wat de liturgie betreft doodse omgewing; daaromheen was alleen nog een 'toepaslijk lied' op zijn plaats, en de kerkmuziek werd ingeruild voor haar 'religieuze' surrogaat..." (1977:110).

Tendense van die Piëtisme is ook in die kerk lied van hierdie periode waarneembaar. Die isoritmiese vorm van die korale wat tydens die Piëtisme so 'n sterk inslag gevind het, is behou, terwyl 'n groot aantal tekste dikwels op dieselfde melodie gesing is. Die bydrae van die Rasionalisme bestaan voorts in 'n sogenaamde "verbetering" van die tekste van selfs ou reformatoriese kerkliedere om by die veranderde tydsgees aan te pas. Hierdie verbeterings sou lei tot 'n algemene verswakking van die kerkesef, en daarmee ook die kerk lied as gemeentelied.

Enkele van Crüger se koraalmelodieë behou egter in hierdie tyd hulle gewildheid. Onder meer is 40 verskillende tekste by Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen gesing (Blume 1975:341). 'n Teks van C.F. Gellert (1715-1769), Jesus lebt, mit ihm auch ich, word by die melodie van Jesus, meine Zuversicht gebruik, en J.A.Cramer (1723-1788) se nagmaalslied, Das sollt ihr, Jesu Jünger nie vergessen by die melodie van Lobet den Herrn und dankt ihm seine Gaben. Ander korale van Crüger wat in

hierdie periode in gebruik bly, is Jesu meine Freude en Schmücke dich, o liebe Seele.

5.4 Die invloed van die Laat-Barok en J.S. Bach

Crüger se korale is in die oorgangsperiode tussen die Renaissance en die Barok (1600- 1650) geskep. Soos in die bespreking van die stylkenmerke aangedui is,¹ het hy die vrye, nie-metriese vorm van die Reformatoriese korale behou, terwyl hulle ten opsigte van tonaliteit kennelik in die oorgangsfase van kerkmodusse na die majeur- en mineurtoonaarde beweeg. Tipiese Barok-stylkenmerke het egter weldra in die korale beslag gekry. So byvoorbeeld, is die melodieë wat oorspronklik nie-metriese geskryf is, later in 'n metriese vorm met 'n maatsoortteken gegiet. Terselfdertyd is modusse deur majeur- en mineurtoonsoorte vervang en die oorspronklike tertse- en kwartspronge is met deurgangsnote gevul. In die verband stel Blume dat "the 'improvement' of old melodies was linked to an 'improvement' in the melodies; they were mutilated, made isometric, pressed into measured patterns, refined, distorted, and in many cases forcefully adapted to the major-minor system" (1975:261).

Dat die korale algemeen in die 18de eeu aan die genoemde wysigings onderhewig was, blyk uit die koraalvoorspele en

1 Kyk hoofstuk 3

partitas van die vernaamste voorgangers en tydgenote van J.S. Bach, naamlik D. Buxtehude (1637-1707), G. Böhm (1661-1733), G.P. Telemann (1681-1767) en J.G. Walther (1684-1748). Dit is ook die wyse waarin Bach die korale leer ken het, want hy was "in al zijn grootheid een kind van zijn tijd ... en een trouw kerkelijk dienaar van het in gebruik zijnde gezangboek" (Wit 1977:97).

Die werklike skeppende periode van die kerklied het voor Bach se tyd tot 'n einde gekom en hoewel baie liedere wat tydens die Piëtisme ontstaan het tot sy beskikking was, het dit hom nie aangespreek nie, intendeel, "he seized upon the copious treasures of the past that lay in his hand in the hymn-books" (Blume 1975:244).

Uit beskikbare gegewens blyk dit dat Bach die agt volumes van die sogenaamde Leipzig Gesangbuch besit het. Blume verwys in die verband na die volgende werke wat Bach sou gebruik het, naamlik die Neues Leipziger Gesangbuch (1682) van Gottfried Vopelius (1975:244), terwyl Schweitzer weer die Andächtiger Seelen geistliches Brand- und Gantz-Opfer, das ist ein vollständiges Gesangbuch in acht unterschiedlichen Teilen (1697) noem (1945:I,14). Hierdie is egter almal herdrukke van die oorspronklike Cantional, Oder Gesangbuch Augspurgischer Confession wat Schein in 1627 in Leipzig gepubliseer het (Zahn 1889-1893:VI,142).

Dat Crüger as koraalkomponis nie die aandag van Bach ontgaan het

nie, blyk daaruit dat laasgenoemde nie minder as 13 van die korale in sy kompösisies gebruik het nie. Schweitzer noem tereg dat Crüger "the most notable of these writers..." was (1945:I,21). Korale soos die volgende beklee 'n ereplek in Bach se passies, kantates, motette en koraalvoorspele, Jesu meine Freude (Z8032), Schmücke dich, o liebe Seele (Z6923), Nun danket alle Gott (Z5142) Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen (Z983) Als Jesus Christus in der Nacht (Z258), Auf, auf mein Herz mit Freuden (Z5243), Du, o schönes Weltgebäude (Z6773), Gott, der du selber bist das Licht (Z5813), Herr, ich habe missgehandelt (Z3695), Herr, straf mich nicht in deinem Zorn (Z4606), Jesus meine Zuversicht (Z3432), O wie selig seid ihr doch (Z1583) en Nun lasst uns Gott dem Herren (Z159).

Bach se vierstemmige harmonisasies van die Crüger-korale het ook bekendheid verkry in versamelings soos dié van A.Riemenschneider, E. Wonderlich en C.S. Terry. In 'n tyd waarin die kerklied 'n laagtepunt bereik het, het Bach hierdie korale uitgelig, op 'n kunssinnige wyse ingeklee, en deur sy kundige gebruik 'n nuwe betekenis aan hulle verleen.

5.5 Die herstel van die kerklied

Sedert die begin van die 19de eeu het veral in Duitsland 'n reaksie ontstaan teen die vervalte toestand van die Protestantse kerklied. E. Roux wys daarop dat die beweging ten gunste van die

herstel van die kerklied saamgeval het met die Romantiese gees asook die opkoms van nasionalisme in Duitsland na die Napoleontiese oorloë (1986:137). Voorts het die gebruik van die koraal in komposisies van Mendelssohn, Brahms en Reger hernude aandag op hierdie werktipe gevestig.

Volgens Blume het die vroegste pleidooi vir die herstel van die kerklied van Ernst Moritz Arndt gekom in sy geskrif Von dem Wort und dem Kirchenliede. Dit is weldra gevolg deur soortgelyke pleidooie deur K. v. Raumer, C.K.J. von Bunsen, R. Stier en A. Vilmar (1975:378). Söhnge noem ook die bydrae van Peter Mortimer (1750-1828) met die titel Der Choralgesang zur Zeit der Reformation, oder Versuch, die Frage zu beantworten: Woher kommt es, dass in den Choralmelodien der Alten etwas ist, was heut zu Tage nicht mehr erreicht wird? waarin die skrywer onder andere die hernude waardering en gebruik van kerkmodusse bepleit het (g.d.:97).

Söhnge wys tereg daarop dat die weg van die herstel van die kerklied vir 'n groot deel parallel met die ontwikkeling van die himnologie as wetenskap loop. Belangrike studies in verband met himnologie is onderneem deur veral P. Wackernagel, C. von Winterfeld en J. Zahn. Hierdie navorsers was eenparig in hulle betoog vir die stilistiese, formele en musiekinhoudelike herstel van die Reformatoriese kerklied met sy eiesoortige liturgiese integriteit (Söhnge g.d.:97). 'n Groot ideaal in hierdie verband

is in 1950 verwesenlik met die publikasie van die Evangelisches Kirchengesangbuch (1950), waarin 'n keur van die verteenwoordigendste herstelde oudkerklike, sowel as die reformatoriese liedere opgeneem is (Blume 1975:381).

Die Crüger-korale het die aanslae van die Piëtisme en Rasionalisme oorleef om tydens die laat-Barok deur Bach in 'n gewysigde vorm en met 'n veranderde funksie op die voorgrond te tree. Eers teen die helfte van die 20ste eeu is hulle in 'n hul oorspronklike vorm as kerklied in ere herstel. Blankenburg bevestig dit as hy stel dat "der Restauration erst und ihrer Nachwirkung ist die allgemeine Verbreitung einer grösseren Anzahl Crügerschen Melodien, die heute nun offenbar zu dem unverlierbaren Bestand des ev. Gemeindegessangs gehören, zu verdanken" (1949 :2,1812).

Tans, meer as 300 jaar na Crüger se dood, word die volgende korale nog steeds wyd verspreid in toonaangewende Protestantse gesangboeke in die Christelike wêreld aangetref, naamlik

Ach wie flüchtig

Auf, auf mein Herz mit Freuden

Dank sei Gott in der Höhe

Des Heiligen Geistes rechte Gnad

Fröhlich soll mein Herze springen

Herr ich habe missgehandelt

Herr Jesu Christ, du höchstes Gut

Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen

Jesu meine Freude

Jesus, meine Zuversicht

Lobet den Herren alle, die ihn ehren

Lobet den Herrn und dankt ihm seine Gaben

Lob Gott getrost mit Singen

Lob sei dem allerhöchsten Gott

Nun danket alle Gott

Nun danket all und bringet Ehr

Nun lasst uns Gott dem Herren

O Ewigkeit, du Donnerwort

O wie selig seid ihr doch

Schmücke dich, o liebe Seele

Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut

Schwing dich auf zu deinem Gott

Von Gott will ich nicht lassen

Wie soll ich dich empfangen

Wir Christenleut, hab'n jetzund Freud

Zeuch ein zu deinen Toren

Zion klagt mit Angst und Schmerzen

Dat hierdie 27 melodieë na verloop van meer as drie eeue steeds hulle trefkrag behou het, bewys Johann Crüger waarskynlik as een van die betekenisvolste, indien nie grootste skepper van die Evangeliese kerkgesange. Soos Brodde tereg uitwys, is hy "eine der schöpferischen Gestalten des 17. Jahrhunderts, die trotz zeitbedingter Form=Fremdheiten doch noch unmittelbar zu uns Heutigen spricht" (Brodde g.d.:53).

6.1 Inleiding

Hoewel die korale van Crüger reeds in die 17de eeu in Europa algemene bekendheid verwerf het, het dit sowat twee eeue geduur voordat hulle algemeen in Suid-Afrika gebruik sou word. Die Nederlanders wat in 1652 vir die volksplanting aan die Kaap verantwoordelik was, was Calviniste met 'n Gereformeerde geloofsbelydenis, gevolglik was die Geneefse Psalmmelodieë met die Datheense beryming die enigste amptelike kerkliedere wat 'n anderhalfeeu lank tydens die eredienste en ander godsdienstige geleenthede gesing is.

Sedert die 19de eeu toe die Crüger-melodieë in Suid-Afrika in gebruik gekom het, kan drie fases onderskei word, naamlik (1) die algemene verspreiding van die melodieë in die amptelike gesangboeke van die verskillende kerklike denominasies tot die helfte van die twintigste eeu, (2) pogings tot die herstel van die Afrikaanse kerklied, en (3) werksaamhede rondom die Crüger-korale in die Afrikaanse Gesangboek van 1978.

6.2 Algemene verspreiding van die Crüger-korale

Onder invloed van Lutherse en Anglikaanse strominge uit Duitsland en Engeland onderskeidelik, is belangstelling vir die vrye kerklied in die Nederlande gaande gemaak. Vroeg in die 19de eeu is begin met die samestelling van 'n gesangboek wat saam met die Psalms in die Gereformeerde erediens gebruik kon word.

Ondanks baie teenstand is die Evangelische Gezangen in 1806 in Nederland uitgegee, en in 1814 in Suid-Afrika in gebruik geneem. Tydens die Groot Trek (1836-1838) is die gesange egter naas die Psalms, algemeen in die kerk en huisgodsdienst gesing (Cillié 1983:35).

Vyf melodieë van Crüger, naamlik Jesu meine Freude (Gezang 36), Jesus meine Zuversicht (Gesang 39), Schmücke dich o liebe Seele (Gezang 106), O Jesu Christ, dein Kripplein ist mein Paradies (Gez 115) en Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen (Gez 118), is in die Evangelische Gezange van 1806 opgeneem. Op hierdie wyse het hulle ook op Suid-Afrikaanse bodem bekend begin raak, en spoedig bewys van hulle bruikbaarheid as kerkliedere gelewer.

In die Evangeliese Gesange van 1944, die eerste amptelike Afrikaanse Gesangboek van die Ned. Geref. Kerk en die Ned. Herv. Kerk van Afrika, is die reeds genoemde melodieë van Crüger uit die Evangelische Gezange oorgeneem, terwyl 'n verdere melodie, O Ewigkeit, du Donnerwort, bygevoeg is.

Langs ander weë is Crüger se melodieë ook op Suid-Afrikaanse bodem versprei. Die buitelandse sendinggenootskappe wat vanaf die laat-18de eeu onder die Nie-blankes in Suid-Afrika werksaam was, naamlik die Londense, Morawiese, Rynse, Berlynse en Evangelies-Lutherse Sendinggenootskappe het 'n besondere bydrae in dié opsig gelewer. Hoewel die sendingaksie primêr op Evangelie-verkondiging

gerig was, is ook aandag aan kulturele, sosiale en ekonomiese opheffingswerk geskenk. Die kerklied veral, het 'n baie belangrike deel van die geestesgoedere uitgemaak wat die sendende kerke hier kom uitdra het. Dit het veral by die Kleurlinge met hulle besondere liefde vir musiek en natuurlike aanvoeling vir sang maklik aanklank gevind. Gesangboeke met 'n Nederlandse vertaling van die tekste is uitgegee, onder andere die Geestelike Gezangen van die Berlijnsch Zendelinggenootschap (1853 en 1880), die Geestelike Gezangen van die Rijnsch Zendeling-Genootschap (1844 en 1856) die Evangelische Gezangboek van die Congregationalists, die sogenaamde Paarlische Gezangboek van 1869 en 1889, (g.d.), Cantate van eerwaarde J. Baumbach (1934), asook die Sionsgesange van die N.G. Sendingkerk in Afrika (1959). Bekende korale van Crüger, soos Nun danket alle Gott; Nun danket all und bringet Ehr; Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen; Jesus meine Zuversicht; Jesu meine Freude en Schmücke dich o liebe Seele, is algemeen in al die gesangboeke opgeneem. Op hierdie wyse het hierdie korale tot die liedgoed van die Kleurlingbevolking van die land geraak.

Enkele Crüger-korale is ook opgeneem in die verskillende Hymnbooks van die Engelse kerke, naamlik in die English Hymnal (1933) van die Anglikane, die Church Hymnary (g.d.) van die Presbiteriane, die Methodist Hymn-book (1933), die Baptist Hymn-book (1973) en die Psalter Hymnal (1959) van die Christian

Reformed Church.

Naas die bekendstelling en gebruik van die genoemde amptelike gesangboeke van die verskillende kerklike denominasies is Crügermelodieë ook opgeneem in etlike sangbundels, onder meer die Halleluja en die F.A.K.-Sangbundel.

6.3 Foute in die bestaande gesangboeke

Die foutiewe ritmes en melodiese afwykings wat algemeen in die genoemde gesangboeke in Suid-Afrika voorgekom het, toon die onmiskenbare invloed van die Piëtistiese liedtradisie. Baie van die ou melodieë is gewysig om volgens die 18de-eeuse tydsgees by die Piëtistiese lied tipe aan te pas. Die verskeidenheid van ritmiese patrone is omvorm ten gunste van isoritmiese patrone, terwyl die melodiese afwykings wat in die gesange voorkom, kenmerkend is van die tipiese melodiese veranderings wat herhaalde male gedurende die laat 17de- en 18de-eeue aan ouer melodieë aangebring is. Daardeur is die aard en karakter van die melodieë sodanig verander, dat min van die bekoring van die oorspronklike koraal oorgebly het. Ook het die samestelling van die gesangboek, vanweë die afwesigheid van die beste Duitse korale, onder andere van Crüger, geen verteenwoordigende beeld van dié kerklied gebied nie.

Dit is belangrik om daarop te wys dat die toestand op die gebied van die kerklied in lyn is met 'n tendens wat wêreldwyd in die

Christelike kerk bestaan het, en die gevolg was van 'n proses van verandering wat, soos beskryf, sedert die helfte van die 17de eeu ontwikkel het en in die Piëtisme en in die 18de-eeuse Aufklärung op Duitse bodem voltrek is (Söhnge g.d.:83).

6.4 Pogings tot die herstel van die kerklied in Suid-Afrika

Soos in Europa, is ook in Suid-Afrika vanaf die einde van die 19de eeu 'n groeiende bewuswording van die noodsaaklikheid vir die herstel van die kerklied te bespeur. 'n Eerste poging is in 1895 waarneembaar in die vierstemmige verwerking van die Psalmen en Gezangen wat deur die Nederlandse musikus, S. De Lange, in opdrag van die Ned. Geref. Kerk gedoen is (Du Toit 1983:81). In die voorwoord van die gesangboek noem De Lange dat hy "wenschte toch aan de oorspronkelijke melodien getrouw te blijven..." en voorts dat hy "in de Gezangen...de ingeslopen fouten verbeterd en de veranderingen, daardoor ontstaan, door een * boven de noot aangeduid" (1895:v). In die geval van melodieë waarin baie afwykings voorgekom het, het hy naas die oorspronklike, ook die vorm wat algemeen gebruik is, opgeneem. Voorts is nie-metriese melodieë van maatstrepe en 'n maatsoortteken voorsien. Notasieprobleme wat egter daardeur ontstaan het, het hy onder andere deur die gebruik van triole probeer regstel. Deur die toedoen van De Lange word die korale, waaronder ook dié van Crüger, dus in hulle oorspronklike vorm herstel en aan die kerklidmate voorgestel. Hierdie verwerkings

het egter nie inslag gevind nie, en die ou melodieë is steeds in die foutiewe vorm gesing.

Die aanvoorwerk vir herstel deur De Lange is deur F.W.Jannasch voortgesit, wat, alhoewel hy die melodiese lyn van die EG van 1806 behou het, beide Psalm- en Gesangmelodieë ritmies genoteer het. Ds. J.V. Coetzee van die Gereformeerde Kerk was die derde persoon uit eie geledere wat bemoeienis gemaak het met die herstel van die kerklied, en met sy pleidooi vir die ritmisering van die Geneefse Psalmmelodieë 'n vuurwarm stryd ontketen het (Van Niekerk 1974: 330).

Ten spyte van die genoemde pogings om die kerklied te herstel, was die EG van 1944 geen verbetering op sy voorganger, die EG van 1806 nie, aangesien dit musikaal sowel as letterkundig daarop gebaseer is. Geen himnologiese navorsing is gedoen om oorspronklike melodieë, ritmies of melodies te herstel nie (Van Niekerk 1976:344), en as gevolg van die Tweede Wêreldoorlog (1939-1945) is destyds ook afgesien van ingrypende uitbreiding van die gesangboek (Voorwoord van die Gesamentlike Revisie van die Afrikaanse Gesangboek:vi).

Sedert die tweede helfte van hierdie eeu het verskeie persone, waaronder G.G. Cillié, D.P. Hamman, P.J. Loots, J.J. Muller en Rosa Nepgen hulle ten gunste van die hersiening van beide Psalm-

en Gesangboeke beywer. Die herstel van die kerklied het egter eers daadwerklike aandag geniet in 1962 met die viering van die vierhonderdste herdenking van die Geneefse Psalmboek, toe 'n hersieningskommissie deur die drie Susterskerke benoem is om sowel die Psalm- as die Gesangboek té hersien. 'n Grondige hersiening van die genoemde boeke het gevolg.

Die Psalms is die eerste hersien, en terselfdertyd is ook aandag geskenk aan die melodieë van die Skrifberyminge wat naas die Psalms in die Gereformeerde Kerk gebruik word. Onder meer is uit die Duitse koraalskat geput en op hierdie wyse is drie van Crüger se melodieë, Wie soll ich dich empfangen (5), Schmücke dich, o liebe Seele (44) en Jesus meine Zuversicht (45) in die bundel, Psalms en Skrifberyminge van 1977 as toonsetting vir die Skrifberyminge opgeneem.

6.5 Die Afrikaanse Gesangboek van 1978

Die Algemene Kerkvergadering van die Nederduitsch Hervormde Kerk van Afrika en die Algemene Sinode van die Ned. Geref. Kerk het in die sestigerjare opdragte gegee dat die EG van 1944 ten opsigte van sy literêre vorm, teologiese inhoud en musikale gestalte hersien moet word. Die opdrag het ook ingehou dat die bundel aansienlik uitgebrei moes word. Die taak is gedelegeer aan 'n Interkerklike Hersieningskommissie bestaande uit verteenwoordigers van die twee genoemde kerke.

Ná 'n indringende besinning oor die kerklied het die kommissie tot die volgende stelreëls ooreengekom:

- 1) Die toonsetting moet ondergeskik aan die teks wees en die musiek moet slegs help om die betekenis en bedoeling van die woorde te onderstreep en duideliker na vore te laat kom.
- 2) Die toonsetting moet eenvoudig wees, dit wil sê binne die bevatlikheid van die gemeentelid, maar terselfdertyd moet dit ook aan bepaalde artistieke vereistes voldoen. Die geloofswaarhede, waarom dit in die kerklied gaan, mag nie in die raamwerk van 'n platvloerse wysie geplaas word nie.
- 3) Die belangrike oogmerk is die feit dat die kerklied gesing moet kan word deur gemeentelede waarvan die deursnee weinig of geen musiek- of sangopleiding het nie. Daar moet ook gewaak word teen onverwagte spronge van 'n stygende of dalende kwint.
- 4) Die ritme moet sodanig wees dat die gewone gemeentelid dit sal kan baasraak (Serfontein 1972:3).

Met die oog op hersiening is die melodieë in die EG van 1944 in drie kategorieë ingedeel, naamlik dié (i) wat onveranderd oorgeneem kon word, (ii) wat herstel moes word, en (iii) wat moes verval. Die vyf Crüger-melodieë in die gesangboek, Jesu meine

Freude; Schmücke dich, o liebe Seele; O Jesu Christ, dein Krippelein ist mein Paradies; Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen en O Ewigkeit, du Donnerwort het almal in die middelste kategorie geval. Behalwe laasgenoemde melodie wat verval het, is die ander met of sonder wysigings in die Afrikaanse Gesangboek van 1978 opgeneem.

Met die oog op uitbreiding is 'n verdere 10 Crüger-korale aanbeveel vir opname in die gesangboek, naamlik Nun danket alle Gott; Nun lasst uns gehn und treten; Lobet den Herren, alle die ihn ehren; Nun danket all und bringet Ehr; Wie soll ich dich empfangen; O komm, du Geist der Wahrheit; Fröhlich soll mein Herze springen; Lobet den Herren, denn er ist sehr freundlich en Zeuch ein zu deinen Toren. Na sorgvuldige keuring, onder meer ten opsigte van singbaarheid, musikale aanvaarding en gehalte, asook teksbetekenis is die eersgenoemde ses melodieë vir opname gekeur. Dit het die totale getal Crüger-melodieë in die gesangboek op elf gebring, wat die grootste bydrae van 'n enkele komponis in die bundel is.

In die Afrikaanse Gesangboek van 1978 word elf van Crüger se korale, waarvan sommige by meer as een gesang, gebruik. Die korale, asook die betrokke gesange (in hakies aangedui) is die volgende:

Nun danket alle Gott (Ges. 5, 65)

Nun lasst uns Gott dem Herren (Ges. 14)

Lobet den Herren, alle die ihn ehren (Ges. 58)

Nun danket all und bringet Ehr (Ges. 68, 179)

Wie soll ich dich empfangen (Ges. 73)

O Jesu Christ, dein Kripplein ist mein Paradies (Ges. 107)

Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen (Ges. 120)

Jesus, meine Zuversicht (Ges. 138, 174, 227)

Jesu, meine Freude (Ges. 181)

Lob Gott getrost mit singen (Ges. 208)

Schmücke dich, o liebe Seele (Ges. 328, 331)

In die bespreking wat volg, word na die kenmerke van die individuele gesange verwys ten opsigte van die volgende:

- 1) Die geskiedenis van die melodie
- 2) Die musikale vormgewing, dit wil sê, die komposisietegniek, vorm, tonaliteit, intervalgebruik, bewegingskarakteristiek en ritme, terwyl 'n deurlopende beeld gegee sal word van die ontwikkeling wat die melodie ondergaan het, vanaf die ontstaan tot die opname in die Afrikaanse Gesangboek van

1978.

- 3) Die teks
- 4) Die woord-toonverhouding

Wanneer dieselfde melodie meer as een keer gebruik word, soos Gesange 5 en 65, sal slegs eersgenoemde gesang volledig bespreek word.

7.1 GESANG 5

KOM DANK NOU ALMAL GOD (Nun danket alle Gott) (Z5142)

7.1.1 Die geskiedenis van die koraal

Crüger word as die komponis van die koraal aangedui deur Blankenburg (1957:96), Brodde (1936:29), Moser (1954:90) en Zahn (1889-1893:III,nr.5142). Sommige Engelse skrywers bevraagteken egter sy outeurskap. So beweer J.T.Lightwood (1905:15) dat die koraal deur die teksdigter M. Rinckart (1586-1649) geskryf kon gewees het, terwyl J.Julian (1907:II,963) die moontlikheid noem dat dit ontleen is aan 'n melodie van Lucas Marenzo, 'n koormeester wat in 1598 in Rome oorlede is. Daar bestaan egter geen bewyse om genoemde bewerings te staaf nie.

Die koraal is die eerste keer in 1647 in 'n uitgawe van die Praxis pietatis melica gepubliseer. As kerklied het dit onmiddellik byval gevind, en is in die daaropvolgende uitgawes van die genoemde gesangboek, sowel as ander Duitse gesangboeke van die 17de eeu, onder meer dié van verskillende stede soos Hannover, Lüneburg, Stralsund, Nürnberg en Dresden opgeneem (Zahn 1889-1893:III,nr.5142).

Teenswoordig kom dit nog steeds voor in alle toonaangewende internasionale gesangboeke, soos byvoorbeeld die EKG van 1950

(nr.228), Psalmen Gezangen (nr.135), Liedboek voor de Kerken (nr.249), Church Hymnary (nr.29), English Hymnal (nr.553), Methodist Hymnal (nr.10), Baptist Hymn Book (nr.18) en die Psalter Hymnal (nr.316).

In Suid-Afrika was die melodie reeds in die vorige eeu bekend deurdat dit opgeneem is in die gesangboeke van die Duitse sendinggenootskappe. M.T. d'Assonville skryf dat dit in 1809 tydens die Oujaarsnagdiens van die Morawiese Sendinggenootskap in Baviaanskloof met kornet-, klarinet-, fluit- en vioolbegeleiding gesing is (1974:22). Die publikasie van die lied in die Halleluja (1950) en die F.A.K.-Sangbundels van 1961 en 1979, het dit by die Afrikaanse kerkgaande publiek bekendgestel, hoewel dit met die opname daarvan in die AGB van 1978 die eerste keer amptelik tot die kerkliedereskaf van die Ned. Geref. Kerk en die Nederduitsch Hervormde Kerk van Afrika gevoeg is.

7.1.2 Die musikale vormgewing

Die oorspronklike melodie van Crüger wat in 1647 in die Praxis pietatis melica gepubliseer is, word in voorbeeld 7.1.1 aangedui:

Voorbeeld 7.1.1

The image shows three staves of musical notation in treble clef, each with a key signature of one sharp (F#). The notes and fingerings are as follows:

- Staff 1:** Labeled 'A' above the first measure. Notes: G4 (1), A4 (2), B4 (3), C5 (4), D5 (5), E5 (6). Labeled 'B' above the second measure. Notes: F#4 (1), G4 (2), A4 (3), B4 (4), C5 (5), D5 (6), E5 (7). The piece ends with a repeat sign.
- Staff 2:** Labeled 'C' above the first measure. Notes: G4 (1), A4 (2), B4 (3), C5 (4), D5 (5), E5 (6). Labeled 'D' above the second measure. Notes: F#4 (1), G4 (2), A4 (3), B4 (4), C5 (5), D5 (6). The piece ends with a repeat sign.
- Staff 3:** Labeled 'E' above the first measure. Notes: G4 (1), A4 (2), B4 (3), C5 (4), D5 (5), E5 (6). Labeled 'F' above the second measure. Notes: F#4 (1), G4 (2), A4 (3), B4 (4), C5 (5), D5 (6). The piece ends with a repeat sign.

Die eenvoudige barvorm met die skema AB: || CDEF bevat struktureel belangrike motiefherhalings, naamlik dié in reëls A en C, en B en E, asook dié van die kadens tussen D en F, soos aangedui in voorbeeld 7.1.2.

Voorbeeld 7.1.2

The image shows six staves of musical notation in treble clef, each starting with a letter label (A, C, B, E, D, F) above the staff. The notes are as follows:

- Staff A: A4, B4, C5, B4, A4
- Staff C: C4, D4, E4, F4, G4
- Staff B: B3, C4, D4, E4, F#4, G4
- Staff E: E4, F4, G4, A4, B4
- Staff D: D4, E4, F4, G4, A4, B4
- Staff F: F4, G4, A4, B4, C5, D5

Hoewel dit wil voorkom asof die koraal in die Miksolidiese modus met die finalis G is, dui die konsekwente verhoging van die leitoon (fis), asook die modulاسie na D in reëls 3 en 4 daarop, dat hier nie meer sprake van modaliteit is nie. W. Mudde skryf dan met reg dat Crüger "van deze oprit naar de tweebaansweg van majeur-en-mineur feitelijk al met zijn hele voertuig op dit

smalle wegdek zelf is gearriveerd" (1977:90).

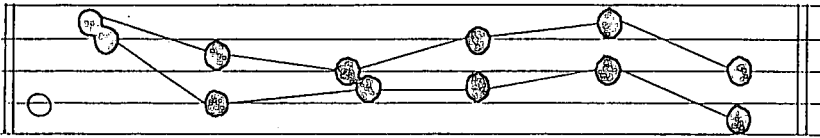
Die melodiese beweging bestaan hoofsaaklik uit toonrepetisie en konjunkte beweging. Soos in voorbeeld 7.1.3 blyk, kom die toonrepetisie tweemalig voor by A1-3 en C1-3, en eenmalig by A4-5, C4-5, D4-5 en F4-5. Die toonrepetisie word afwisselend met 'n tetiese en 'n arsiëse ritme gebruik. Konjunkte beweging word op enkele uitsonderings na veral in 'n boogvormige motief of die omkering daarvan, gebruik. Die effektiewe gebruik van hierdie motief is 'n sterk eenheidsgewende faktor in die melodie.

Voorbeeld 7.1.3

The image shows three staves of musical notation, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is as follows:

- Staff 1:** Labeled 'A' above the first six notes and 'B' above the last seven notes. The notes are: A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6. There are slurs over the first six notes and the last seven notes. A sharp sign (#) is placed above the final note (A6).
- Staff 2:** Labeled 'C' above the first six notes and 'D' above the last six notes. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. There are slurs over the first six notes and the last six notes. A sharp sign (#) is placed above the final note (C6).
- Staff 3:** Labeled 'E' above the first six notes and 'F' above the last six notes. The notes are: E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6. There are slurs over the first six notes and the last six notes. A sharp sign (#) is placed above the final note (F6).

Die volgende grafiese voorstelling illustreer die wyse waarop die ligging van die reëls binne die ambitus van 'n septiem voortdurend wissel. Sodoende word 'n onreëlmatige getande melodiese formasie geskep, binne die raamwerk waarvan 'n uitstekende ewewig tussen spanning en ontspanning verkry word.



'n Opvallende kenmerk van die melodie is die sterk ritmiese kontraste. Met die uitsondering van reëls D en E, word telkens 'n nuwe ritmiese patroon vir die verskillende reëls gebruik, soos aangedui, naamlik

♩	♩.	♩	♩	♩	♩.	in reël A	
♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	in reël B
♩	♩.	♩	♩.	♩	♩.	in reël C	
♩	♩	♩	♩	♩	♩	in reël D en E	
♩	♩	♩	♩	♩	♩	in reël F.	

Die gepunteerde ritmes dra daartoe by om aan hierdie koraal 'n besondere stuwende en dinamies-beweeglike karakter te gee. Zahn noem dat die melodie "mit geringen mel. Veränderungen, nur mit Ausgleichung der punktierten Viertel allgemein verbreitet" is (1889-1893:III,nr.5142)

Latere weergawes van die melodie toon melodiese veranderings van die kadense by B5-7 en F3-5 deurdat die leitoon met die supertonika vervang is, soos in voorbeeld 7.1.4. Die sterk geprofileerde kadens is dus met 'n swakker tipe vervang. Die sterk ritmiese karakter is ook mettertyd heeltemal ingeboet deur 'n deurlopende gebruik van enerse nootwaardes. Hoewel dit nie bepaal kan word waar hierdie veranderinge hulle oorsprong het nie, is die vervorming van die melodie en die isoritmiek kenmerkend van die verval van die 18de-eeuse koraal onder invloed van die Piëtisme. Die weergawe van die melodie in die gesangboek van Elberfeld van 1844 is tipies van die genoemde verwaterde vorm waaraan dit onderhewig was, aangedui in dieselfde voorbeeld.

Voorbeeld 7.1.4



Vanweë 'n groeiende bewuswording van tekstuele redigering, kenmerkend van 20ste-eeuse navorsing, is die oorspronklike vorm

van die melodie in die EKG van 1950 herstel. 'n Sogenaamde "spätere Form" is egter ook in die gesangboek opgeneem. Melodies stem dit ooreen met dié in die Elberfeld-gesangboek. In vergelyking met die isoritmiese vorm van die genoemde gesangboek is daar telkens 'n langer nootwaarde aan die reëleindes. Beide melodieë is 'n toon laer as die oorspronklike, dit wil sê, in F majeur.

Hierdie latere vorm soos aangedui in voorbeeld 7.1.5, is in die AGB van 1978 gebruik, omdat dit volgens die Interkerklike Hersieningskommissie vir die kerkgaande publiek aanvaarbaarder as die oorspronklike sou wees.¹ Die halfnoot en kwartnootrus aan die einde van reëls 3, 4 en 5 van die oorspronklike model (EKG van 1950) is met 'n gepunteerde halfnoot vervang, in vierslagmaat aangedui deur C as maatsoortteken.

1 Brief van W.E.H. Söhnge aan J.J.K. Kloppers, 19 April 1971

Voorbeeld 7.1.5

Kom, dank nou al - mal God
 met hart en mond en han - de;
 loof Hom wat won - ders doen
 tot in die ver - ste lan - de.
 Van vroeg, van kinds - been af,
 het Hy ons trou be - waar
 en tot van - dag toe nog
 ge - se - ën en ge - spaar.

2 O God, so ryk en goed,
 gee ons solank ons lewe
 altyd 'n blye hart;
 as dit u wil is: vrede.
 Laat u genade ons
 beveilig teen gevaar,
 in donker ure ons
 van struikeling bewaar.

3 Lof, eer sing ons voor God,
 die bron van alle lewe —
 die Vader, Seun en Gees,
 almagtig en verhewe.
 Drie-eenge God, ons roem
 u krag en majesteit.
 O Heer, ons wil U noem:
 ons God in ewigheid!

Indien die latere vorm van Nun danket alle Gott met die oorspronklike vergelyk word, dan is dit duidelik dat een van die opvallendste kenmerke, naamlik die ritme ingeboet is ten gunste van 'n eenvormige isoritmiese patroon gekenmerk deur kwartnote met 'n halfnoot slegs aan die reëleinde. Dit is inderdaad só dat die kwartnoot-opmaat wat deurgaans gehandhaaf word, veel meer gepas is by die jambiese metrum van die teks as die halfnote aan die begin van reëls A, C en E soos in die oorspronklike melodie. Daar is egter geen regverdiging vir die wegdoen met die gepunteerde ritmes nie, aangesien laasgenoemde geen afbreuk doen aan die singbaarheid van die melodie nie. Die teendeel is eerder waar, naamlik dat die behoud daarvan geesdriftige sang in die hand sal werk. Insgelyks dien die melodiese wysigings ook nie werklik 'n doel nie, aangesien die tonika-leitoon-tonika progressie in die kadens by B5-7 en F4-6 in voorbeeld 7.1.1, nie slegs 'n baie natuurlike verloop van die melodiese lyn is nie maar ook 'n sinvolle komponent van die melodiese konstruksie.

7.1.3 Die teks

M. Rinckart se teks van Nun danket alle Gott is opgeneem in die Herz-Jesu-Büchlein wat in 1630 voltooi, maar eers in 1636 gepubliseer is. Die eerste twee strofes is ontleen aan die Apokriewe Boek van Sirach, hoofstuk 50, verse 24-26, terwyl die derde strofe 'n lofprysing is. Hierdie lied is nie oorspronklik 'n kerklied nie, maar is deur Rinckart se gesin as danklied na

die ete gesing (Van Andel 1968:108).

Die teks van I.L. de Villiers wat in die AGB van 1978 opgeneem is, toon 'n sterk invloed van dié wat J. Baumbach (1875-1951) in 1934 in sy gesangboek, Cantate gepubliseer het. De Villiers het hierdie teks egter self as een van sy swakkere pogings beskou.¹

7.1.4 Die woord-toonverhouding

Hierdie gesang is by uitnemendheid 'n lof- en 'n danklied. Die vreugdevolheid van die woorde word in die musiek weergegee deur die gebruik van die majeuretoonsoort met die modulاسie na die Dominant.

Die vierslagmaat met 'n opmaat is gepas by die jambiese versmaat van die teks. Die vroulike kadense aan die einde van reëls B en D is geskik vir woorde met slepende uitgange soos byvoorbeeld

- v - v - v - v
han-de, lan-de, le-we en vre-de

Slegs 'n enkele foutiewe woordaksent word gevind in strofe 2, reël 3, naamlik

v - - v
al-tyd in plaas van al-tyd

1 Gesprek met I.L. de Villiers, Mei 1983

Baie enjambemente het tot gevolg dat 'n reël wat ononderbroke na die volgende moet beweeg, op 'n gepunteerde noot stol, soos



en tot van-dag toe nog



ge-seën en ge-spaar

Die neiging van gemeentes om aan die einde van elke reël te pouseer, het 'n verdere remmende invloed tot gevolg. Die goeie bedoeling van die teksdigter om 'n eenheid tussen die reëls te probeer verkry, word dus verydel.

Die komponente van die melodie met 'n relatiewe klein ambitus, die keuse van 'n majeurtoonsoort met 'n enkele modulاسie en 'n ekonomiese intervalgebruik verleen 'n betekenisvolle maar eenvoudige karakter daaraan, en bevorder spontane sang.

Gesang 5 kan as 'n besondere wins in die AGB van 1978 beskou word. Kort na die publikasie van dié gesangboek, het W.J.B. Serfontein reeds geskryf dat die gesang die potensiaal het om 'n baie geliefde lied in die kerkverband te word (Die Volksblad 10 Februarie 1978). Hierdie woorde is spoedig bewaarheid deurdat die gesang een van die nuwe toevoegings in die gesangboek is wat die geredelikste by die gemeentes inslag gevind het.

7.2 Gesang 14

MET LOFSANG U TER ERE (Nun lasst uns Gott, dem Herren) (Z159)

7.2.1 Die geskiedenis van die koraal

Tekens van Crüger se "bessernde Hand" (Fischer-Krückeberg 1931:33) is onmiskenbaar in hierdie geredigeerde melodie waarneembaar. Die oorspronklike melodie is deur N. Selnecker (1528-1592) gekomponeer, en is met die teks Nun lasst uns Gott dem Herren van L. Helmbold (1532-1598), in 1587 in die Christliche Psalmen, Lieder und Kirchengesänge in Leipzig gepubliseer (Julian 1907:II,1040). Twee ander toonsettings van Helmbold se teks het dié van Selnecker voorafgegaan, naamlik, een wat in 1575 in die Geistliche Lieder van Steuerlein gepubliseer is, asook dié in die Geistliche Kleinod van 1586.

Die geredigeerde melodie is die eerste keer in 1649 in die Praxis pietatis melica gepubliseer, en is mettertyd in die verteenwoordigendste gesangboeke van die 20ste eeu, soos die EKG van 1950 en in die Liedboek voor de Kerken opgeneem. In Suid-Afrika is dit reeds in die 19de eeu in die gesangboeke van die verskillende Duitse sendinggenootskappe gepubliseer. In 1978 word dit egter vir die eerste keer in 'n amptelike gesangboek van die Afrikaanse kerke, naamlik die AGB van 1978, opgeneem.

7.2.2 Die musikale vormgewing

Die geredigeerde weergawe van die melodie word saam met die oorspronklike van Selnecker, in voorbeeld 7.2.1 aangetoon.

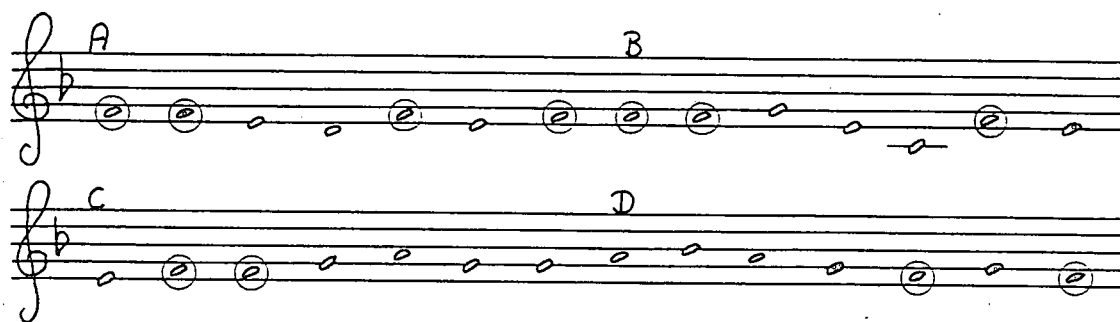
Voorbeeld 7.2.1

The musical score consists of two systems. Each system has two staves. The top staff in each system is labeled 'SELNECKER' and the bottom staff is labeled 'CRÜGER'.
 System 1: The top staff (Selnecker) has two sections, A and B, each with 7 notes. Section A starts on a C note, and section B starts on a B note. The bottom staff (Crüger) has 7 notes. Arrows point from the 4th and 6th notes of the Selnecker staff to the corresponding notes in the Crüger staff, indicating intervallic changes.
 System 2: The top staff (Selnecker) has two sections, C and D, each with 7 notes. Section C starts on a C note, and section D starts on a D note. The bottom staff (Crüger) has 7 notes. Arrows point from the 3rd, 5th, and 6th notes of the Selnecker staff to the corresponding notes in the Crüger staff, indicating intervallic changes.

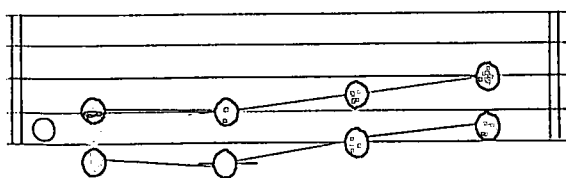
Crüger behou die essensiële volksliedagtige eienskappe van die oorspronklike melodie insluitende die oop vorm met die skema ABCD, en die F-modus met 'n modulاسie na C aan die einde van reël B. Hy het egter sy eiesoortige intervalstruktuur in die relatief verbeeldinglose Selnecker-melodie ingebou. Soos aangedui, is die tertskonstruksies in reëls A en D met kwartkonstruksies vervang, en dié in reël B met drieklankmelodiek gevolg deur 'n kwartsprong. Voorts is die kwartstruktuur in reël C behou. Sodoende is sterker melodiese kontraswerking bewerkstellig as wat oorspronklik die geval was. Hierdie wysigings het ook die ambitus van die koraal van 'n kwint na 'n septiem uitgebrei, wat 'n stewiger melodiese profiel tot gevolg het. Na aanleiding hiervan skryf B. Smilde "Pas nu heeft het lied de goede melodische spanning...Zoo is een melodie van karakter ontstaan" (1977:929).

Vanweë die plagale bou van die melodie het dit 'n besonder tonikagebonde karakter en wentel elke frase, soos in voorbeeld 7.2.2 blyk, met beperkte intervalbewegings om die tonika. Die tonika word trouens 11 keer uit 'n totaal van 28 note herhaal.

Voorbeeld 7.2.2



Binne hierdie raamwerk slaag Crüger nogtans daarin om spanning te verkry in 'n eenvoudige stygende melodiese formasie, soos deur die volgende grafiek aangetoon word.



Die verskillende toonsettings van Nun lasst uns Gott dem Herren, waarna verwys is, is melodies verskillend maar al die reëls toon dieselfde kenmerkende hemiola-ritme wat ook deur Crüger gehandhaaf is. Hierdie ritme word gekenmerk deur die opeenvolging van 'n saamgestelde twee- en 'n enkelvoudige drieslagmaat soos deur die hakies in voorbeeld 7.2.3 aangetoon word.

Voorbeeld 7.2.3

Die koraal uit die EKG van 1950 is vir opname in die AGB van 1978 oorgeneem. Dit is na A majeur getransponeer, terwyl geen melodiese wysigings aangebring is nie. Soos blyk uit die notules van die Interkerklike Hersieningskommissie, was sommige kommissielede ten gunste van die behoud van die oorspronklike hemiola-ritme omdat dit onlosmaaklik aan die oorspronklike melodie verbind is. Desondanks is besluit om die ritmiese patroon van

na

te wysig. ¹

Die gesang is nie-metries, soos in voorbeeld 7.2.4 gesien kan word. Dit is dus sonder 'n maatsoortteken en maatstrepe in die AGB van 1978, genoteer.

1 Notule, vergadering van Interkerklike Hersieningskommissie,
 25 Junie 1971.

Voorbeeld 7.2.4

Met lof-sang tot u e-re,
gaan ons die jaar in, He-re.
Bly al-tyd in ons mid-de,
o Her-der van u kud-de!

2 U was in die verlede
ons bron van krag en vrede;
ons is deur u genade
bewaar van ramp en skade.

3 Versekerd gaan ons verder
met U as gids en herder.
U sal ons nooit begewe,
o Toevlug van ons lewe!

7.2.3 Die teks

Die Afrikaanse teks deur I.L.de Villiers is gebaseer op P. Gerhardt se gedig Nun lasst uns gehn und treten.

7.2.4 Die woord-toonverhouding

Die keuse van 'n majeurtoonsoort en die sobere eenvoud van die melodie is gepas vir die naëwe blydschap wat die woorde wil beklemtoon. 'n Konflik bestaan tussen die jambiese versmaat van die teks en die ritme. Soos aangetoon veroorsaak die lang nootwaarde aan die begin van die reël 'n agogiese aksent, wat

weer 'n aksentverskuiwing inhou deurdat dit die opmaat in die teks beklemtoon, terwyl die kort kwartnoot afbreuk doen aan die noot wat wel beklemtoon moet word vir al vier versreëls.

v - v - v - -
Met lof-sang tot u e-re,



v - v - v - -
gaan ons die jaar in, He-re.



v - v - v - -
Bly al-tyd in ons mid-de,



v - v - v - -
o Her-der van u kud-de!



Die behoud van die oorspronklike hemiola-ritme kon veel daartoe bygedra het om vitaliteit aan die melodie te verleen. Kulp noem trouens in hierdie verband dat "Leider wird oft übersehen dass die Weise ihre Schönheit erst zeigt, wenn man auf den Gegenrhythmus achtet" (1958:349).

Die besluit om hierdie melodie in die AGB van 1978 op te neem, is moontlik aanvegbaar. Hoewel die melodie 'n bevredigende organiese bou het, is die herhaalde stereotipe ritmiese patroon en veral die teenstellende beklemtoning in die woord-toonverhouding hinderlik. Dit bly egter 'n baie bruikbare gesang om veral aan die begin van 'n nuwe jaar gesing te word. By toekomstige hersiening van die gesangboek behoort die herstel van die oorspronklike ritme dringende aandag te geniet.

7.3 Gesang 58

LOOF, LOOF DIE HERE! (Lobet den Herren alle, die ihn ehren)
(Z996)

7.3.1 Die geskiedenis van die koraal

Hierdie koraal is die eerste keer in 1653 gepubliseer in die gesangboek van Runge met twee verskillende tekste, Herr, deinen Zorn wend ab von uns mit Gnaden, as 'n vertaling van die Latynse Aufer immensam van M.G. Thymaeus (1552), asook 'n teks van P. Gerhardt, Lobet den Herren, alle die ihn ehren. Daarna het dit deurlopend in die verskillende uitgawes van die Praxis pietatis melica, asook in ander Duitse gesangboeke verskyn. Zahn noem dat dit in die 19de eeu op verskillende tekste getoonset is, soos In dieser Morgenstund van J. Gesenius (1601-1673) en Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen van J. Heermann (1889-1893:I,nr.996).

Dit is in die EKG van 1976 (nr.347) met die genoemde teks van Gerhardt, asook in die English Hymnal (nr.223) opgeneem. In Suid-Afrika is dit die vroegste in 1934 in die bundel Cantate van die Berliner Missionsgesellschaft met die teks Dank, dank o God! Vir u weldadighede! deur J. Baumbach, gepubliseer. Die melodie verskyn weer in 1961 met 'n vertaling van die Gerhardt-teks deur W.E.H. Söhnge in die F.A.K.-Sangbundel. Deur die opname daarvan in die AGB van 1978 word dit tot die amptelike kerkliedere van die Ned. Geref. kerk en Nederduitsch Hervormde kerk toegevoeg.

7.3.2 Die musikale vormgewing

Hierdie is 'n saamgestelde melodie gebaseer op reëls uit die Geneefse Psalms 16, 105 en 122. Soos aangedui in voorbeeld 7.3.1 stem reël A gedeeltelik ooreen met reël B van Psalm 105, en reël D met reël J5-9 van Psalm 122, reël C is 'n samestelling van reël B1-5 en F6-11 van Psalm 16, terwyl reël B heeltemal oorspronklik is.

Voorbeeld 7.3.1

PS. 105
B 1 2 3 4 5 6 7 8 9

CRÜGER
A 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

CRÜGER
B 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

PS. 16
B 1 2 3 4 5 F 6 7 8 9 10 11

CRÜGER
C 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Voorbeeld 7.3.1 (vervolg)

PS.122

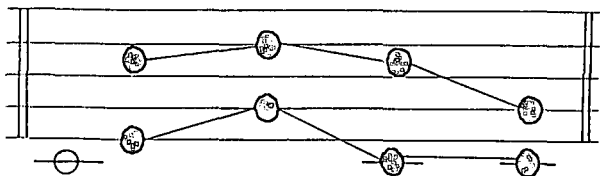
CRÜGER

Crüger giet die Saffiese strofe-vorm van die Gerhardt-gedig, met die metrum 11.11.11.5, in 'n oop vorm met die skema ABCD. Die koraal is in die C-modus. In reël A word na G asook na a gemoduleer, in reël B weer eens na G, met die daaropvolgende reël na a. Die oorspronklike toonsoort word in die laaste reël behou.

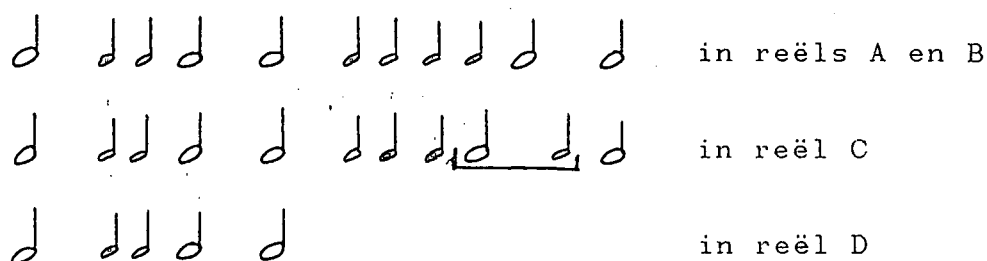
Binne die raamwerk van die eerste drie reëls, wat elk 11 lettergrepe bevat, slaag Crüger daarin om 'n ewewigtige, golwende beweging te verkry deur die afwisselende gebruik van spronge en konjunkte beweging, soos aangetoon in voorbeeld 7.3.2. Die stygende beweging word bewerkstellig deur die kwartkonstruksies by A1-2, B1-4 en 5-8, C4-7 en die kwint by C3-4. Dalende beweging is hoofsaaklik trapsgewys.

Voorbeeld 7.3.2

Die grafiek, toon die wyse waarop die reëls deur die totale ambitus van 'n none beweeg in 'n onreëlmatige boogvorm met die klimakstoon D in reël B. In reël C word spanning behou deur die spronge wat 'n sterk stygende profiel daaraan verleen. Ontspanning deur daling vind eers in die laaste reël plaas.



Hierdie koraal bevat tipiese Geneefse ritmiese patrone, gekenmerk deur lang note aan die begin en einde met 'n sesuur in die middel. Ritmiese kontras word in reël C verkry deur die sinkope by die voorlaaste noot. Met die oog op die lengte van die eerste drie reëls met 11 sillabes elk, is die ritmiese patroon, saamgestel uit lang en kort nootwaardes, uiters toepaslik.



In die melodie wat in die AGB van 1978 opgeneem is, voorbeeld 7.3.3, is enkele melodiese en ritmiese wysigings aangebring. Dit is 'n toon hoër na D getransponeer en die oorspronklike verhoging by A7, aangedui in voorbeeld 7.3.2, word herstel. Voorts word weggedoen met die sinkope by C9 deurdat die halfnoot in twee kwartnote verdeel is, sodat die tweede kwartnoot 'n terughouding voor C10 veroorsaak, soos aangetoon. 'n Maatsoortteken vir tweeslagmaat (2/2), is aangebring.

Voorbeeld 7.3.3

Loof, loof die Here! Bring Hom dank en e - re,
o Chris-ten-ska-re, rondom sy al - ta - re.
Hy is ons God: die E - wi - ge, die Wa - re!
Loof, loof die He - re!

2 God van weldade, Skenker van genade,
U, hoog verhewe, U bestraal ons lewe;
ons is gedurig deur u guns omgewe.
Loof, loof die Here!

3 Hoor ons gebede, dat ons in u vrede
op al ons weë elke dag kan wandel
en altyddeur na u gebooie handel.
Loof, loof die Here!

Voorbeeld 7.3.3 (vervolg)

4 U is die Here, U is onse Vader.
 In Jesus Naam is ons nou hier vergader.
 Één deur u Gees, kom ons vrymoedig nader.
 Loof, loof die Here!

7.3.3 Die teks

Strofes 1 tot 3 van die Afrikaanse teks is 'n vry vertaling deur I.L. De Villiers van strofes 1,4 en 6 van P. Gerhardt se Lobet den Herren alle, die ihn ehren, terwyl die laaste strofe 'n oorspronklike beryming deur De Villiers self is.

7.3.4 Die woord-toonverhouding

As 'n loflied waarin die algenoegsaamheid van die Allerhoogste besing word, sluit die beweeglikheid van melodie en ritme baie nou aan by sowel die inhoud en die trogeïese versmaat van die teks. Die ritmiese patrone wat telkens met 'n lang noot begin, ondersteun die trogeïese versmaat, byvoorbeeld

- - v - -
Loof, loof die He-re

Herhalings van halfnote aan die einde van die reëls akkomodeer woorde met slepende uitgange soos

He-re, ska-re, al-ta-re, wa-re

en ander. Die melisme in reël C beklemtoon die betekenis van die woord Wa-re in die eerste strofe. In die ander strofes is die toonsetting van woorde soos

le-we, han-del en na-der

op die terughouding moontlik minder gepas. Etlieke voorbeelde van foutiewe woordklem word gevind. Die opwaartse sprong by A2 veroorsaak dat die tweede noot in plaas van die eerste beklemtoon word. Met uitsondering van die eerste strofe, met die woord Loof, word deurgaans onbelangrike woorde soos van, ons, is, gebruik. Ander voorbeelde van foutiewe beklemtoning is byvoorbeeld

v - v
wel-da-de in strofe 2 en

v - v
al-tyd-deur in strofe 3.

Die enjambement aan die einde van reëls A en B van die derde strofe veroorsaak 'n musikale frase wat, vanweë die lengte daarvan, onmoontlik in een asem gesing kan word.

Enkele moeilik singbare klinkers op hoë note is gevind, byvoorbeeld E-wi-ge in strofe 1, reël 3,

he-we in strofe 2, reël 2,

we-ë in strofe 3, reël 2, en

is in strofe 4, reël 1.

In weerwil van genoemde toonsettingsprobleme kan hierdie gesang as 'n wins vir die AGB van 1978 beskou word. Dit het 'n sterk, dinamies-beweeglike karakter wat met gemak deur beide volwassenes en kinders gesing kan word. Die ritmiese patrone van Geneefse oorsprong lewer nie probleme nie. Gevolglik kan die vervanging van die oorspronklike sinkope deur 'n terughouding bevroegteken word. By 'n verdere hersiening van die gesangboek behoort die herstel van die sinkope en die korrekte aksentplasing besondere aandag te geniet.

7.4 Gesang 68

BRING LOF EN DANK, AAN GOD DIE EER (Nun danket all und bringet Ehr) (Z207)

7.4.1 Die geskiedenis van die koraal

Crüger het hierdie koraal die eerste keer in 1656 in die Praxis pietatis melica met die teks Nun danket all und bringet Ehr van Paul Gerhardt gepubliseer. Daarna is dit feitlik deurgaans in die verskillende uitgawes van die genoemde gesangboek opgeneem, sodat Zahn later daarvan skryf dat dit "bis jetzt fast überall bekannt...ist" (1889-1893:I,nr.207).

Met verloop van tyd is dit opgeneem in die EKG van 1950 (nr. 231), Liedboek voor de kerken (nrs.63, 218, 319), die Church Hymnary (nr.351), die Baptist Hymnal (nrs.206, 516) en die Psalter Hymnal (nr. 126). In Suid-Afrika was die lied 'n lang tyd feitlik onbekend, en dit ontbreek opsigtelik in die gesangboeke wat in die 19de eeu deur die verskillende Duitse sendinggenootskappe uitgegee is. Dit kom slegs voor in die bundel Cantate wat die Berliner Missionsgesellschaft in 1934 uitgegee het, met 'n vertaling van die oorspronklike teks deur J. Baumbach, asook in die Sionsgesange van 1949 (nr.369).

7.4.2 Die musikale vormgewing

Die invloed van die Geneefse Psalmelodieë is besonder sterk in hierdie saamgestelde melodie. Dit is gebaseer op reëls uit die Geneefse Psalms 75 en 89 asook die Nunc Dimittis, soos in voorbeeld 7.4.1 gesien kan word. Reëls A en B stem ooreen met reël A van Psalm 89, reël C gedeeltelik met reël A van die Nunc Dimittis en reël D met reël F van Psalm 75.

Voorbeeld 7.4.1

PS 89
A 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

CRÜGER
A 1 2 3 4 5 6 7 8 B 1 2 3 4 5 6

NUNC DIMITTIS
A 1 2 3 4 5 6 PS 75
1 2 3 4 5 6 7

CRÜGER
C 1 2 3 4 5 6 7 8 D 1 2 3 4 5 6

Die melodie is in die F modus en het 'n plagale ligging met 'n omvang van 'n none, C tot d. Dit het 'n oop vorm met die skema ABCD. Hegtheid word aan die eenvoudige vormskema verleen deur die gedeeltelike herhaling van 'n melodiese motief van reël B in reël D, aangedui in die voorbeeld 7.4.2.

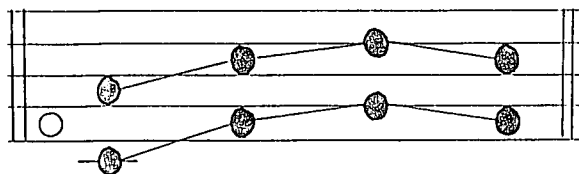
Voorbeeld 7.4.2

Die opvallendste kenmerk van die intervalgebruik, is soos Blume dit stel, "Crüger's repeated use of leaps of a fourth or his roving through the interval of a fourth..." (1957:553), wat aan die invloed van die Geneefse Psalmmelodieë toe te skryf is. Hierdie konstruksies word verteenwoordig deur afwisselende kwartspronge by A3-4 en D2-3, die samestelling van 'n sekunde en 'n tert by A1-3 en C2-4, asook 'n viernootmotief by D3-6. Soos in voorbeeld 7.4.3 gesien kan word, geskied stygende beweging hoofsaaklik met behulp van spronge, terwyl die dalende beweging konjunktief is.

Voorbeeld 7.4.3

Wat sy bewegingskarakteristiek betref het die melodie, soos deur die grafiek aangetoon word 'n onreëlmatige boogformasie met 'n

klimakstoon as D in die derde reël. Hierdie melodie is besonder sterk geprofileerd met 'n dinamiese karakter.



Slegs twee ritmiese patrone word deurgaans gebruik, naamlik

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ in reëls A en B, en

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ in reëls C en D.

Die eerste het 'n tipiese Geneefse karakter met lang' nootwaardes aan die begin en einde insluitende 'n sesuur in die middel. Daarenteen verleen die tweede ritmiese patroon 'n treffende karakterisering aan die geheel vanweë die rusteken vooraf, gevolg deur 'n patroon met lang nootwaardes.

Hierdie is een van die enigste koraal van Crüger wat feitlik onveranderd in die AGB van 1978 opgeneem is. Aanvanklik het die Interkerklike Hersieningskommissie¹ die moontlikheid oorweeg om 'n vierslagmaatteken vooraf te gebruik, maar uiteindelik wel besluit om die nie-metriese skryfwyse van die oorspronklike, dit

1 Notule, vergadering 25 Junie 1971

wil sê sonder maatsoort of maatstrepe, in die AGB van 1978 te handhaaf. Hierdie weergawe word in voorbeeld 7.4.4 aangedui.

Voorbeeld 7.4.4.

Bring lof en dank; aan God die eer,
o vol - ke, al - mal saam!
Sing: Hei - lig! Hei - lig! Hei - lig Heer!
Hoogheilig is sy Naam!

- 2 U is lankmoedig, met geduld
deel U die boodskap mee:
U delg ons sonde; werp ons skuld
vir ewig in die see!
- 3 Gee vrede, Heer, waak oor u kerk
met vaderlike hand.
Maak ons voorspoedig in ons werk
en seën volk en land.
- 4 Wanneer ons kragte eendag swig,
sal U ons hande hou.
Dan sal ons, Heer, u aangesig
in heerlijkheid aanskou.

7.4.3 Die teks


Oorspronklik het 'n vertaling van P. Gerhardt se Nun danket all und bringet Ehr deur J. Baumbach in 1934 in die bundel Cantate verskyn. Op sy beurt weer is die teks in die AGB van 1978 'n verwerking deur I.L. De Villiers van strofes 1,5,6 en 9, van bogenoemde.


7.4.4 Die woord-toonverhouding

Die bondige teks, waarvan lofprysing die kern is, word op 'n voortreflike wyse ondersteun deur die komponente van die musiek, naamlik die majeurtoonsoort en 'n eenvoudige maar sterk geprofileerde melodie met 'n stuwende ritme.


Die lang nootwaardes aan die begin van die reëls veroorsaak 'n agogiese aksent wat strydig is met die woordklem van die jambiese versmaat, nogtans word dit grootliks ondervang deur woorde met 'n sterk betekenis. Die enigste hinderlike aksent is wan-neer in strofe 4.

Die vermenging van lang en kort nootwaardes in die middel van die reëls is ook soms hinderlik, soos byvoorbeeld in



lank-moe-dig (strofe 2)


Voorspoedig (strofe 3)

In strofe 1 is die herhaling van die woord heilig vanweë die ritmiese patroon met twee kort nootwaardes gevolg deur twee langes, egter besonder effektief:


Hei-lig! Hei-lig! Hei-lig Heer!

Die grootste gebrek in die woord-toonverhouding is die enjambement wat telkens saamval met 'n rusteken aan die begin van die daaropvolgende reël. Gevolglik word 'n onderbreking veroorsaak in 'n sin wat aaneen gesing moet word. 'n Tipiese voorbeeld word gevind tussen reëls 1 en 2 van die tweede strofe.


U is lank-moe-dig, met ge-duld


deel u die bood-skap mee:

Dergelike voorbeelde kom voor in strofe 3, reël 1 en strofe 4, reël 3.

In die algemeen het die gesang baie voortreflike eienskappe. Dit is 'n bondige en dinamiese loflied wat besonder geskik is vir gebruik deur jongmense en kinders. Die ontlening aan die Geneefse Psalmelodieë dra wel daartoe by dat die gesang vir gemeentes aanvaarbaar is, en vergemaklik die aanleer daarvan. Die praktyk om van 'n bestaande model gebruik te maak, kan dus selfs in die 20ste eeu met goeie gevolg toegepas word.

7.5 Gesang 73

SO LIEF HET GOD DIE WÊRELD (Wie soll ich dich empfangen) (Z5438)

7.5.1 Die geskiedenis van die koraal

Hierdie koraal is in 1653 die eerste keer in die Praxis pietatis melica en die gesangboek van Runge met die teks Wie soll ich dich empfangen van P. Gerhardt gepubliseer (Zahn 1889-1893:III,nr.5438). In die 17de en 18de eeue was dit besonder gewild, en is dit in verskillende uitgawes van die Praxis pietatis melica, die Psalmodia Sacra en ander Duitse gesangboeke opgeneem.

Vanaf 1871 is M. Teschner (1584-1635) se melodie Valet will ich dir geben, in plaas van die Crüger-melodie, by die teks van Gerhardt gebruik. Die Teschner-melodie is trouens in al die gesangboeke van die Duitse sendinggenootskappe in Suid-Afrika met 'n Nederlandse vertaling van die oorspronklike Gerhardt-tekst, Hoe zal ik u ontmoeten, opgeneem.

Volgens E. Weismann (1970:140) is die melodie eers onlangs weer "herontdek", en is in 1950 in die EKG (nr. 10) en in 1973 in die Liedboek voor de kerke met die Gerhardt-tekst gepubliseer. 'n Verkorte weergawe van die melodie verskyn in die Afrikaanse Psalms en Skrifberyminge van 1977 (nr.5). Die oorspronklike melodie word egter in die AGB van 1978 opgeneem.

7.5.2 Die musikale vormgewing

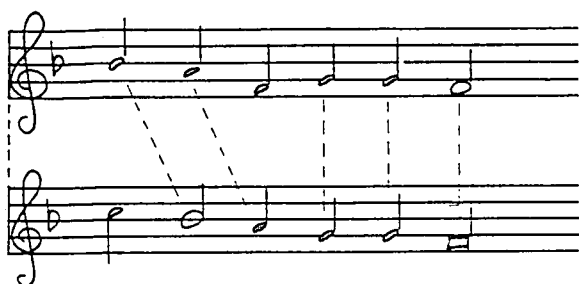
Hierdie saamgestelde koraal is gebaseer op reëls van 'n bestaande Duitse koraal asook verskillende Geneefse Psalmelodieë, soos aangedui in voorbeeld 7.5.1. Reël A stem gedeeltelik ooreen met reël A van Nun scheid ich ab in Fröhlichkeit van J.H. Schein (Z5583), reël B weer met reël B van die Nunc Dimittis, reël C met reël A van Psalm 60, reël D met reël E van Psalm 3, reël E met reël A van Psalm 54 en reël F met reël H van Psalm 56.

Voorbeeld 7.5.1

The musical score consists of six systems, each with two staves. The first system is labeled 'SCHEIN' and 'NUNC DIMITTIS'. The second system is labeled 'CRÜGER'. The third system is labeled 'PS 60' and 'PS 3'. The fourth system is labeled 'CRÜGER'. The fifth system is labeled 'PS 54' and 'PS 56'. The sixth system is labeled 'E' and 'F'. The score shows various musical notations including notes, rests, and bar lines, with measure numbers indicated above the staves.

In bogenoemde voorbeeld kan gesien word dat die koraal 'n Reprisenbarvorm het met die skema AB: || CDEF(B). Reël B word gedeeltelik in reël F herhaal, soos aangedui in voorbeeld 7.5.2.

Voorbeeld 7.5.2



Die toonsoort is F met 'n modulاسie na C aan die einde van die derde reël. Die B-herstel in die eerste reël is 'n tipiese voorbeeld van die gebruik van 'n tussendominant.

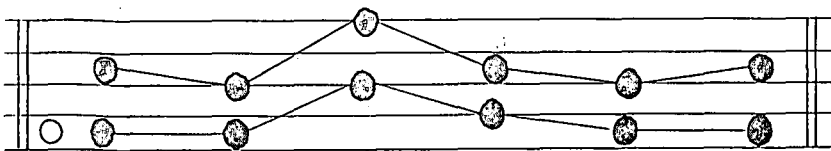
Die melodie is hoofsaaklik op konjunkte beweging gebaseer, afgewissel met toonrepetisie asook tertsspronge en 'n enkele kwartsprong by C1-4. Dit is opvallend dat die spronge meestal aan die begin van 'n reël gebruik word gevolg deur konjunkte beweging in 'n teenoorgestelde rigting, soos veral in reëls C, D en E in

voorbeeld 7.5.3. Terselfdertyd is die toonrepetisie by A4-5, B4-5, D2-3, E2-3 en F4-5, aangedui deur die hakies, 'n sterk eenheidsgewende faktor.

Voorbeeld 7.5.3

The image shows three staves of musical notation in G major (one sharp). The notes are: A1, B1, C1, D1, E1, F1, G1, A1, B1, C1, D1, E1, F1, G1. The first staff has brackets under the first two notes (A1-B1) and the last two notes (F1-G1). The second staff has brackets under the first two notes (C1-D1) and the last two notes (E1-F1). The third staff has brackets under the first two notes (E1-F1) and the last two notes (G1-A1). The notes are connected by a continuous line, showing a wave-like pattern.

Die melodie beweeg binne die omvang van 'n oktaaf, F tot f. Die boogvormige formasie soos in die grafiek aangetoon, word gevorm deur 'n skielike liggingsverandering waardeur reël C sodanig opskuif dat die laagste noot op dieselfde vlak as die hoogste noot van die voorafgaande reël geplaas word. Sodoende word 'n eenmalige klimakstoon op f te verkry. Die sprong wat hierdie toon voorafgaan, dien om groter prominensie daaraan te verleen.



In die geheel word die melodie gekenmerk deur 'n ryk verskeidenheid van ritmiese patrone. Binne die bestek van slegs ses reëls word vyf verskillende ritmiese patrone gebruik, aangedui soos volg:

 in A

 in B en D

 in C

 in E

 in F

Die ritmiese patroon van A is tipies Geneefs. Crüger laat gebruiklikerwys 'n reël wat met 'n kwartnoot begin, deur 'n kwartnootrusteken voorafgaan, soos die geval is by B, D, C en E. Die afwesigheid van 'n kwartnootrusteken maak F dus opvallend. Ritmiese kontras word ook verkry deur 'n vroulike kadensuitgang in A teenoor manlike uitgange in die ander patrone, in besonder ook C met die sinkope.

Dit is betekenisvol dat in die strewe na stylgetrouheid in die EKG 'n weergawe van die koraal gepubliseer is wat melodies en ritmies van die oorspronklike verskil, soos deur die hakies in voorbeeld 7.5.4 aangedui is. In vergelyking met die oorspronklike koraal van Crüger is dit 'n toon laer, na Es getransponeer. Die

herstelteken by A3 verval. Die halfnoot by A1 word met 'n kwartnoot vervang, en dié by C5 met twee kwartnote, terwyl die tweede 'n terughouding met die daaropvolgende noot vorm. Sodoende word die sinkope geëlimineer. Die indeling in 'n 4/4-maatsoort met 'n opmaat, word afgewissel met 'n 3/2-maatsoort in reël C.

Voorbeeld 7.5.4

The musical score consists of six staves of music in G-flat major (two flats). The first three staves are in 4/4 time, with a common time signature 'C' at the beginning. The fourth staff shows a change to 3/2 time, indicated by a '3/2' time signature and a bracket under the first two measures. The fifth and sixth staves continue in 3/2 time, with a common time signature 'C' at the beginning of each staff. The music features various note values, including quarter notes, half notes, and eighth notes, with some notes beamed together. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Die weergawe van die melodie in die AGB van 1978 stem ooreen met dié in die EKG, behalwe dat 'n 2/2-maatsoortteken deurgaans gebruik word.

Voorbeeld 7.5.5

So lief het.. God die wê - reld:
Hy gee sy ei - e Seun,
ge - bo - re as Ver - los - ser,
ons Leidsman en ons Steun.
Hy het by ons op aar - de
ge - le - we en ge - ly;
nou is Hy by die Va - der
waar Hy ons plek be - rei.

2. Nou swyg die twyfelvrae
of God wel vrede bied.
"In mense[^]n welbehae,"
weerklink die eng'lelied.
Ons sing waar ons ook swerwe
die lied van Efrata!
Dit klink tot by ons sterwe
nog in ons harte na.

3. Ons het uit sondeduister
die Môrester aanskou;
gou breek die dag se luister;
die Heiland is getrou!
Weer kom Hy met die wolke
as regter, en alom
roep Hy uit alle volke
sý volk tot eiendom.

In Gesang no. 5 in die Afrikaanse Psalms en Skrifberyminge van 1977, aangedui in voorbeeld 7.5.6, word die melodie verkort deur die weglating van reëls D en E van die oorspronklike, asook die herhaling van reëls A en B. Die herhaalde noot by A5 verval en die sinkope in reël C word verander na 'n terughouding, soos in die EKG van 1976 en AGB van 1978. Terselfdertyd is dit in 'n vierslagmaat (4/4) genoteer.

Voorbeeld 7.5.6



7.5.3 Die teks

'n Vertaling van die nege strofes van die oorspronklike teks, Wie soll ich dich empfangen van Gerhardt, word in die AGB van 1978 tussen die Gesange 73 en 80 verdeel. Laasgenoemde is egter getoonset op die melodie van S. Wesley (1810-1876) bekend as Aurelia. Die vertaalde sewende en negende strofes word as die tweede en derde strofes van Gesang 73 gebruik, terwyl die eerste strofe van hierdie gesang 'n beryming is van Johannes 3 vers 16 deur A.P. van der Colf.

7.5.4 Die woord-toonverhouding

Die oorspronklike ritmiese patroon het waarskynlik in die vrye, nie-metriese vorm waarin die koraal oorspronklik gesing is, goed by die teks aangepas. Dit is egter nie moontlik om hierdie ritme in 'n moderne metriese struktuur in te deel nie. Daarenteen het die gewysigde vorm in die EKG van 1976 en AGB van 1978, 'n uiters geslaagde aanpassing by die jambiese versmaat van die teks tot gevolg. Voorts is die volgehoue alla breve-maatsoort (ϕ) in die AGB van 1978 minder gekompliseerd as die veranderde maatsoort in die EKG.

Die enjambemente tussen reëls C en D behoort in gemeentelike sang nie juis probleme op te lewer nie, aangesien die twee reëls wat aanmekaar gesing moet word nie lank is nie. Die onderbreking in die teks deur die kwartnootrusteken aan die einde van die derde reël is egter hinderlik, byvoorbeeld by die woorde:

Hy het vir ons op aar-de
ge-le-we en ge-ly;

Insgelyks bemoeilik die kwartsprong aan die begin van reël C die stemplasing by moeilik singbare klinkers, soos het en sing.

'n Punt van kritiek teen die teks is dat die berymer nie die musikale hoogtepunte van die melodie in reël C benut het nie.

W.G. Overbosch verwys na die toonsetting van die Gerhardt-teks met die woorde "O Jesu, Jesu, setze..." in die derde reël, deur te stel dat "de hoge es die daar vanaf de bes' als inzet bereikt wordt, is kennelijk ter ondersteuning van de naam 'Jezus' bedoel" (1977:338). In die Afrikaanse teks daarenteen word niksseggende woorde, soos

het hy, sing waar en kon Hy

gebruik, waardeur die dringendheid wat uit die musiek spreek, hoegenaamd nie benut word nie.

Wie soll ich dich empfangen is een van die besielendste Adventsliedere in die Protestantse kerkliedrepertorium, en die opname daarvan in die AGB van 1978 is 'n waardevolle toevoeging tot die Adventsrubriek van hierdie gesangboek. Bedenkinge kan egter uitgespreek word oor die verdeling van die oorspronklike teks tussen Gesang 73 en 80, met die Aurelia-melodie van Wesley, aangesien dit 'n verbreking is van die eenheid van hierdie treffende gedig.

Dit sal meer sinvol wees om die Gerhardt-teks tot die melodie van Crüger te beperk, terwyl 'n ander teks by die Wesley-melodie gebruik word. Tekste wat moontlik gebruik kan word, is 'n vertaling van die 12de-eeuse Urbs Sion Aurea, waarvoor die genoemde melodie van Wesley oorspronklik geskryf is (Moffat & Patrick:1935) of die teks The Church's one foundation van S.S. Stone, (Church Hymnal g.d.:nr. 205).

7.6 Gesang 107

VIER BLY VAN GEES DIE CHRISTUSFEES! (O Jesu Christ, dein Krippelein ist) (Z2074)

7.6.1 Die geskiedenis van die koraal

Crüger se toonsetting van die teks, O Jesu Christ, dein Krippelein ist mein Paradies, van P. Gerhardt, is in 1653 die eerste keer in die Praxis pietatis melica gepubliseer. Daarna is dit deurlopend in die latere uitgawes van die gesangboek asook redelik algemeen in ander Duitse gesangboeke van die 18de eeu opgeneem (Zahn 1889-1893:II,nr.2074). Sedert die helfte van die 18de eeu het die teks van Kaspar Füger (1532-1592), Wir Christenleut habn jetzund Freud, die oorspronklike teks vervang (Weismann 1970:179). Hoewel die melodie selde in hedendaagse gesangboeke aangetref word, verskyn dit tog in die EKG met die teks van Füger. Dit kom ook voor in die EG van 1944 en die Halleluja (1950).

7.6.2 Die musikale vormgewing

Hierdie is 'n saamgestelde koraal, gebaseer op reëls uit die Geneefse Psalms 3 en 54. Soos aangetoon in voorbeeld 7.6.1 stem reëls A en B ooreen met reël A1-8 van Psalm 54, reël C met reël B2-9 van Psalm 54, reël D met reël H1-4 van Psalm 3, en die laaste gedeelte van reël F met reël L1-7 van dieselfde Psalm.

Voorbeeld 7.6.1

PS 54
A 1 2 3 4 5 6 7 8 B 1 2 3 4 5 6 7 8 9

CRÜGER
A 1 2 3 4 B 1 2 3 4 C 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

PS 3
H 1 2 3 4 PS 3 L 1 2 3 4 5 6 7

CRÜGER
D 1 2 3 4 E 1 2 3 4 F 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Detailed description: The image shows a musical score for two systems. The first system has two staves. The top staff is labeled 'PS 54' and contains a melody with notes numbered 1 through 9, with a 'B' above the 8th note. The bottom staff is labeled 'CRÜGER' and contains a melody with notes numbered 1 through 11, with 'B' above the 5th note and 'C' above the 10th note. The second system also has two staves. The top staff is labeled 'PS 3' and contains a melody with notes numbered 1 through 7, with 'L' above the 1st note. The bottom staff is labeled 'CRÜGER' and contains a melody with notes numbered 1 through 11, with 'E' above the 2nd note and 'F' above the 3rd note. All staves are in a single clef and key signature.

Opvallend is die oop vorm, ABCDEF, bepaal deur die Gerhardt-
teks met die metriese indeling 4.4.11.4.4.11. Die herhaling van
dieselfde skema 4.4.11 asook die gebruik van dieselfde
kadensformules in reëls C8-11 en F8-11, voorbeeld 7.6.2, verleen
aan die vorm 'n binêre konsep.

Voorbeeld 7.6.2

C 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

F 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

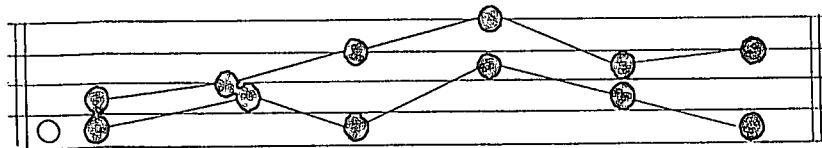
Detailed description: The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'C' and contains a melody with notes numbered 1 through 11. The bottom staff is labeled 'F' and contains a melody with notes numbered 1 through 11. Both staves are in a single clef and key signature.

Die koraal is in die F modus met 'n modulاسie na C in die vyfde reël. Hoewel die vorm op tweeledigheid dui, is die verskillende dele ten opsigte van intervalgebruik baie verskillend, soos aangedui in voorbeeld 7.6.3. In die eerste drie reëls is die toonrepetisie in reëls A en B, en die drieklankmelodiek in C karakteristiek. Die laaste reëls weer word veral gekenmerk deur kwartkonstruksies as 'n viernootmotief by D1-4, en spronge by F1-2 en 4-5 asook die tertskonjunksie by E1-4. Musikaal gesien is die grootste verdienste van die melodie in die golwende beweging wat in die twee lang reëls, C en F, deur die afwisselende gebruik van spronge en konjunkte beweging verkry word.

Voorbeeld 7.6.3

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff is divided into three sections: A (measures 1-4), B (measures 1-4), and C (measures 1-11). The second staff is divided into three sections: D (measures 1-4), E (measures 1-4), and F (measures 1-11). Brackets are drawn under the notes in each section to indicate phrasing or structural units. The melody consists of quarter notes and half notes, with some intervals being leaps.

Soos in die grafiek aangedui, is die ambitus van die koraal 'n oktaaf, Es - es, met 'n onreëlmatige boogformasie wat in die teenoorgestelde rigting daal. Die klimakspunt is die F in reël D wat 'n besondere trefkrag aan die geheel verleen omdat dit onmiskenbaar bo die ambitus van die voorafgaande reëls uitstyg om weer onmiddelik deur dalende beweging gevolg te word.



Wat die ritme betref, is dit vreemd dat Crüger in hierdie koraal, wat grootliks uit fragmente van die Geneefse Psalms saamgestel is, nie by Geneefse ritmes hou soos in die oorgrote meerderheid van sy korale nie. Hoewel 'n verskeidenheid van ritmiese patrone gebruik word soos vervolgens uiteengesit is, is dit duidelik dat hulle 'n sterk isoritmiese onderbou het. Opvallend is die verskil tussen die ritmiese patrone van reëls A tot C, en reëls D tot F. Die vervanging van die halfnoot met 'n kwart aan die einde van D en die weglating van die kwartnoot aan die begin van E het 'n subtiele wysiging tot gevolg.

Die volgende ritmiese patrone word gebruik:

♩ ♪ ♪ ♪ in A

♪ ♪ ♪ ♪ in B

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ in C

♩ ♪ ♪ ♪ in D

♪ ♪ ♪ ♪ in E

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ in F

Die weergawe wat in die 19de eeu algemeen bekend sou word en opgeneem is in die EG van 1806 stem met geringe afwykings ooreen met die oorspronklike koraal. Dit is egter deurgaans in heelnote genoteer. In die EG van 1944 is dit soos in die genoemde weergawe, hierdie keer in halfnote, genoteer. Hierteenoor herstel die AGB van 1978 die oorspronklike melodie terwyl dit na Es getransponeer is soos in voorbeeld 7.6.4 gesien kan word. Geringe ritmiese wysigings, naamlik die vervanging van die kwartnote met halfnote by B1, D4 en E1, is aangebring. Terselfdertyd is die melodie nie-metries, dit wil sê sonder maatstrepe genoteer.

Voorbeeld 7.6.4

Vier bly van gees die Christusfees!
 Moet ons die Heer nie juigend eer bewys nie?
 Roem almal saam sy grote Naam —
 ons kan sy liefde nooit na waarde prys nie!

- 2 Juig in u lot! Die troue God
 bring ons in Christus weer tot nuwe lewe.
 Ons harte sing; ons lofied bring
 die dank aan Hóm wat sondes kom vergewe.
- 3 Verhef sy eer, roem Hom as Heer
 wat, ons tot heil, die heerlikheid verlaat het!
 Hy gaan u voor; volg op sy spoor;
 volg Hóm getrou wat ons kom salig maak het.
- 4 Loof dan u God! Juig oor u lot,
 want Jesus het betaal vir al u skulde!
 Sing lof en dank met blye klank!
 Bring Hom op hierdie feesdag dankbaar hulde!


7.6.3 Die teks

'n Afrikaanse vertaling deur C.L. van den Berg van C.F. Gellert se Auf, schicke dich is in die EG van 1944 vir Gesang 113 gebruik. Hierdie vertaling is op sy beurt met enkele wysigings deur A.P. van der Colf in die AGB van 1978 oorgeneem.

7.6.4 Die woord-toonverhouding

Twee faktore kompliseer die woord-toonverhouding van hierdie gesang, naamlik (i) die onreëlmatige tekskonstruksie waarin buitengewoon kort en lang reëls mekaar afwissel, en (ii) die agogiese aksent vanweë die halfnoot aan die begin van reëls wat strydig is met die jambiese versmaat van die teks.

Die woordaksente word soms benadeel deur die ritmiese veranderinge wat aan die melodie in die AGB van 1978 aangebring is. In die eerste reël sou die oorspronklike


die Chris-tus-fees

byvoorbeeld meer sinvol wees as


die Chris-tus-fees

waar die lidwoord op 'n halfnoot val, terwyl die eerste lettergreep van die woord Chris-tus, wat eintlik die klem moet kry, 'n kwartnootwaarde het. Dieselfde geld vir die vyfde reël waar sy in plaas van gro-te beklemtoon word. Daar moet egter op gewys word dat hierdie veranderings nie sonder meriete is nie. T. van Niekerk skryf dat "in die oorspronklike vorm raak 'n mens byna uitasem vanweë die volgehoue kwartnootbeweging in die laaste deel van die melodie" (1976:241).

Die enjambement wat in strofe 1, reëls 1 en 3, en strofe 3 reël 1 voorkom, is nie hinderlik nie, aangesien die musiek van die twee reëls ritmies aaneenvloei, en dus geen onderbreking in die woorde veroorsaak nie.

Hoewel hierdie melodie reeds sedert 1806 in die amptelike gesangboeke in Suid-Afrika verskyn het, het dit nooit werklik algemene inslag by gemeentes gevind nie. Moontlik sal 'n maatindeling, soos ook trouens in die Koraalboek van 1978 voorsien is, dit makliker laat lees en sodoende die aanleer daarvan bevorder.

7.7 Gesang 120

VERVUL, O HEER, MY HART MET STILLE WYDING (Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen) (Z983)

7.7.1 Die geskiedenis van die koraal

Die koraal is die eerste keer in 1640, in die Neues vollk mliches Gesangbuch, met die teks Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen van J. Heermann gepubliseer. J. Staden het tevore in 1631 reeds die teks getoonset, maar dit wil voorkom asof sy toonsetting daarna heeltemal deur dié van Crüger verdring is. In di  verband bevestig Zahn dat dit "fast allgemein bis jetzt bekannt..." is (Zahn 1889-1893:I,983).

Hierdie is een van Crüger se korale wat 'n onbetwisbare plek in die kerkliedrepertorium verkry het. J.S. Bach het dit so hoog aangeslaan dat hy dit as openingskoraal vir beide sy Matteus- en Johannespassies gebruik het. Voorts word dit in die verteenwoordigendste hedendaagse gesangboeke gevind, soos byvoorbeeld in die EKG (nrs. 60 en 71), die Liedboek voor de Kerken (nrs. 177, 180 en 181), Psalmen en Gezangen (nrs.34 en 42), English Hymnal (nr. 70), Church Hymnary (nr. 216), Methodist Hymnal (nr.177), Baptist Hymnal (nr. 131) en die Psalter Hymnal (nr. 351). In Suid-Afrika was dit reeds in die vorige eeu bekend gewees as gevolg van die opname daarvan in die gesangboeke van die verskillende Duitse sendinggenootskappe, in besonder die EG van 1806, asook die EG van 1944.

7.7.2 Die musikale vormgewing

Soos aangetoon in voorbeeld 7.7.1, is hierdie 'n saamgestelde koraal, gebaseer op reëls uit die Geneefse Psalms 23 en 78. Reël A toon 'n ooreenkoms met reël A van Psalm 23, reël B met reël D van Psalm 78, reël C met reël E van Psalm 23, terwyl reël D gedeeltelik met reël F van Psalm 23 ooreenstem.

Voorbeeld 7.7.1

PS 23.
A 1 2 3 4 5

CRÜGER
A 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

PS 78

CRÜGER
B 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

PS 23
E

CRÜGER
C 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Voorbeeld 7.7.1 (vervolg)

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'PS 23' and 'E 1' and contains 11 numbered measures. The notes are: 1. G4, 2. A4, 3. B4, 4. C5, 5. B4, 6. A4, 7. G4, 8. F4, 9. E4, 10. D4, 11. C4. The bottom staff is labeled 'CRÜGER' and 'D 1' and contains 5 numbered measures. The notes are: 1. G4, 2. A4, 3. B4, 4. C5, 5. B4. Both staves end with a double bar line.

Die teks wat oorspronklik in Crüger se toonsetting gebruik is, naamlik dié van Heermann, het 'n Saffiese strofe-vorm, waarvoor hy weer eens 'n oop vorm met die skema ABCD gebruik het.

Die koraal is in die g-modus, met die cantus mollis, dit wil sê die toonsoortteken Bes. Crüger se hantering van dié toonsoort word geïllustreer in sy vierstemmige harmonisering van die koraal, aangedui in voorbeeld 7.7.2. Die konsekwente gebruik van Es sowel as die verhoogde leitoon fis, by die kadense dui daarop dat hierdie nie 'n Hipo-doriese modus is, soos dikwels beweer word nie. Veeleerder is dit 'n aanduiding van die mate waarin Crüger reeds in die rigting van die moderne mineur-toonaard beweeg het. 'n Enkele modulاسie na Bes kom voor in reël

B. Opvallend is die majeure drieklank aan die begin, die Pikardiese tertse by C11, asook die weglating van die tertse uit die slotakkoord.

Voorbeeld 7.7.2

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The chord diagrams below each system are as follows:

System 1: $g:$ i IV V i VII VI III₆ IV V

System 2: V i b^{\flat} : V I IV ii iii V I

System 3: $g:$ i V VI III VII₆ i III IV I

System 4: III IV i V i

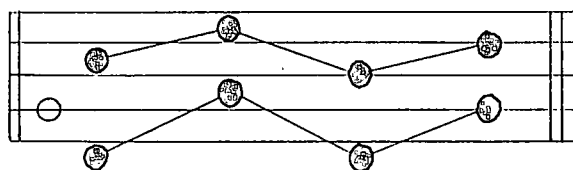
Die melodiese bou word in 'n hoë mate deur kwartstrukture oorheers. 'n Totaal van nege kwartkonstruksies, maak dit die algemeenste struktuur wat Crüger in die melodie gebruik. Hierdie melodiese konstruksies word op verskillende vindingryke wyses gebruik soos aangedui in voorbeeld 7.7.3. Kenmerkend is die kwartspronge by A5-6 en B5-6, viernootmotiewe by A6-10, B1-4, B6-11 en C1-4, asook samevoegings van 'n sekunde en 'n tertse of omgekeerd, by A3-5 en C5-8. Weer eens dui die veelvuldige gebruik van kwartstrukture op die invloed van die Geneefse Psalmmelodieë.

Voorbeeld 7.7.3

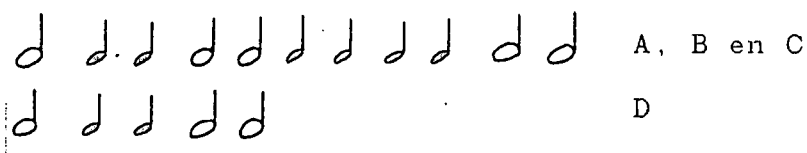
The image displays four staves of musical notation, each representing a different intervallic structure. The notes are quarter notes, and the key signature has one flat (B-flat). The staves are labeled as follows:

- Staff A:** Labeled 'A' at the beginning. It shows a sequence of notes from 1 to 11. Brackets indicate intervals: a bracket under notes 5-6, and another bracket under notes 6-10.
- Staff B:** Labeled 'B' at the beginning. It shows a sequence of notes from 1 to 11. Brackets indicate intervals: a bracket under notes 1-4, and another bracket under notes 5-11.
- Staff C:** Labeled 'C' at the beginning. It shows a sequence of notes from 1 to 11. Brackets indicate intervals: a bracket under notes 1-4, and another bracket under notes 5-8.
- Staff D:** Labeled 'D' at the beginning. It shows a sequence of notes from 1 to 5. Brackets indicate intervals: a bracket under notes 1-4, and another bracket under notes 4-5.

Die melodiese beweging binne die ambitus van 'n none, het volgens die grafiese voorstelling daarvan, 'n onreëlmatige getande formasie. Hoewel die klimakstoon op die Es in reël B voorkom, is die werklike hoogtepunt van die melodie, as gevolg van 'n oktaafsprong wat dit voorafgaan, op die d as eerste noot in die laaste reël. Hierdie melodie is tiperend van wat Stefans Grové as 'n "highpoint stress" beskryf, naamlik "The greater the interval of separation between a tone and its lower pitched predecessor, the greater will be its stress value" (1975:33).



Dieselfde ritmiese patroon word vir reëls A, B en C gebruik. Hierdie patroon is gebaseer op 'n ritmiese skema van die Geneefse Psalm 23, waaraan die melodie gedeeltelik ontleen is. Terselfdertyd is die vyf note van reël D op dieselfde toonduurtes as die begin van die ander reëls gebaseer. Gevolglik het dit 'n baie hegte ritmiese samehang.



In die EG van 1806 word geringe melodiese wysigings by A10, B 7-10 en C10 aangebring. Dit is deurlopend in heelnote met gepunteerde heelnote aan die einde van die reëls genoteer. As gevolg van die toevoeging van die Es in die toonsoortteken verval die skuifteken by B6 en C10. In die EG van 1944 word dieselfde weergawe van die koraal as dié van die EG van 1806 gehandhaaf. Dit is egter deurgaans in halfnote met 'n heelnoot by die voorlaaste noot van elke reël genoteer.

Die weergawe in die AGB van 1978 is weer uit die EG van 1944 oorgeneem, en moes op aanbeveling van die Interkerklike Hersieningskommissie geredigeer word en bepaalde aanpassings ondergaan. Desondanks is foutiewe melodiese en ritmiese kenmerke behou. Die halfnootmaateenheid is egter met 'n kwartnootteenheid vervang en die geheel in 'n vierslagmaat gegiet soos in voorbeeld 7.7.4 aangedui is.

Voorbeeld 7.7.4

Vervul, o Heer, my hart met stil-le wy - ding
 waar ek herdenk die diepte van u ly - ding,
 hoe U daar aan die kruis vir my ge - sterf het;
 my heil verwerf het.

- 2 O Heiland, U't gely vir ons versoening;
 by God bring U vir al ons skuld voldoening;
 die saligheid is deur u lydensbeker
 vir ons verseker.
- 3 Ek sien U, Heer — die Lam van God, onskuldig —
 tot in die dood gehoorsaam en geduldig.
 O Liefde, ek aanskou in al u wonde
 die vloek van sonde!
- 4 U lyding breek my trotse hart en rede;
 dit buig my neer, en skep in my u vrede;
 dit bring die heil wat my, Gods teëstander,
 tot vriend verander.
- 5 Net deur u offer word ons skuld vergewe!
 Sou ek dan na my eie wil nog lewe?
 Sou ek nie, Heer, waar U so swaar moes ly nie,
 my hart U wy nie?
- 6 As ek beangs en skuldig voor U bewe,
 dan laat u kruis, o Heer, my hoop herlewe.
 Aan U, o Heiland, Leidsman, Vors van vrede,
 my dankgebede.
- 7 O Gees van God, leer U my tog gedurig
 die Heiland eer met wederliefde vurig;
 ontsteek u gloed in my en maak dit sterker,
 o Heilbewerker!
- 8 Maak U my in die lewenstryd blymoedig;
 in naasteliefde en gebed oorfloedig.
 Verflou ek, sterk my steeds tot goeie dade
 deur u genade.

7.7.3 Die teks

In die EG van 1944 verskyn 'n Afrikaanse vertaling van die gedig Herr stärke mich, dein Leiden zu bedenken van C.F. Gellert by die betrokke melodie. Op sy beurt is die teks in die AGB van 1978 'n hersiene weergawe deur A.P. van der Colf van die genoemde vertaling. Drie van die oorspronklike strofes is weggelaat, strofes 1 en 7 is onveranderd oorgeneem, terwyl die res in 'n mindere of meerdere mate wysigings ondergaan het. Net soos die oorspronklike, is hierdie ook 'n lied met betrekking tot die Lydenstyd, en verskyn dit in die rubriek LYDENSTYD.

7.7.4 Die woord-toonverhouding

As Lydensgesang is die karakter en stemming van die lied waarin die lyde van Christus "met stille wyding" herdenk word, dié van somberheid en erns, maar ook terselfdertyd wyding, rustigheid en gelatenheid. Dit is byna asof die digter op 'n afstand bepeins hoe "sy heil vir hom verwerf word".

Vanweë die mineurtoonsoort asook die behoud van die onverhoogde leitoon in die melodielyn, is die koraal ryk aan die uitbeelding van die woordinhoud. Die oorspronklike ritme van die koraal sou ook veel tot die algemene stemming daarvan bygedra het. Die herhaling van dieselfde ritmiese patroon met twee lang note in die middel, en twee aan die einde van die reël, asook die

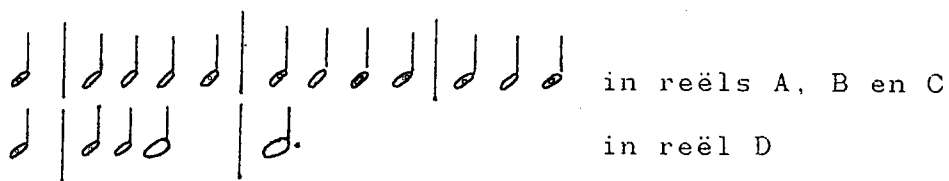
vroulike kadens wat telkens gevorm word, werk rustigheid en gedraendheid in die hand sonder om eentonig te wees. Hoewel die isoritmiese vorm van die koraal, soos die weergawe in die AGB van 1978, daartoe gelei het dat die karakter van die melodie deels verlore gegaan het, is dit egter nie sonder meriete nie en is trouens baie meer gepas by die jambiese versritme.

Melodiese veranderings, soos die melisme wat die halfnoot by die voorlaaste noot van elke reël vervang het, bevorder die woordklem, veral in reëls B en C waar dit die funksie van 'n terughouding het.

Sekere aspekte moet egter aandag geniet. Die melodie word gekenmerk deur besondere lang frases vanweë die lang teksreëls, gevolglik bemoeilik 'n gebrek aan leestekens die sinvolle uitvoering daarvan. Hierdie probleem word verhoog deur die kwartnoot aan die eindes van die frases wat nie aan die sangers geleentheid bied om asem te haal nie. Dit laat ook nie reg geskied aan die slepende uitgange van woorde nie, soos

wy-ding, ly-ding, vre-de.

Voorts kan die ritmiese patroon in die eerste en laaste mate nie in ooreenstemming met mekaar gebring word nie. 'n Oplossing vir beide probleme kan verkry word deur 'n ritmiese patroon waarin elke reël met 'n opmaat begin, en die laaste met 'n gepunteerde halwenoot beëindig word, soos aangedui:.



Die oktaafsprong na die klimakspunt d in die slotreël waarna reeds verwys is, het 'n besondere funksie in die beklemtoning van die laaste reël se woorde, soos byvoorbeeld "my heil verwerf het". Met die uitsondering van strofes 4, 7 en 8 word daar egter altyd moeilik singbare vokale soos i, ie en y op die noot d gebruik.

Hierdie gesang is in weerwil van die wysigings van hoogstaande gehalte. W.J.B.Serfontein noem dit 'n "klein kerklike juweel" waarsonder 'n mens jou die Lydenstyd kwalik sou kon voorstel (Die Volksblad, 1 Maart 1980). Alle eer kom Crüger toe vir die wyse waarop hy feitlik losstaande frases tot 'n geheel saamgesnoer het wat nie slegs musikaal sinvol is nie, maar ook 'n uitmuntende draer van 'n bepaalde musikale stemming is.

7.8 Gesang 138

JESUS LEEF, EN ONS MET HOM! (Jesus, meine Zuversicht) (Z3432b)

7.8.1 Die geskiedenis van die koraal

Hierdie is 'n geredigeerde weergawe van 'n koraal wat in 1653 anoniem in die gesangboek van Runge met die teks, Jesus meine Zuversicht, gepubliseer is. Die geredigeerde koraal is opgeneem in die Praxis pietatis melica wat dieselfde jaar verskyn het. Hoewel die redigering gewoonlik aan Crüger toegeskryf word, ontbreek sy handtekening daarby in die verskillende uitgawes van die Praxis pietatis melica wat tydens sy leeftyd gepubliseer is. Dit verskyn trouens eers by die melodie in die Praxis pietatis melica wat Sohren in 1668 uitgegee het (Zahn 1889-1893:VI,3432b).

Dit wil voorkom asof die geredigeerde melodie die oorspronklike heeltemal verdring het, en tot die hede 'n baie geliefde kerklied gebly het. J.S. Bach gebruik dit onder andere as openingskoraal vir sy kantate, So mit deinem Munde bekennest Jesum (Riemenscheider 1941:157).

Die melodie is algemeen in toonaangewende hedendaagse gesangboeke opgeneem, byvoorbeeld die EKG (nrs. 330 en 89), Psalmen Gezangen (nrs. 168 en 189), Liedboek voor de Kerken (nrs. 217 en 436), English Hymnal (nr. 282), Church Hymnary (nr. 493). en die

Methodist Hymnal (nr.493). In die Engelse gesangboeke staan die melodie as Ratisbon bekend.

In Suid-Afrika kom dit voor in die gesangbundels van die Duitse sendingenootskappe, die Sionsgesange (nrs. 174 en 387), asook in die EG van 1806 (nrs. 39, 101 en 137), die EG van 1944 (nrs. 39, 96 en 135), die Psalms en Skrifberyminge van 1977 (nr. 45) en die Halleluja van 1960 (nr. 85).

7.8.2 Die musikale vormgewing

Die oorspronklike melodie wat in die gesangboek van Runge voorkom is 'n tipiese voorbeeld van 'n sogenaamde modelkoraal, gekenmerk deur die gebruik van 'n bestaande melodiese formule aangedui in voorbeeld 7.8.1.

Voorbeeld 7.8.1



Hierdie formule word onder andere ook gebruik as die aanvangsreël van die volksballade Tannhäuser (Hughes 1960:353) en die oudkerklike antifoon, Media vita in morte sumus. Verwerkings van laasgenoemde met die tekste Mitten wir im Leben sind (Zahn 1889-1893: V,8502) en Gott der Vater wohn uns bei (Zahn 1889-1893:V,8507) is in 1524 in die Geystliche gesang Buchleyn van J. Walter opgeneem.

Hierdie beginreëls is ook deur die Boheemse Broeders in 1531 gebruik in die lied Vater der Barmherzigkeit wat in die gesangboek van Weisse verskyn het (Zahn 1889-1893:IV,6364).

Die verskil tussen die oorspronklike en die geredigeerde melodieë word in voorbeeld 7.8.2 aangetoon.

Voorbeeld 7.8.2

The image displays musical notation for the hymn 'Vater der Barmherzigkeit'. It is organized into two main sections, each with two staves. The first section shows the original version by Runge (top staff) and Crüger (middle staff). The second section shows the edited version by Runge (top staff) and Crüger (middle staff). The notation includes treble clefs, a common time signature (C), and various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests. The original version features a more complex melodic line with many eighth and sixteenth notes, while the edited version is significantly simplified, using mostly quarter and eighth notes. A dashed vertical line on the right side of each pair of staves indicates the end of the musical phrase. Below the first section, there are three empty musical staves.

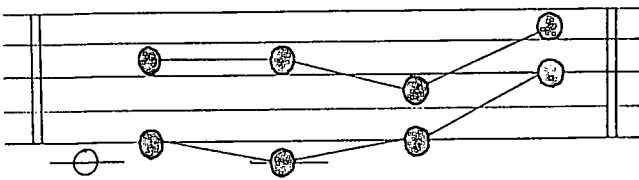
Teenoor die oop vorm van die oorspronklike, het die geredigeerde melodie 'n barvorm, deurdat reëls A en B herhaal is, terwyl die oorspronklike reëls C en D verval. Die geredigeerde melodie is in die laaste reël gedeeltelik verander, terwyl die voorlaaste reël heeltemal nuut is. Na aanleiding van hierdie verandering skryf B. Smilde dat "zeer waarskynlik is Crüger de man geweest, die de regels 3 en 4 gelijk maakte aan 1 en 2, waardoor het lied dus de bekende Barvorm kreeg en dan voor de gemeente veel gemakkelijker is te zingen. Ook zal hij het Abgesang practisch nieuw hebben gecomponeerd" (1977:988).

Die C modus is behou, maar in reël C word na a gemoduleer. Met die uitsondering van enkele spronge, is die melodiese beweging hoofsaaklik trapsgewys. Reëls A en B is tipiese drieklankmelodiek teenoor reëls C en D wat weer hoofsaaklik kwartkonstruksies bevat. In weerwil van die eenvoud daarvan, is dit 'n organies hegte melodie met sterk kontras-elemente in die interne bou daarvan, soos geïllustreer in voorbeeld 7.8.3.

Voorbeeld 7.8.3

The musical notation consists of two staves. The top staff is in C major (one sharp) and the bottom staff is in C minor (no sharps or flats). The top staff is divided into two phrases: A (measures 1-7) and B (measures 1-8). The bottom staff is divided into two phrases: C (measures 1-7) and D (measures 1-7). Brackets are placed under the notes to indicate the structure of the phrases. The notes in phrase A are C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. The notes in phrase B are C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The notes in phrase C are C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. The notes in phrase D are C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4.

Die oorspronklike ambitus van 'n desiem sowel as die boogvormige melodiese formasie is behou. 'n Klimakstoon word in die laaste reël bereik, soos in die grafiek aangetoon. 'n Melodie wat op die bo-tonika eindig, soos in hierdie geval, is redelik seldsaam in Crüger se bydrae.



Die oorspronklike isoritmiese karakter is grootliks verander soos uiteengesit deurdat die waardes van die eerste twee note van reël A en B, en die eerste drie van reël C van 'n kwart- na 'n halfnoot verleng is. Die gepunteerde half- en kwartnoot in reël D is gehalveer om by die gepunteerde ritme in A aan te pas.

Oorspronklike melodie Geredigeerde melodie

		in reël A
		in reël B
		in reël C
		in reël D

Soos baie ander korale, is hierdie een ook deur die loop van die 18de en 19de eeue aan talle veranderings onderwerp. In die

verband skryf B. Smilde dat "het...onvoorstelbaar (is) in hoeveel verschillende varianten die laatste regels in de loop der eeuwen vertonen. Men zou geneigd te zeggen: iedere componist of organist heeft er zijn variatie-woede op gekoeld" (1977:988).

Die weergawe in die EG van 1806 stem ooreen met die latere verwerking in die gesangboek van Freylinghausen. Hierdie melodie het ook in die Kleefse gesangboek verskyn en is waarskynlik daaruit in die EG van 1806 opgeneem (Van Niekerk 1977:166). Soos in voorbeeld 7.8.4 gesien kan word, is dit isometries genoteer in deurlopende heelnote met gepunteerde heelnote aan die einde van die reëls. Terselfdertyd is geringe melodiese veranderings aangebring by note aangedui deur die omgekeerde tekshakies.

Voorbeeld 7.8.4



Hierdie genoemde veranderings in die laaste twee reëls van die melodie, is kenmerkend van die tipe melodiese afwykings wat dikwels in hierdie bundel ten opsigte van die Duitse melodieë aangebring is deur by voorkeur herhaalde note te wysig. Gewoonlik word die herhaalde noot vermy deur 'n sprong van 'n terts na bo

of onder. In gevalle waar die veranderde melodiese lyn van die EG van 1806 nie teruggespoor kon word na die oorspronklike weergawes in die Duitse bundels nie, is die wysigings vermoedelik deur die musikale medewerkers van die EG van 1806 self aangebring (Van Niekerk 1977:167).

In die EKG van 1976 is, naas die oorspronklike, 'n sogenaamde "spätere Form" wat, met die uitsondering van reël B, melodies met die geredigeerde vorm ooreenkom, terwyl dit ritmies egter heeltemal verskillend is, soos aangedui in voorbeeld 7.8.5.

Voorbeeld 7.8.5

The image displays four staves of musical notation, arranged in two pairs. Each pair compares an original form with a later form. The first pair is labeled 'OORSPRONKLIKE VORM' (Original Form) and 'LATERE VORM' (Later Form). The original form is in 3/2 time, while the later form is in 4/4 time. The second pair is also labeled 'OORSPRONKLIKE VORM' and 'LATERE VORM'. The original form is in 3/4 time, and the later form is in 4/4 time. The notation shows the rhythmic and melodic changes between the two versions.

In die EG van 1944 is die latere bekende vorm opgeneem met enkele wysigings, naamlik die gebruik van half- in plaas van heelnote, en 'n G in plaas van Gis by C3.

Vir opname in die AGB van 1978 het die Interkerklike Hersieningskommissie aanbeveel dat die melodie hersien moes word. Onder andere moes die ritmiese patroon van die oorspronklike melodie in die EKG van 1950 gebruik word. By die aanbeveling word genoem dat hierdie vorm ook in die Nederlandse Psalms Gezangen van 1938 gehandhaaf is. Voorts moes die Gis by C3 met 'n G vervang word.¹ Desondanks is die gesang met uitsondering van die herstelde G met die foutiewe ritme en melodie uit die EG van 1944 oorgeneem, voorbeeld 7.8.6.

1 Notule, Interkerklike Hersieningskommissie, 15-16
Februarie, 1974

Voorbeeld 7.8.6

Je - sus leef, en ons met Hom!
 Dood, wie sou vir jou nog be - we?
 Je - sus le - we en daar - om
 wek Hy ons tot nu - we le - we.
 Laat ons dan die dood nie vrees —
 Hy laat ons oor - win - naars wees!

- 2 Jesus leef; heers oor sy ryk,
 clk moet Hom vereer as Koning.
 Eens sal ons in heerlijkheid
 saam heers in sy hemelwoning.
 Sal Hy ooit verander? Nee!
 Hy alleen deel troos ons mee.
- 3 Jesus leef — ons God is goed.
 Hom behoort ons hele lewe.
 Hy gee krag in ons gemoed
 om die Bose te weerstrewe.
 Laat ons Hom as Here vrees,
 Hy versterk ons deur sy Gees.
- 4 Jesus leef, nou is die dood
 vir ons deurgang tot die lewe;
 wát 'n rus in sterwensnood
 bied sy Woord die hart wat bewe!
 Hy wat die verlossing gee,
 Hy alleen deel troos ons mee.

Die gesang is nie-metries, sonder maatsoortteken genoteer terwyl die ritme van al die reëls identies is met uitsondering van een of twee halfnote aan die einde van die reël B. T. van Niekerk beveel aan dat die melodiese sowel as die ritmiese vorm van die oorspronklike Crüger-weergawe herstel moet word, maar dat die tweede frase vervang word met dié van die "spätere Form" in die EKG, dit wil sê, uit die Freylinghausen-gesangboek. Volgens haar mening is die reël musikaal sterker as die dalende toonleerpasasie van die Crüger-weergawe.

7.8.3 Die teks

In die voorwoord tot die gesangboek wat Runge in 1653 op versoek van die Keurvorstin Henriette Luise van Brandenburg saamgestel het, noem hy 'n viertal liedere, waaronder Jesus meine Zuversicht, waarvan die Keurvorstin self die tekste voorsien het. Aangesien sy, as 'n gebore Nederlander, nie oor genoegsame taalvaardigheid beskik het om 'n gedig in Duits te skryf nie, bestaan die moontlikheid egter dat sy wel die liedere in Nederlands kon geskryf het, of haar idees aan 'n kundige persoon voorgelê het wat dit dan berym het (Kulp 1958:516-517).

Tydens die Aufklärung het C.F. Gellert in 1757 die gedig, Jesus lebt, mit ihm auch ich, onder die opskrif Osterlied in sy Geistliche Lieder gepubliseer (Weismann 1970:359). Hy het sy inspirasie ongetwyfeld geput uit Jesus meine Zuversicht, waarvan

hy die refrein "Dies ist meine Zuversicht" wat aan die einde van elke strofe voorkom, sowel as die melodie oorgeneem het. As Skriftuurlike uitgangspunt daarvoor gebruik hy Job 19 vers 25: "Maar ek, ek weet: My Verlosser leef; en Hy sal as laaste oor die stof opstaan" (Moffat & Patrick 1935:131).

In die EG van 1944 word 'n vertaling van die Gellert-gedig by Gesang 135 gebruik. Vir opname in die AGB van 1978 is laasgenoemde deur A.P. van der Colf hersien en gewysig.

7.8.4 Die woord-toonverhouding

Die melodie van Crüger is 'n waardige draer van die woorde van hierdie inspirerende Paasgesang. Die triomfantlike toon van die laaste reëls, is veral gepas by die stygende melodiese formasie met 'n klimakstoon in die laaste reël. Soos by etlike ander Crüger-korale reeds gesien is, word die kwessie van die behoud van die oorspronklike melodie teenoor die gewysigde weergawe weer eens aangetref.

T. Van Niekerk pleit vir eersgenoemde, aangesien die veranderings wat in die laaste twee reëls van die EG van 1944 voorkom, die melodie ontnem van baie van sy krag en oortuiging, en dit meer gemoedelik en "slapper" laat klink (1976:167) Die oorspronklike ritme sou ook die trogeïese versmaat goed ondersteun het.

Daarenteen is die isoritmiese vorm van die koraal nie sonder meriete, nie. Die kwartnootbeweging aan die begin van die reëls

werk 'n natuurlike progressie in die hand, terwyl woorde met slepende uitgange uitstekend geakkomodeer word deur die herhaalde halfnote by die reëleindes. Die herstel van die gepunteerde ritmes by A5-6 en D5-6 in die AGB van 1978 kan egter baie daartoe bydra om hierdie opstandingslied meer vreugdevol te laat klink.

Die nie-metriese vorm van die gesang in die AGB van 1978 lewer geen noemenswaardige probleme ten opsigte van woordklem nie. Die halfnoot aan die einde van reëls 1,3 en 4 is gepas by woorde soos

Hom en vrees,

maar nie by

daarom en heerlikheid

nie. Die twee halfnote aan die einde van reël B akkomodeer woorde met slepende uitgange, soos

be-we, le-we, Ko-ning, ensovoorts.

Met uitsondering van strofe 4, reël A, waar 'n komma in die middel van 'n reël voorkom, gaan die enjambemente in gemeentesang probleme lewer, aangesien die gemiddelde gemeentelid nie voldoende asembeheer het om die reëls aaneen te sing nie.

Voorts is die ligging van die gesang vir gemeentelike gebruik te hoog. Die hoë e in die laaste reël kan beslis nie met gemak deur alle gemeentelede gesing word nie. Woorde met moeilik singbare vokale, soos

sterk, deel en ander

bemoeilik die uitvoering nog verder.

In die lig hiervan beveel B. Smilde aan dat dit 'n toon laer, dit wil sê na Bes, getransponeer moet word (1977:988). Hierdie moontlikheid kan by 'n hersiening van die gesangboek oorweeg word.

7.9 Gesang 181

JESUS, U VERBLY MY (Jesu, meine Freude) (Z8032)

7.9.1 Die geskiedenis van die koraal

Die oorspronklike koraal van Crüger is die eerste keer in 1653 in die Praxis pietatis melica met die teks Jesu meine Freude van J. Franck gepubliseer. In die voorwoord van die Praxis pietatis melica van 1716 noem Johann Daniel Arcularius (snr.) dat die lied spoedig 'n plek in die Evangeliese godsdiensoefening verower het (Julian 1907:I,403) Vanaf die eerste publikasie daarvan, tot die hede, is dit algemeen in verteenwoordigende gesangboeke opgeneem.

Dat J.S. Bach hierdie melodie, soos etlike ander van Crüger, hoog aangeslaan het, blyk uit sy opname daarvan in kantates soos Jesus schläft, was soll ich hoffen?; Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen; Sehet, welch' eine Liebe hat uns der Vater erzeiget asook in die motet Jesu meine Freude (Riemenschneider 1941:131).

Die koraal het steeds sy trefkrag behou, en is in verskeie hedendaagse gesangboeke opgeneem, soos byvoorbeeld die EKG (nrs.107, 270 en 293), Psalmen Gezangen (nr.113), Liedboek voor de kerken (nr.428), die Baptist Hymn Book (nr.768) en die Methodist Hymnal (nr.518).

In Suid-Afrika verskyn dit in die gesangbundels van die Duitse sendinggenootskappe, die Sionsgesange (nr.199) asook in die EG van 1806. Aangesien die melodie van Crüger skynbaar nie algemeen by gemeentes inslag gevind het nie, is dit in die EG van 1944 as alternatiewe melodie vir Gesang 36 aangegee, met die sogenaamde "nuwe wysie" van R.C. De Villiers (1888-1902) as eerste melodie. Laasgenoemde, die bekende Heugelige tyding, het soveel aanklank by die heersende musieksmaak van die tyd gevind dat dié van Crüger feitlik heeltemal in onbruik verval het. In die Halleluja van 1950 word dit eweneens as alternatiewe melodie naas dié van De Villiers aangegee.

Hoewel die melodie van De Villiers verdienstelik is, is dié van Crüger musikaal ooglopend op so 'n hoër vlak, dat daar na regte nie van 'n keuse tussen die twee melodieë sprake behoort te wees nie (van Niekerk 1978:495). Aangesien die melodie van De Villiers vanweë die gewildheid daarvan, nooit deur dié van Crüger vervang sou kon word nie, het die Interkerklike Hersieningskommissie egter besluit om laasgenoemde van 'n nuwe teks te voorsien. Dit is dan as Gesang 181 in die AGB van 1978 opgeneem.

7.9.2 Die musikale vormgewing

Ondanks Schnoor se bewering dat die eerste reël van hierdie koraal voorkom in Schütz se Geistliches Konzert wat in 1647 gepubliseer is (Söhnge g.d.:90), word wel algemeen aanvaar dat

Jesu meine Freude, soos aangedui in voorbeeld 7.9.1. 'n oorspronklike koraal van Crüger is.

Voorbeeld 7.9.1

The musical notation consists of three staves. The first staff is labeled 'A' and contains notes with fingerings 1 through 6, followed by a bar line, then notes labeled 'B' with fingerings 1 through 5, followed by a bar line, and finally notes labeled 'C' with fingerings 1 through 5. The second staff is labeled 'D' and contains notes with fingerings 1 through 8. The third staff is labeled 'G' and contains notes with fingerings 1 through 6, followed by a double bar line. The key signature has one sharp (F#).

Soos gesien kan word, is dit in barvorm met die skema ABC: ||DEFG. Die Stollen bestaan dus uit drie reëls in plaas van die gebruikelike twee, terwyl reël A met enkele wysigings in reël G herhaal word en reël B in reël F, aangedui in voorbeeld 7.9.2.

Voorbeeld 7.9.2

Hierdie koraal is 'n insiggewende voorbeeld van Crüger se hantering van die tonaliteit. Op die oog af lyk dit asof die melodie in 'n tipiese Doriese modus is. Uit 'n studie van Crüger se vierstemmige harmonisering, aangedui in voorbeeld 7.9.3, blyk die tonale struktuur aansienlik meer kompleks te wees. Binne die bestek van sewe reëls word deur nege verskillende toonsoorte beweeg. Reeds in die eerste reël val dit op dat die openingsakkoorde in F is, en dat die d-modus eers aan die einde van die reël met 'n outentieke kadens bevestig word. Die res van die koraal word gekenmerk deur die uitwykings, na g (B1-3), Bes (D1-3), F (E1-4), g (F1-3), a (F4-8) en weer eens g (G1-3). Met uitsondering van 'n gedeelte van reël A, is slegs reël B6-7, reël

C, asook die slotkadens (G4-6) in d. Die chromatiek word verder geïntensifiseer deur die gebruik van Pikardiese tertse aan die einde van reëls C, F en G.

Voorbeeld 7.9.3

The musical score consists of three systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. Roman numerals are written below the bass line of each system.

System 1: Treble clef staff contains chords and a bass line. Roman numerals below: F: I, V d: VI_1 , V_7 , I, G: V, Id: vii_6 , i, V_7 , i, V_7 , VI_7 , I_7 .

System 2: Treble clef staff contains chords and a bass line. Roman numerals below: B \flat : V, I, F: I, V, I, G: V, i, d: V, i, a: VI_6 , V, I.

System 3: Treble clef staff contains chords and a bass line. Roman numerals below: g: V, i, d: i, V, I.

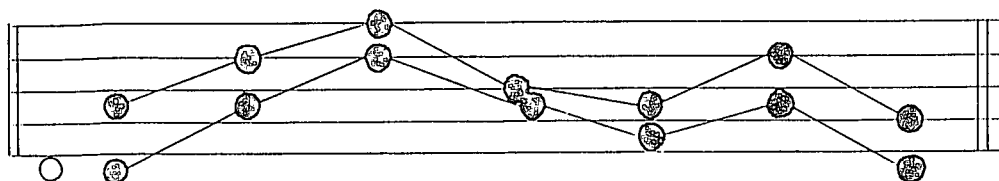
Die intervalgebruik van hierdie melodie, voorbeeld 7.9.4, word gekenmerk deur die afwesigheid van spronge, terwyl toonrepetisie 'n wesentlike deel daarvan uitmaak. Versterk deur 'n arsiëse ritme aan die begin van die reëls A, B, D, F en G, beklemtoon dit die trogeïese versmaat. Aan die einde van reël D word dit as 'n vooruitneming gebruik. Konjunkte beweging kom voor as viernootmotiewe by B1-5, F1-5 en 5-8, asook by G3-6, terwyl 'n tertskonjunksie hoofsaak in reël C is.

Voorbeeld 7.9.4

The musical score for Example 7.9.4 consists of three staves of music. The first staff is labeled 'A' and contains measures 1 through 6. The second staff is labeled 'B' and contains measures 1 through 6. The third staff is labeled 'C' and contains measures 1 through 8. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are mostly quarter notes and half notes, with some eighth notes. There are repeat signs at the end of the first and second staves. A bracket is placed under the last two notes of the second staff.

Hierdie is ooglopend een van Crüger se omvangryker koraal met 'n lengte van tien reëls en 'n ambitus van 'n desiem. Die bewegingskarakteristiek van die koraal as 'n geheel, weergegee in die grafiek, illustreer die planmatigheid daarvan. Dit het 'n dubbele boogformasie wat saamhang met die barvorm sodat elk van die Stollen en Abgesang 'n afsonderlike boog vorm. 'n Klimakstoon

word in die eerste boog, dit wil sê aan die einde van die Stollengedeelte bereik. In die Abgesang word 'n kleiner boog gevorm met 'n draaipunt in die voorlaaste reël.



Die groot verskeidenheid ritmiese patrone wat gebruik is, is genoodsaak deur die onreëlmatige reëllengte volgens die getal lettergrepe van Franck se teks, naamlik die skema 6.6.5.6.6.5.3.4.8.6.

♩ . ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	in reël A
♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	in reëls B en G
♩ ♩ ♩ ♩ ♩	in reël C
♩ ♩ ♩	in reël D
♩ ♩ . ♩ ♩	in reël E
♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	in reël F

Met uitsondering van B en G het elke reël 'n eie ritmiese patroon, bepaal deur die lengte van die reël. Eenvormigheid word egter verkry deur die volgehoue gebruik van een of twee langer nootwaardes aan die einde van die reëls, terwyl dit opsigtelik aan die begin ontbreek. Gepunteerde ritmes kom slegs in reëls A en E voor.

Die melodie was uit die staanspoor aan veranderings onderhewig. waarvan sommige blywend was. Zahn noem onder andere dat die herhaalde kwartnote by B1-2 deur 'n gepunteerde kwartnoot en 'n agtstenoot vervang is, en die c by B4 en F4 na cis verhoog is. Die weergawe in die EG van 1806 is isoritmies. Terselfdertyd is daar ook etlike melodiese wysigings, soos by B2-4 E3, F2-4 en G2. In die EG van 1944 stem die melodie met bogenoemde ooreen aangedui in voorbeeld 7.9.5. Hierdie weergawe kom voor in die Geestelike Gezangen wat die Rijsche Sendinggenootsskap in 1856 in Kaapstad uitgegee het en T. van Niekerk skryf dat die gewysigde vorm algemeen in sekere dele in Duitsland gebruik is (1977:157).

Voorbeeld 7.9.5

The musical score consists of three staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff, labeled 'A', contains measures 1 through 5. The second staff, labeled 'C', 'D', and 'E', contains measures 6 through 10. The third staff, labeled 'F 1' and 'G 1', contains measures 11 through 16. Brackets are placed under the notes in measures 3-4 and 11-12, indicating specific rhythmic or melodic groupings. The score ends with a double bar line.

Die melodie in die AGB van 1978 is melodies soos dië in die EG van 1806 en 1944. Die oorspronklike ritme is egter herstel behalwe by C5 waar die heelnoot met 'n halfnoot en 'n halfnootrusteken vervang is. Voorts is 'n halfnootrusteken tussen reëls F en G ingevoeg, terwyl dit in vierslagmaat (4/4) geskryf is, soos in voorbeeld 7.9.6 gesien kan word.

Voorbeeld 7.9.6

Je - sus, U ver - bly my
 en u hand be - vry my,
 o my heil en lig!
 Hoog - te, diep - te, ly - ding —
 niks bring ooit weer skei - ding
 van u aan - ge - sig.
 Deur u Gecs bly U in my.
 Buiten U is niks op aar - de
 e - nig - sins van waar - de.

2 Niks van hierdie wêreld,
 goud, robyn of pêrel,
 sal my hart verkneg.
 U alleen is ewig.
 Gods verbond staan stewig
 en u Woord is reg.
 Niks ontroof my die geloof
 of verdonker hierdie wete:
 Jesus, U's my vreugde!

7.9.3 Die teks

Die vertaling van Jesu meine Freude van J. Franck, wat as teks vir hierdie gesang dien, was vir I.L. De Villiers problematies. "Hoe vertaal 'n mens 'n welbekende lied soos Jesu meine Freude?" het hy gevra. "Probeerslag: 'Jesus is my vreugde...' Goed, maar hoe nou verder? Watter sinvolle Afrikaanse woord wat in die konteks pas, rym met 'vreugde'? Ek het allerhande rymende bokspringe probeer, selfs met 'n omarmingsrym van 'ek is die in-Hom-verheugde'...Dit sou nie werk nie. Toe op 'n dag skrap ek die hele probeerslag en begin weer van voor:

'Jesus U verbly my...' ens. (1978:499)

Hoewel De Villiers die kerngedagte van die oorspronklike gedig behou het, is die vertaling baie vry.

7.9.4 Die woord-toonverhouding

Jesu meine Freude is seker een van die bekendste van alle lofliedere wat tot eer van Christus geskryf is. Dit is egter ongewoon in dié sin dat dit afwyk van die patroon van die deursnee loflied wat gebruiklik in die majeuretoonsoort is en 'n jambiese versmaat het. Die oorspronklike koraal is in die Doriese, dit wil sê 'n modus met 'n mineurkarakter en het 'n trogeïese versmaat. W. Mudde praat wel van die "vrolijke dorisch" (1977:87), terwyl F.M. Gaum van die trogeïese versmaat sê dat dit 'n "fors en onstuimige karakter" besit, en volgens hom "sny die

swaar inset enige vorm van onbeslistheid uit" (1966:126).

Hierdie koraal onderskei hom dus reeds bloot op grond van tonaliteit en versmaat deur 'n ongewone vreugdetoon. Crüger het met meesterlike insig elke woord, trouens elke lettergreep van die Franck-teks met 'n besondere en eiesoortige melodiese inhoud onderstreep.

Op 'n heel verdienstelike wyse is die Afrikaanse vertaling met die uiterste noukeurigheid by die oorspronklike versmaat en nootwaardes aangepas. Dit is veral opvallend in reëls A, B, F en G waar woorde met slepende uitgange, soos

waar-de, pêrel en vreugde

gebruik word om by die arsiese ritme van die musiek aan te pas. Ongelukkig word die klem van

aar-de en we-te

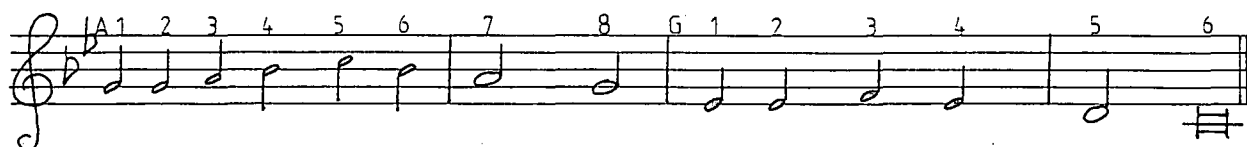
deur 'n foutiewe maatindeling omvergegooi.

Die enjambement in die herhaling van reël B lewer geen probleem nie, aangesien dit in albei strofes deur 'n kort sin voorafgegaan word. In reël E van strofe 1 word dit deur 'n rusteken onderbreek, sodat dit vanselfsprekend nie aanmekaar gesing sal kan word nie.

In die voorafgaande bespreking is gewys op die talle veranderings waaraan die melodie onderhewig was. Selfs in stylgetroue

gesangboeke soos die EKG en die Liedboek kom dit wel met geringe afwykings van die oorspronklike voor. Dit is nogtans noodsaaklik dat reëls F en G hersien moet word. In plaas van die weergawe in die AGB van 1978 kan dié betrokke reëls in die Liedboek oorweeg word, soos aangedui in voorbeeld 7.9.7.

Voorbeeld 7.9.7



As kerklied is hierdie gesang hoog aangeskrewe. Volgens T. van Niekerk is dit die beste Crüger-melodie wat in die EG van 1944 opgeneem is (1976:156). Dit is juis daarom ironies dat dit by Gesang 36 van hierdie gesangboek as tweede melodie moes dien teenoor een van 'n minder hoogstaande gehalte. Die opname van die melodie as 'n selfstandige gesang met 'n vertaling van die oorspronklike teks in die AGB van 1978 is dus verwelkom.

7.10 Gesang 208

O LEIDSMAN, GEES VAN WAARHEID (Lob Gott getrost mit Singen)
(Z5354a)

7.10.1 Die geskiedenis van die koraal

Hierdie koraal is 'n tipiese voorbeeld van 'n kontrafak. Die melodie met die oorspronklike sekulêre teks, Entlaubet ist der Walde is in 1480 in die Glogauer Liederbuch gepubliseer (Ambros 1891:313). Met enkele melodiese en ritmiese wysigings is dit in 1544 van 'n geestelike teks, Lob Gott getrost mit Singen voorsien, in 'n gesangboek van die Boheemse Broeders, Ein Gesangbuch der Brüder inn Behmen und Merherrn... Daarin word Horn as die tekstdigter aangegee (Zahn 1889-1893:III,5354a). Dieselfde melodie is ook in 1545 in die gesangboek van Babst met die teks Ich dank dir lieber Herre van Kolros (1485-1550) opgeneem (Zahn 1889-1893:III,5354a).

'n Geredigeerde weergawe van die melodie met laasgenoemde teks verskyn in die Praxis pietatis melica wat in 1662 in Frankfurt uitgegee is. Hoewel Zahn geen aanduiding in verband met die redigering aangee nie, word onder meer deur Kulp (1958:316), Gerock (1956:nr.140) en in die Koraalboek van die AGB van 1978 genoem dat Crüger daarvoor verantwoordelik was. Dit is egter nie moontlik om hieroor uitsluitel te gee nie. Enersyds het Crüger wel melodieë by die Boheemse Broeders oorgeneem, geredigeer en

sonder sy handtekening in sy gesangboeke gepubliseer. Voorts is die tipe redigering, soos weldra aangetoon sal word, tipies van dié wat hy by die ander melodieë van die Boheemse Broeders aangebring het. Andersyds lyk dit egter onwaarskynlik dat Crüger 'n aandeel aan die redigering kon gehad het, aangesien hy in dieselfde jaar van die publikasie oorlede is, en hy sover bekend, nie 'n aandeel aan die Frankfurt-uitgawes van die Praxis pietatis melica gehad het nie.

Zahn skryf dat die melodie in die vereenvoudigde vorm "fast überall bekannt" was, en selfs in Katolieke gesangboeke opgeneem is (1889-1893:III,5354a). Dit ontbreek egter opvallend in die meeste hedendaagse Nederlandse, Engelse en Amerikaanse gesangboeke, met uitsondering van die Lutheran Book of Worship van 1978 wat deur die Lutherane in die VSA gebruik word. Dit kom wel voor in die EKG van 1950, en latere uitgawes, met die oorspronklike teks van Kolros, Ich dank dir lieber Herre (nr. 335) asook met die tekste O komm du Geist des Wahrheit (nr. 108) van P. Spitta en Lob Gott getrost mit Singen (nr. 205) van die Boheemse Broeders. Tot met die opname daarvan in die AGB van 1978, was dit in Afrikaanse kerke heeltemal onbekend.

7.10.2 Die musikale vormgewing

Die geredigeerde weergawe van die melodie, wat aan Crüger toegeskryf word, verskil van dié in die gesangboek van Horn, soos

in voorbeeld 7.10.1 aangeduid is. (Om die vergelyking te vereenvoudig, is laasgenoemde melodie van C na F getransponeer)

Voorbeeld 7.10.1

HORN
A 1 2 3 4 5 6 7 B 1 2 3 4 5 6 7 8 9

CRÜGER
A 1 2 3 4 5 6 7 B 1 2 3 4 5 6

HORN
C 1 2 3 4 5 6 7 8 9 D 1 2 3 4 5# 6

CRÜGER
C 1 2 3 4 5 6 7 8 D 1 2 3 4 5 6

HORN
E 1 2 3 4 5 6 7 F 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

CRÜGER
E 1 2 3 4 5 6 7 F 1 2 3 4 5 6 7 8 9

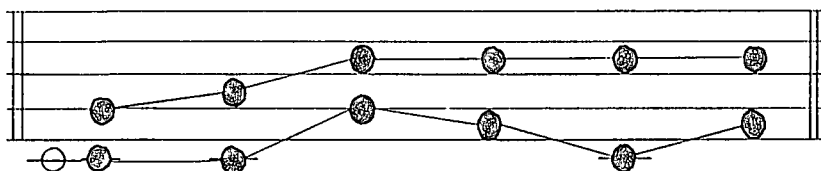
Deur die weglating van note is die melismes in reëls B, C en F aansienlik vereenvoudig. Terselfdertyd is die barvorm met die skema AB: || CDEF behou. Die melodie is 'n kwint laer, dus van C na F getransponeer. 'n Modulasie na C aan die einde van reël B en na g in reël D verleen tonale kontras.

Kenmerkend van die koraal se volksliedkarakter word die intervalgebruik in voorbeeld 7.10.2, deur drieklankmelodiek in reëls A, B, E en F oorheers. Tipies van Crüger se melodiestyl is die opvallende gebruik van driemalige toonrepetisie in reël A asook 'n viernootmotief gevolg deur 'n tertskonjunksie in C, terwyl D hoofsaaklik binne die raamwerk van 'n kwartkonstruksie geleë is.

Voorbeeld 7.10.2

The musical score consists of three systems of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
 System 1: Measure A (1-7) and Measure B (1-6). Measure A contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure B contains: G4, A4, B4, C5, B4, A4. A repeat sign is at the end of Measure B.
 System 2: Measure C (1-8) and Measure D (1-6). Measure C contains: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. Measure D contains: G4, A4, B4, C5, B4, A4. A sharp sign is placed above the second note of Measure D.
 System 3: Measure E (1-7) and Measure F (1-9). Measure E contains: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure F contains: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, G4. A double bar line is at the end of Measure F.

'n Stygende formasie word binne die ambitus van 'n oktaaf gevorm, soos in die grafiek aangetoon word. Die klimakstoon C word reeds in reël C bereik, en word ook in die res van die reëls gehandhaaf. Hierdie formasie is ongewoon, aangesien Crüger meestal 'n eenmalige klimakstoon in hierdie tipe melodiek bevoorkeur.



Die ritme van die oorspronklike melodie is gewysig, hoofsaaklik deur die weglating van die melismes, en het die volgende skema tot gevolg:

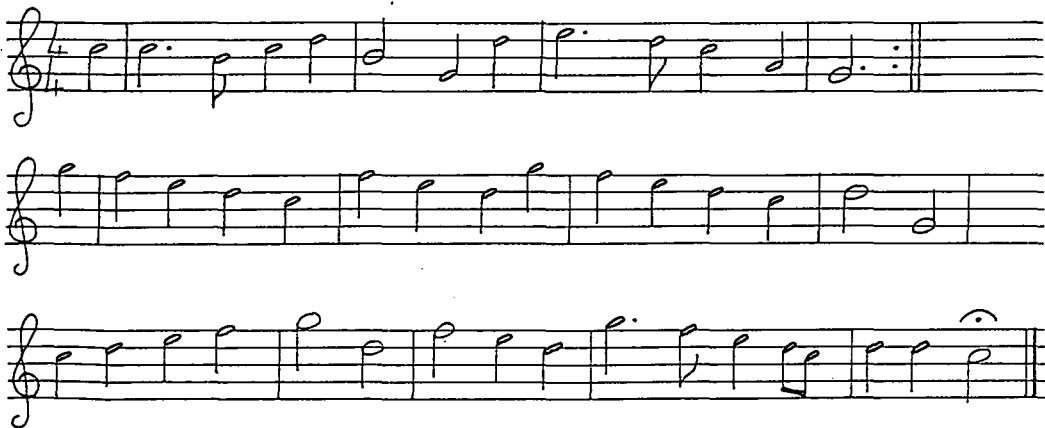
♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	in reël A	
♩	♩	♩	♩	♩	♩	in reël B		
♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	in reël C	
♩	♩	♩	♩	♩	♩	in reël D		
♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	in reël E	
♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	in reël F

Ondanks die wysigings bly die ritmiese struktuur steeds willekeurig en onreëlmatig.

Aangesien die historiese gegewens van die lied karig is, is dit nie moontlik om 'n deurlopende beeld te gee van die veranderinge wat dit ondergaan het nie.

Die weergawe in die EKG van 1950, voorbeeld 7.10.3, stem melodis ooreen met reëls A, C en F van die Boheemse Broeders. reël B van die geredigeerde melodie, en reël E met beide melodieë, terwyl reël D verskil deur die weglating van die kruis voor 5. Die gepunteerde ritmes by A, B en F verleen 'n eiesoortige ritmiese karakter daaraan.

Voorbeeld 7.10.3



Die melodie in die AGB van 1978 is uit die EKG van 1950 oorgeneem, voorbeeld 7.10.4. Wysigings wat by die Interkerklike Hersieningskommissie ter sprake gekom het, was om die gepunteerde

ritmes te elimineer asook die melisme in die laaste reël met die volgende verkorte vorm te vervang. Daar is egter besluit om die gepunteerde noot in die eerste reël te behou, vanweë die bepaalde aksentwaarde wat dit aan die teks verleen. By die tweede reël het die gepunteerde noot egter verval. Naas die sillabiese toonsetting van die reël, is die oorspronklike melismatiese toonsetting ook ingevoeg. Laasgenoemde verleen 'n besondere bekoring aan hierdie melodie.

Voorbeeld 7.10.4

O Leids-man, Gees van waarheid,
 ver-vul ons soos voor-heen.
 Skenk blyd-skap, lig en klaarheid;
 maak ons in geesdrif één.
 Kom, Heil'-ge, met u vuur weer
 en raak ons lip-pe aan,
 so-dat U ons kan stuur, Heer,
 en ons met vreugde op die weg mag gaan.

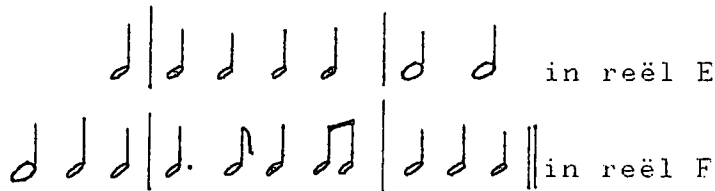
Alternatief van 8ste reël

en ons met vreugde gaan.

Voorbeeld 7.10.4 (vervolg)

- 2 O Gees, U is die grootste
hulp vir 'n mensekind!
In smart is U die trooster;
U laat ons dié Weg vind.
Bewaar ons van verleiding
in hierdie donker tyd
en laat ons met verblyding
u Woord spreek duidelik en wêreldwyd.
(u Woord spreek wê - - - - - reldwyd)
- 3 O, Heil'ge Gees, bereider
van God se koninkryk!
O Helper en Bevryder,
laat Gods beeld in ons blyk!
Gee ons die krag tot dade
om in u Naam te bou,
gesterk deur u genade.
Maak ons in alles aan u liefde trou.
(Maak ons in U - - - - - getrou)

In vergelyking met die geredigeerde weergawe van die melodie, is die ritmiese patrone ooglopend meer georden. Slegs die laaste twee reëls is onreëlmatig vanweë die halfnote aan die einde van reël E en die begin van reël F, waardeur die hele aksentsistiem van die teks omvergegooi word.



7.10.3 Die teks

In die AGB van 1978 word 'n beryming van die kerngedagtes uit O komm du Geist des Wahrheit van P. Spitta (1801-1859) deur I.L. de Villiers gebruik. Soos die oorspronklike Duitse koraal, is

hierdie ook 'n Pinksterlied en verskyn in die rubriek, Die Heilige Gees.

7.10.4 Die woord-toonverhouding

'n Onderzoek van die gesang ten opsigte van die woord-toonverhouding het getoon dat daar in die teks etlike hinderlike voorbeelde van foutiewe woordaksent is, byvoorbeeld

help en beeld

in strofes 2 reël A en 3 reël D onderskeidelik. Die eerste woord in die laaste reël van al die strofes is verkeerd beklemtoon vanweë die ritmiese verandering.

Die enjambement in strofe 1, reël D, lewer egter geen probleme nie, aangesien 'n komma vroeër in die reël verskyn, en ook omdat die daaropvolgende reël betreklik kort is. In die tweede strofe is geen leestekens nie en word dit aan die gemeente oorgelaat om na willekeur (reg of verkeerd) die teks te onderbreek.

Hoewel die sillabiese setting van die laaste reël van die oorspronklike afwyk, is dit uit die oogpunt van uitvoerbaarheid sterk aan te beveel bo die alternatiewe melisme op klinkers, soos eu, ê en u. Die gemiddelde gemeente is nie opgewasse om 'n melisme van meer as twee of drie note uit te voer nie.

Wanneer die gesang in oënskou geneem word, is daar ooglopende leemtes, byvoorbeeld die afwesigheid van 'n sterk melodiese

profiel en die foutiewe ritme. 'n Hersiening van die melodie sou, gesien in die lig van die veranderings waaraan dit reeds onderhewig was, nie onvanpas wees nie. 'n Gepunteerde noot kan, soos in die EKG-weergawe herstel word, terwyl die ritme van die laaste twee reëls as volg verander kan word, soos in voorbeeld 7.10.5 aangedui.

Voorbeeld 7.10.5



Hierdie gesang besit 'n ongekunsteldheid, maar terselfdertyd 'n frisheid en lewenskragtigheid wat dit 'n waardevolle toevoeging tot die Pinsterliedere maak.

7.11 Gesang 328

JESUS, U IS MY VERBLYDING (Schmücke dich, o liebe Seele) (Z6923)

7.11.1 Die geskiedenis van die koraal

Hierdie koraal is die eerste keer in 1649 in die Geistliche Kirchenmelodien met die teks Schmücke dich, o liebe Seele van J. Franck asook later in die verskillende uitgawes van die Praxis pietatis melica opgeneem. Volgens Zahn is dit sedert die 18de eeu "überall verbreitet" (1889-1893:IV,nr.6923). Dit is opgeneem in hedendaagse gesangboeke soos die EKG (nr.157), Psalmen Gezangen (nr. 314), die English Hymnal (nr.306), Church Hymnary, die Baptist Hymn-Book (nr.314) en die Psalter Hymnal (nr.423). In Suid-Afrika kom dit voor in die gesangbundels van die verskillende Duitse sendinggenootskappe asook die EG van 1806 en die EG van 1944.

7.11.2 Die musikale vormgewing

As tipe is hierdie 'n saamgestelde koraal, gebaseer op reëls uit die Geneefse Psalms 23, 25 en 30 asook die Nunc Dimittis. Soos in voorbeeld 7.11.1 aangedui word, stem reël B ooreen met reël D van die Nunc Dimittis, reël C gedeeltelik met reël K van Psalm 23, reël D met reël F van Psalm 30 en reël E met reël H van Psalm 25, terwyl die eerste reël oorspronklik is.

Voorbeeld 7.11.1

NUNC DIMITTIS

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of a vocal line and a keyboard accompaniment line. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The keyboard part is written in bass clef with figured bass notation. The score is divided into several sections:

- Section A:** 8 measures, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4.
- Section B:** 8 measures, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4.
- Section C:** 8 measures, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4.
- Section D:** 8 measures, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4.
- Section E:** 8 measures, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4.

The keyboard part includes figured bass notation: A 1 2 3 4 5 6 7 8, B 1 2 3 4 5 6 7 8, C 1 2 3 4 5 6 7 8, D 1 2 3 4 5 6 7 8, and E 1 2 3 4 5 6 7 8. The score is marked with 'CRÜGER' and 'PS 23'.

Vir die toonsetting van die teks van Franck het Crüger 'n dubbele barvorm gebruik met die skema AB:||C:||DE. Die laaste reël van die Stollen stem gedeeltelik ooreen met die laaste deel van die Abgesang waarvan die betrokke reëls in voorbeeld 7.11.2 aangetoon word.

Voorbeeld 7.11.2

Two staves of musical notation. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It contains eight notes: B-flat, C, D, E, F, G, A, B-flat. Above the notes are fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains eight notes: E, F, G, A, B-flat, C, D, E. Above the notes are fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

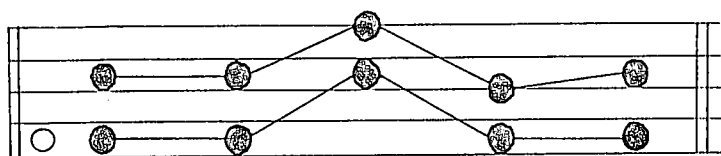
Die melodie is in die F-modus, met 'n modulاسie na C in reël C, en weer na G in reël D.

Die intervalgebruik aangedui in voorbeeld 7.11.3, word oorheers deur konjunkte beweging, afgewissel met toonrepetisie by C3-4 en D3-4, terwyl reëls A, B en E deur drieklankmelodiek omlin word. Kontras word in die twee kwartkonstruksies in reël C1-4 en 4-6 verkry deur middel van teenoorgestelde beweging asook die afwisselende gebruik van 'n sekunde en tert in die eerste, en omgekeerd in die tweede konstruksie.

Voorbeeld 7.11.3

Three staves of musical notation. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains two phrases of eight notes each. The first phrase is A, B, C, D, E, F, G, A. The second phrase is B, C, D, E, F, G, A, B. Above the notes are fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 for both phrases. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains two phrases of eight notes each. The first phrase is C, D, E, F, G, A, B, C. The second phrase is D, E, F, G, A, B, C, D. Above the notes are fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 for both phrases. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains one phrase of eight notes: E, F, G, A, B, C, D, E. Above the notes are fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Below the first two staves, there are brackets indicating intervals: a bracket under the first four notes of the first staff (A-B-C-D) and a bracket under the last four notes (E-F-G-A); a bracket under the first four notes of the second staff (C-D-E-F) and a bracket under the last four notes (G-A-B-C). Below the third staff, there is a bracket under the first four notes (E-F-G-A).

Die melodie het 'n ambitus van 'n oktaaf, F - f. Soos in die grafiek aangedui word, word 'n boogvormige formasie verkry deurdat die middelste reël C, deur die boonste kwart van die oktaaf, c - f beweeg, terwyl die voorafgaande en daaropvolgende reëls slegs in die onderste kwint F-c beweeg.



Slegs drie ritmiese patrone word vir die hele melodie gebruik, naamlik

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ in reëls A, B en E

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ in reël C

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ in reël D

Soos die geval met die melodie self, is ook die ritme aan die Geneefse Psalmmelodieë ontleen. Tipiese kenmerke van die genoemde melodieë is onder andere die sinkopes in reëls C en D en van die res verskil soos deur die hakies aangedui word.

Die weergawe in die EG van 1806 verskil melodies van die oorspronklike by C3-6, D7 en E1-2 en 5-6. Terselfdertyd is dit in heelnote met gepunteerde heelnote aan die einde van die reëls genoteer. Hierdie vorm is in die EG van 1944 behou, behalwe dat halfnote in plaas van heelnote by die laaste twee note van elke reël gebruik is.

In die EKG van 1950 is die oorspronklike vorm van die melodie herstel, met uitsondering van 'n deurgangsnoot by B4, en 'n terughouding in plaas van 'n sinkope by D7. Vir opname in die AGB van 1978 het die Interkerklike Hersieningskommissie aanbeveel dat die melodie soos dié in die EKG herstel word. Uiteindelik is egter besluit om die melodie soos dié in die EG van 1944 te behou. Dit is in kwartnote met halfnote vir die laaste twee note van elke reël genoteer, terwyl geen maatsoortteken of maatstreppe aangebring is nie. Dit is 'n groot tertstlaer as die oorspronklike na D, getransponeer, gevolglik het dit 'n ambitus van D na d, wat eerder binne die stemomvang van 'n tipiese gemeente lê.

Voorbeeld 7.11.4

Je - sus; U is my ver - bly - ding.
 Je - sus, U troos in my ly - ding.
 Je - sus, in - houd van my le - we,
 Je - sus, eind - doel van my stre - we,
 ek sing van u bloed en won - de;
 weet hoe groot is al my son - de.
 Wil my van u guns ver - se - ker
 by die brood en by die be - ker.

- 2 Heer, U weet hoe smag my lede,
 hoe ek sug en soek na vrede.
 Ja, ook in my lofgesange,
 klink die toon van groot verlange.
 Hoor, o Heiland, nou my bede;
 sien my stryd, my moeilikhede!
 Ek kom honger en verslae
 om my nood by U te klae.
- 3 U stuur niemand honger weg nie;
 niemand is voor U te sleg nie.
 U wat eenmaal brood gebreek het,
 wat u liggaam laat deursteek het,
 laat my opstaan, vry word, lewe.
 U het al my skuld vergewe.
 Heer wat ons in guns bejeën,
 breek óns brood — ons vra u seën.

7.11.3 Die teks

As teks vir hierdie melodie het I.L. De Villiers 'n vrye verwerking van enkele kerngedagtes uit die oorspronklike Schmücke dich, o liebe Seele van J. Franck gemaak. Onder andere word beklemtoon dat Christus die Brood van die Lewe is. Soos die oorspronklike Duitse lied, is ook die Afrikaanse vertaling 'n Nagmaalsgesang.

7.11.4 Die woord-toonverhouding

Die weergawe in die AGB van 1978 is 'n geslaagde wydingslied voor die Nagmaal. Die goeie verhouding wat deurgaans tussen die teks en die musiek gehandhaaf word, kan grootliks aan die isoritmiek en die afwesigheid van 'n maatindeling toegeskryf word. Voorts het die tekstdigter daarin geslaag om telkens woorde met slepende uitgange teenoor die twee lang note aan die einde van elke reël te skryf.

In die tweede strofe word die melodiese klimakstoon uitstekend deur die woorde Heiland en stryd ondersteun, terwyl dit in ander strofes egter meestal onbenut is. Enjambement in die voorlaaste reëls van die eerste twee strofes het tot die gevolg dat twee betreklike lang reëls aaneen gesing moet word, byvoorbeeld

Wil my van U guns verseker
by die brood en by die beker.

Die gewoonte wat gemeentes het om aan die einde van 'n reël te pouseer, sal in die praktyk tot onderbreking lei.

Die grootste beswaar ten opsigte van die woord-toonverhouding is dat die forsheid en beslistheid van die trogeïese versmaat vanweë die eentonige ritmiese patroon heeltemal verlore gaan. Terwyl die genoemde metrum gekenmerk word deur die klem op die eerste lettergreep van elke reël, word in die musiek die teenoorgestelde bereik vanweë die langer nootwaardes aan die einde daarvan. Daarenteen is die oorspronklike Geneefse ritmiese patrone met die sinkopes in reëls C en D besonder dinamies. Dit is dus begrypplik dat deur die ritmiese veranderings baie van die oorspronklike lewenskragtigheid ingeboet is. Van Niekerk sê dat die melodie in hierdie vorm "droefgeestig en byna vervelig klink." Voorts is sy van die oordeel dat die sterk Reformatoriese inslag wat by sommige van Crüger se ander melodieë aanwesig is, by hierdie een ontbreek, en dat die invloed van die Piëtisme daarin waarneembaar is (1976:227).

Desondanks is hierdie een van die waardevolste gesange in die rubriek Nagmaal. Die groot Engelse himnoloog J. Julian, beskryf dit as "...perhaps the finest of all German Hymns for the Holy Communion. It is an Exhortation of the soul to arise and draw

near to partake of the Heavenly Food and to meditate on the wonders of Heavenly love; ending with a prayer for final reception at the Eternal Feast" (1907:I,1014).

In die bespreking van die elf Crüger-korale in die AGB van 1978 is telkens verwys na bepaalde probleme wat in die korale bestaan, hoofsaaklik notasionele onnoukeurighede as gevolg van veranderings waaraan die melodieë onderhewig was, en die foutiewe woord-toonverhouding wat saamhang met die Afrikaanse tekste wat vir die korale gebruik is.

8.1 Onnoukeurighede in die AGB van 1978

Om te voldoen aan die liedideaal van die verskillende religieuse strominge sedert die 17de eeu, onder meer die Piëtisme en Rasionalisme, asook die musikale ontwikkeling wat met die Barok saamgehang het, het die koraal bepaalde veranderinge ondergaan.¹ In die laat-19de eeu het egter 'n beweging vir die restourasie van die kerklied ontstaan, en is begin werk in die rigting van die herstel van die koraal in sy oorspronklike vorm. Die mate waarin hierdie doelstellings verwesentlik is, kan waargeneem word in die stilistiese versorging van kerkliedere in toonaangewende hedendaagse gesangboeke, byvoorbeeld die EKG, Liedboek voor de kerken en die Nederlandse Psalmes Gezangen.

Gesien in die lig van bogenoemde tendense in verband met die kerklied, is die talle onnoukeurighede waarmee die Crüger-korale in die AGB van 1978 opgeneem is, des te meer opvallend. Slegs

1 Vir 'n volledige bespreking, kyk hoofstuk 5.

een melodie, naamlik Ges. 68, is soos die oorspronklike genoteer terwyl die ander almal in 'n mindere of meerdere mate afwykings van die oorspronklike toon. Sommige van hierdie gewysigde vorms is as alternatief naas die oorspronklike koraal gepubliseer, byvoorbeeld die sogenaamde "spätere Form" van Nun danket alle Gott, asook die gewysigde vorm van Jesus meine Zuversicht in die EKG.

Notasionele onnoukeurighede met betrekking tot die korale van Crüger wat in die AGB van 1978 gevind word, is hoofsaaklik ten opsigte van die melodie en die ritmiek.

8.1.1 Melodie

Etlike chromatiese wysigings, soos in Gess. 58, 73 en 138 is volgens Zahn spoedig na die koraal ontstaan het, herstel. Voorts is die ambitus ingekort, byvoorbeeld by Ges 5 en vooruitnemings is verander na 'n supertonika-tonika-progressie, soos in Gess. 138 en 181. Origen is sporadiese wysigings aan die bestaande intervalstruktuur aangebring, soos in die bespreking van die individuele gesange aangetoon is.

8.1.2 Ritmiek

Hoewel die oorspronklike melodieë nie-metries genoteer is, is maatindielings by sommige gesange aangebring, naamlik 'n vierslagmaat by Gess. 5, 120, 181 en 208, en 'n alla breve

(2/2)-maatslag by 58 en 73. Dit wil egter voorkom asof die hantering van maatindelings ondeurdag en absoluut willekeurig toegepas is.

Ritmiese veranderings kom hoofsaaklik neer op die vervanging van gepunteerde note met gelyke nootwaardes, byvoorbeeld in Gess. 5 en 138, en sinkopes met melismes byvoorbeeld in Gess. 58, 73, 120 en 328, terwyl die hemiola-ritme in Ges. 14 na 'n vierslagmaat verander is. Die vernaamste tendens is egter die isoritmiek wat die oorspronklike ritmes van Gess. 5, 120, 138, 328 vervang het.

Ten spyte van hoë waardering wat die AGB van 1978 ontlok het, is die kritiek aan die kant van kenners nie onverdiend nie. T. van Niekerk spreek haar uit teen die ritmiese en melodiese veranderings wat in die meeste gevalle 'n baie verwaterde weergawe van die oorspronklike koraal tot gevolg het. Sy wys voorts op 'n "betreurenswaardige teenstrydigheid", naamlik dat die Geneefse melodieë met groot sorg so ná as moontlik in hulle ou ritmiese en melodiese gewaad herstel is, teenoor die melodies vervormde weergawes van baie gesange (1978:495)

8.2 Die woord-toonverhouding

In die AGB van 1978 word 'n besondere situasie aangetref in dié opsig dat dit nie gaan oor die toonsetting van bepaalde tekste nie, maar wel dat tekste vir bestaande melodieë voorsien moes

word. Hierdie tekste is òf vertalings òf herdigtings van die oorspronklike tekste, wat meestal in Duits was. In sommige gevalle is 'n totale nuwe teks gebruik. Ten einde 'n geslaagde woord-toonverhouding te verkry, moes die teks in 'n groot mate by die musiek aangepas word.

Na aanleiding van die oorspronklike Duitse tekste skryf I.L. de Villiers, een van die digters, "die woorde is oud en middeleeus, en die gedagtes piëtisties, troosteloos en uitsigloos, donker en 'skuldbelade' soos dit in ons huidige gesangboek 1944 staan." Voorts is die Duitse taal ryk aan sogenaamde vroulike uitgange, wat minder algemeen in Afrikaans voorkom. Om die Lutherse lied op die "Calvinistiese stam" oor te ent, het volgens De Villiers in 'n groot mate daarop neergekom dat 'n nuwe teks gedig moes word (1978:498).

Die woord-toonverhouding by die gesange onder bespreking is geslaag in dié opsig dat die algemene stemming van die teks meestal ook in die musiek gehandhaaf is. Die samestellers van die AGB van 1978 het trouens die melodieë by voorkeur so gekies dat dit die inhoud van die tekste onderstreep en versterk (Strydom 1979:359). In die proses om die teks en musiek byeen te bring, het egter talle foutiewe woordaksente ontstaan, en sodoende het die belangrike verbintenis van teks en melodie skade gely.

Die grootste probleme word egter ondervind met die eiesoortige ritmiek wat Crüger aan die Geneefse Psalmelodieë ontleen, en

algemeen in die korale gebruik het. Die Geneefse ritmiese patrone word gekenmerk deur 'n lang noot aan die begin van die reël. As gevolg daarvan ontstaan 'n agogiese aksent wat strydig is met die onbeklemtoonde opslag van die jambiese versmaat waarin die tekste van nege van die elf gesange geskryf is.

Dergelike problematiek in verband met Geneefse ritmes is nie ongewoon nie, en is trouens reeds in die 17de eeu in Nederland ondervind. E. Roux skryf dat, hoewel hierdie metriese ordening nie in die 16de-eeuse Franse poësie vreemd was nie, dit anders gesteld was in die Germaanstalige lande waar die humanistiese studies 'n baie beperkter invloed gehad het. Gevolglik kon die vers *mesuré-* en *musique mesuré-*ordening van die Geneefse Psalter nie spontaan by die Nederlandse volk ingang vind nie (1986:39). Die isoritmiek, soos ook by die Crüger-korale aangetref, het die foutiewe aksentplasing ter syde gestel, maar een van die sterkste ritmiese kenmerke in gedrang gebring.

'n Verdere faktor wat baie belemmerend op die woordtoonverhouding inwerk, is die talle enjambemente wat in die tekste voorkom. Dit bring mee dat reëls aaneen gesing moet word ten einde die woordbetekenis uit te bring. In die praktyk lewer dit talle probleme op. Wanneer die gemeente dit korrek uitvoer, het hulle nie geleentheid om asem te haal nie. Meestal pouseer hulle egter wel aan die einde van die reël en veroorsaak 'n onderbreking van die teks. Dikwels word die teks ook onderbreek

deur die lang nootwaardes aan die einde van die een en begin van die daaropvolgende reël, of deur 'n rusteken aan die begin van die reël.

8.3 Hersiening van die gesange

In die lig van melodiese en ritmiese onnoukeurighede en probleme ten opsigte van die woord-toonverhouding soos aangetoon, moet aanvaar word dat daar in die melodieë knelpunte is wat bepaalde aanpassings noodsaaklik maak. 'n Belangrike vraag wat na vore kom is naamlik in watter mate stylgetrouheid in die korale gehandhaaf moet word.

Die geldende norm in dié verband is dat musiek in die Gereformeerde erediens slegs 'n dienende funksie het, naamlik om, soos Calvyn dit stel "...die woorde van die lied in die hart [in te lei], soos die tregter die wyn in die vat inlei (Van der Walt, 1978:488). Dit gaan dus by die musiek primêr daarom om die inhoud van die teks na vore te bring, eerder as om die behoud van 'n bepaalde musikale styl.

In die lig hiervan kan dus as 'n beginsel neergelê word dat wysigings geduld kan word indien dit bydra om die betekenis van die woorde uit te bring. Daar moet ook besluit word op welke wyse die oorspronklike eienskappe van die melodie by moderne notasiemetodes aangepas moet word.

Die suiwerste standpunt wat ingeneem kan word wanneer aan 'veral die melodiese lyn van die ou melodieë verander word, is dat sulke veranderings slegs in uitsonderlike gevalle mag plaasvind waar dit werklik 'n verbetering van die oorspronklike teweeg bring (Van Niekerk 1976:227).

Ten opsigte van die ritmiek word uiteenlopende menings gehuldig. Die puristiese standpunt is dat die oorspronklike ritme teen elke prys behou moet word. J.P. Malan reken byvoorbeeld "(dit) is vanselfsprekend dat die voorkeur na outentisiteit en ritmiese sang sal gaan. Onder die isoritmiese sleur moet daar eenvoudig 'n streep getrek word. Dit berus op valse veronderstellings aangaande ware kerksang, nog afgesien van die feit dat dit 'n onartistieke verknoeiing van ou kunswerke beteken" (1961:32).

Daarenteen is E. Roux van mening dat die aanwending van isoritmiek in J.S. Bach se koraalharmonisasies getoon het dat die gebruik daarvan nie noodwendig aan die musikale voortreflikheid van 'n kerklied afbreuk doen nie. Die maatlyn wat sedert die 17de eeu in gebruik gekom het moet egter oordeelkundig in die diens van die woordbetekenis of aksent toegepas word.

Selfs 'n gesaghebbende soos Albert Schweitzer verkies om nie oor hierdie kontensieuse saak uitsluitel te gee nie. "The dispute today is as to whether we shall retain the old chorales with the uniform note-values in which we have received them from the

eighteenth century, or whether we shall restore to them their original rhythmic variety. A definite decision...is hardly possible. Each "pro" that can be adduced from historical, artistic, or practical considerations is at once opposed by a 'contra' of equal force in its way" (1945:I, 23).

Die wysigings moet dus konstruktief en weldeurdag wees, met inagneming van die huidige kerkbestel, sangwyse en kerkmusiektradisie. Die toepassing moet konsekwent geskied sodat, al sou die oorspronklike styl in 'n mate ingeboet word, daar ten minste 'n stilistiese eenheid in die melodieë van 'n bepaalde komponis of periode verkry word.

Wanneer die bydrae van Crüger in die AGB van 1978 dus in oënskou geneem word, is dit nie sonder voorbehoud vanweë die stilistiese onnoukeurighede nie. Dit is duidelik dat hierdie genoemde melodieë ruim stof tot hersiening bied, met die oog op 'n moontlike heruitgawe van die gesangboek. Die aansien van die Afrikaanse kerklied sou oneindig veel kon baat by eenvormige norme neergelê deur 'n span deskundiges op die gebied van die musiek, teologie en letterkunde, as riglyne vir redigering van toekomstige gesangboeke.

Uit 'n studie rondom die lewe en werke van Johann Crüger kan verskeie afleidings gemaak word aangaande die bydrae van hierdie besondere persoonlikheid in die geskiedenis van die Duitse kerklied.

In vergelyking met Schein, Scheidt en Schütz was hy sekerlik nie die grootste komponis van sy tyd nie. Teenoor sy formidabele nalatenskap van kerkliedere, is hulle bydrae in dié verband egter opvallend skamel. Crüger het sy totale milieu en menswees, dit wil sê die hele spektrum van strominge wat in die vroeg-17de eeu werksaam was, in diens van die kerklied gestel. Vanweë sy amp as kantor het hy die behoefte aan geskikte kerkliedere ingesien. Terselfdertyd het hy midde in die kerksangpraktyk gestaan, en sodoende eerstehandse kennis opgedoen van wat geskik is vir gemeentelike gebruik.

Uit 'n musiektegniese oogpunt gesien, het hy die vernaamste tendense van die opkomende Barok met die beproefde, oorgelewerde tradisies in verband met die kerklied gekonsolideer. Sy musikale idioom het aangesluit by die aanvaarde van die tyd en sy komposisietegnieke het meegebring dat hy bruikbare elemente uit die bestaande kerkliedereskaf, nie slegs van die Lutherse Kerk nie, maar ook die van die Boheemse Broeders en die Geneefse Psalms geïmplimenteer het, en sodoende 'n sterk ekumeniese komponent in sy korale ingebou het.

Oorsigtelik beskou, is die korale 'n vindingryke kompilasie van die vernaamste stylkenmerke van die kerklied vanaf die Reformasie tot ongeveer die helfte van die 17de eeu. Dit is 'n meesterlike samevatting van die oue en die nuwe, sodat Mudde tereg verwys na die "scharnierfunctie" wat Crüger as kerkmusiekkomponis uitgeoefen het (1977:1164).

Te midde van oorloë, pesepidemies, sterftes en ontwrigting ontstaan daar in Duitsland 'n religieuse opbloeï waarin die kerklied gedy. Tydens die ontwikkelingsproses wat die Duitse digkuns ondergaan, voorsien Paul Gerhardt, Johann Heermann, Johann Franck en andere die tekste wat gedien het as inspirasie vir die ontstaan van Crüger se korale. Hulle word sodoende die uitingsmiddel van die onrus, die vrese, die soeke na God en boweal die diepe geloof wat geleef het in die gemoed van 'n oorloggeteisterde Duitse volk.

Suid-Afrika bevind hom in 'n tyd wat baie raakpunte toon met dié waarin Crüger geleef het. Die aanwesigheid van politieke en religieuse geskille, onrus, opstande en 'n oorlogssituasie het 'n toestand van spanning, ontwrigting en ontreddering tot gevolg. In 'n toenemende mate neem mense hulle toevlug tot die godsdiens, en in dieselfde mate as in die 17de eeu bestaan 'n behoefte aan kerkliedere in 'n taal waarin die gelowige uitdrukking kan vind, en 'n musiekidoom waarmee hy vertrou is.

Wanneer die AGB van 1978 in oënskou geneem word, is dit opvallend dat 'n groot aantal tekste vertalings of herberymings van bestaande tekste is, terwyl slegs nege melodieë die werk van Suid-Afrikaanse komponiste is. Hierdie skamele bydrae moet gesien word teen die bloeiende digkuns en lewenskragtige musiekliteratuur waaroor die Afrikaner beskik.

'n Onlangse publikasie, Die braambos brand, 'n keur van godsdienstige gedigte saamgestel deur C.J.M. Nienaber en M. Nienaber-Luitingh, weerspieël die wyse waarop Afrikaanse poësie die diepste religieuse gewaarwordings kan weergee. Uit 'n totaal van 168 gedigte is daar, met uitsonderings van twee Psalmberymings van Totius en twee gesange deur Ina Rousseau, egter nie een wat sondermeer as teks vir 'n kerklied kan dien nie, hoofsaaklik vanweë die vry struktuur daarvan.

A.P. van der Colf wys op 'n "onvrymoedigheid van die Suid-Afrikaanse skrywers en komponiste om ook hul bydrae te lewer. Suid-Afrikaanse komponiste sal uit hierdie groef moet uitkom en vir ons liedere toonset wat die gevoel van die mense vertolk. Ons leef in tye en in omstandighede wat van ons diepe besinning vra van ons roeping as Christene in hierdie land" (1987:9).

Deur middel van die bespreking van die stylkenmerke asook die analises van die korale, is getrag om 'n uiteensetting te gee van

die samestelling van 'n kerklied. Hierdie komposisietegniese verskil moontlik van hedendaagse metodes, maar kan nog steeds met groot vrug toegepas word. Dit is nie moontlik om 'n vaste formule vir die beoordeling van 'n kerklied neer te lê nie, maar aan die hand van die bevindings van hierdie studie kan die volgende uitgangspunte aangestip word:

- 1 'n Kerklied moet so gevorm word dat dit die sangvermoë van die menslike stem op sy beste pas, dit wil sê sonder ooreising of onnatuurlikheid. Voorkeur moet dus aan 'n sillabiese toonsetting, klein omvang, eenvoudige intervalkonstruksie en vloeiende melodiese lyne gegee word.
- 2 Die idioom van die kerklied moet vir die gemeentelede verstaanbaar wees. Daardeur word nie noodwendig 'n ligte musiekstyl geïmpliseer nie. Vir die deursnee kerkganger bly die idioom van die 18de- en 19de-eeu die aanvaarbaarste. Die Suid-Afrikaner toon ook in sy volksmusiek 'n besliste voorkeur vir die majeuretoonaard. Die melodieë wat in sommige middeleeuse kerkmodusse geskryf is en nie 'n majeurekarakter besit nie, word as "onsingbaar" bestempel (Van Niekerk 1976:338).
- 3 Uit 'n musikale oogpunt gesien, moet die melodieë oor 'n organiese samehang beskik en 'n geïntegreerde geheel vorm. In die Crüger-melodieë word hierdie ideaal verwesentlik

deur die element van herhaling, byvoorbeeld in die Bar- en repeterende vorms. Indirekte herhaling word op talle vindingryke maniere aangewend in sekwense, motiefherhalings en eenvoudige motiefbewerking. Voorts is die gebruik van eenvormige ritmiese patrone 'n sterk eenheidsgewende faktor.

- 4 Die bewegingskarakteristiek moet planmatig wees. Deur middel van grafieke is die doelgerigte melodiese beweging van Crüger se korale aangetoon. Daar is gevind dat die klimakteriese melodie, veral dié met 'n boogvorm 'n besonder effektiewe formasie is om die noodsaaklike ewewig tussen spanning en ontspanning te behou.
- 5 Deur middel van ontlenings het Crüger gebruik gemaak van melodiese formules en snitte wat by die gemeentes reeds bekend was, as uitgangsmateriaal vir 'n nuwe melodie. Die bruikbaarheid van hierdie komposisiemethode, ook huidiglik, is bewys deur die wyse waarop Gesang 68 (Nun danket all und bringet Ehr), gebaseer op die aanvangsmotief van die bekende Ps. 66, onmiddelik by die Afrikaanse gemeentes aanklank gevind het.

Die geslaagdheid van die korale van Crüger is grootliks die resultaat van 'n spanpoging deur homself in medewerking met sommige eietydse digters met wie hy bevriend was. Dit dui ook op

die noodsaak van spanwerk tussen digter en komponis in ons huidige bestel. Sonder om teologiese en literêre aspekte aan te sny, kan gewys word op enkele eienskappe van 'n geskikte teks vir 'n kerklied, naamlik 'n strofiese bou van tussen vier en agt reëls per strofe, met 'n gangbare lengte van verkieslik nie meer as agt lettergrepe vir die afsonderlike reëls nie. Enjambement moet tot die minimum beperk word, met duidelike leestekens soos stilisties benodig, tussen die reëls.

Gaum beklemtoon voorts ook die noodsaak vir 'n intieme samehang tussen woord en musiek as hy skryf dat die woorde deur die melodie gesteun moet word om die waarheid wat dit uitdruk, verder by die sanger tuis te bring (1968:88).

Ten slotte moet by eenvoudige middele gehou word. In die studie is deurgaans aangetoon hoe ongekompliseerd Crüger se korale was. Insgelyks is die waarhede wat die digters in hul tekste wou tuisbring, in 'n direkte, ongekunstelde taal bewoord. Die geslaagdheid van hierdie liedere kan grootliks daaraan toegeskryf word dat daar aan die kant van die teks en musiek geen belemmering was vir die verhewe geestelike boodskap wat uitgedra moes word nie.

W.M.L. Strydom verwys na liedere wat eeue lank geleef het in die hart en op die lippe van die volk en blywende volksbesit geword het (1979:360). Die Crüger-korale is voorbeelde van sulke

liedere waarin dit nie gaan om 'n musikale modegril wat net vir 'n tydjie aangryp nie, maar liedere met 'n inherente krag om die innerlike te vorm en die lewenshouding in 'n positiewe rigting te beïnvloed. Hierdie is die eienskappe van die ware kerklied.

BRONNELYS

I Literatuur

Ackerman, B.B. 1979. Die rubrieke Advent en Kersfees in die 1978-uitgawe van die Evangeliese Gesange van die Nederduitse Gereformeerde Kerk en die Nederduitsch Hervormde Kerk van Afrika: 'n Historiese oorsig en evaluering.

Ongepubliseerde M. Mus.-verhandeling, UOVS, Bloemfontein

Ambros, A. W. 1891. Geschichte der Musik. Dritte vermehrte und verbesserte Auflage von Heinrich Riemann.

Leipzig: Leuckart

Apel, W. 1973. Harvard Dictionary of Music.

London: Heinemann

Apel, W. 1953. The Notation of Polyphonic music 900 - 1600.

Massachusetts: The Medieval Academy of America

Badura-Skoda, E. 1949. Homberger.

Kassel: Bärenreiter

(Blume, F. Die Musik in Geschichte und Gegenwart VI)

Bachmann, J.F. 1970. Zur Geschichte der Berliner Gesangbücher.

Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1856.

Hildesheim: Georg Olms Verlag

Berkhof, H. 1955. Geschiedenis der Kerk. 6e druk.

Nijkerk: G.F. Callenbach

Berry, W. 1966. Form in music.

New Jersey: Prentice-Hall

Blankenburg, W. 1949. Crüger.

Kassel: Bärenreiter

(Blume, F. Die Musik in Geschichte und Gegenwart IV)

Blankenburg, W. 1957. Geschichte der Melodien des Evangelischen Kirchengesangbuchs.

Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht

(Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch II)

Blume, F. 1949. Die Musik in Geschichte und Gegenwart I, II, IV, XIV

Kassel: Bärenreiter

Blume, F. 1975. Protestant Church Music. A History.

London: Victor Gollancz

Boereboom, M. 1947. Handboek van de Muziekgeschiedenis.

Antwerpen: Nederlandsche Boekhandel

Bose, F. 1949. Zangius.

Kassel: Bärenreiter

(Blume, F. Die Musik in Geschichte und Gegenwart XIV)

Bottenheim, S.A.M. 1957. Prisma encyclopedie der muziek. 3e druk.

Utrecht: Spectrum

Brodde, O. 1936. Johann Crüger. Sein Weg und sein Werk.

Leipzig: Gustav Schloessmanns Verlagsbuchhandlung.

Broeckx, J.L. 1959. Methode van de muziekgeschiedenis.

Antwerpen: Uitgeverij Metropolis

Brown, H.M. 1976. Music in the Renaissance.

New Jersey: Prentice-Hall

Bukhofzer, M.F. 1947. Music in the Baroque Era.

New York: W.W.Norton

Cillié, G.G. 1982. Waar kom ons Afrikaanse Gesange vandaan?

Kaapstad: N.G. Kerk-Uitgewers

Crocker, R.L. 1966. A History of Musical style.

USA : McGraw-Hill.

d'Assonville, J.M.T. 1974. Die Protestantse Kerklied in die Suid-Afrikaanse jong kerke.

Ongepubliseerde M Mus-verhandeling, Universiteit Pretoria

Detwiler, D.S. 1976. Germany: A short history.

Illinois: Southern Illinois University Press

De Villiers, I.L. 1978. Kroniek van 'n berymer. In: Die Kerkbode,
jaargang 130, no. 16, p. 498-501.

Dickens, A.G. 1974. The German nation and Martin Luther.

London: Edward Arnold

Dowley, T. ed. 1977. The History of Christianity.

Berkhamsted, Herts, England: Lion Publishing.

Du Toit, J.H.H. 1983. 'n Geskiedenis van die Afrikaanse Protestantse kerklied.

Pretoria: N.G. Kerkboekhandel

- Eitner, R. 1898. Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten.
New York: Musurgia.
- Erickson, J.I. 1988. Reviews. The Svenska Psalmboken. In: The Hymn, vol. 39, no.1, p. 98
- Etherington, C.L. 1965. Protestant worship music: Its history and practice.
New York: Holt, Rinehart & Winston
- Falck, R and Picker, M. 1980. Contrafactum.
London: Macmillan
(Sadie, S. The new Grove dictionary of music and musicians IV)
- Fischer-Krückeberg, E. 1929a. Johann Crüger und das Kirchenlied des 17. Jahrhunderts. In: Monatschrift für Gottesdienst und Kirchliche Kunst, 34, p. 311 - 314.
- Fischer-Krückeberg, E. 1929b. Johann Crüger als Musiktheoretiker. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft, 12. Jahrgang, Elfte/Zwölftes Heft, p.609ff.
- Fischer-Krückeberg, E. 1930. Zur Geschichte der reformierten Gesangbücher des Berliner Kantors Johann Crüger. In: Jahrbuch für Brandenburgische Kirchengeschichte, 25, p. 156ff.
- Fischer-Krückeberg, E. 1931. Johann Crüger's Praxis pietatis melica. In: Jahrbuch für Brandenburgische Kirchengeschichte, 26, p. 27ff.

- Gabriel, P. 1957. Geschichte des Kirchenliedes. Ein Abriss.
Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
(Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch II)
- Gandert, O.F. et al. 1962. Heimatchronik Berlin.
Koln: Archiv für Deutsche Heimatpflege
- Gaum, F.M. 1969. Die Afrikaanse Evangeliese Gesang: 'n literêre
ondersoek.
Ongepubliseerde D Litt-proefskrif, UOVS, Bloemfontein
- Gerhardt, P. g.d. Dichtungen und Schriften. Herausgegeben von E.
von Cranach Sichart.
München: Verlag Paul Müller
- Grout, D.J. 1973. A History of Western Music.
London: Dent
- Grové. I.J. 1984. Die Afrikaanse Gesangboek in die
Musiekonderrig. In: Die Suid-Afrikaanse Musiekonderwyser,
No. 104, p. 12-14.
- Grové, S. 1975. Metric phenomena in music, from Purcell to
Brahms. In: Musicus, vol. 3:2, p. 32-39
- Gutknecht, D. 1972. Untersuchungen zur Melodik des
Hugenotenpsalters.
Regensburg: Gustav Bosse Verlag
- Halter, C. and Schalk, C. 1978. A handbook of church music.
St. Louis: Concordia publishing house.

Heikens, H. et al. 1977. Verklarende lijst van vreemde woorden en vaktermen uit litteratuurwetenschap, liturgiologie en musicologie.

Amsterdam: G. van der Leeuw-stichting

Een Compendium van achtergrondinformatie bij de 491 Gezangen uit het Liedboek voor de kerken.

Hindley, G. ed. 1978. The Larousse Encyclopedea of Music.

London: Hamlyn

Janssonius, R.B. 1863. Geschiedenis van het Kerkgezag by de Hervormden in Nederland. 2e druk.

Amsterdam: K.H. Schadd

Julian, J. 1907. A Dictionary of Hymnology I & II.

New York: Dover Publications.

Keller, H. 1965. Thoroughbass Method. Translated and edited by Carl Parrish.

New York: W.W. Norton

Kitson, C.H. 1947. The evolution of Harmony.

London: Oxford University Press

Krickeberg, D. 1965. Das Protestantische Kantorat in 17. Jahrhundert: Studien zum Amt des deutschen Kantors.

Berlin: Verlag Merseburger

Kulp, J. 1958. Die lieder unserer Kirche. Bearbeitet und herausgegeben von Arno BÜchner und Siegfried Fornacon.

Göttingen: Vandenhoeck en Ruprecht

- Lang, P.H. 1941. Music in Western Civilization.
New York: W.W. Norton
- Langbecker, E.C.G. 1835. Johann Crüger's Choral-Melodien.
Berlin: Verlag Eichler
- Lester, J. 1977. Major - minor Concepts in Modal Theory in
Germany. In: Journal of American Muscological Society, vol.
30:2, p. 208ff
- Leupold, U.S. ed. 1979. Luther's works. Vol. 53.
Philadelphia: Fortress Press.
- Loots, P.J. 1948. Ons Kerklid deur die Eeue.
Stellenbosch: C.S.V. Boekhandel
- Mahrenholz, C. 1960. Musicologica et Liturgica: Gesammelte
Aufsätze van Christard Mahrenholz. Herausg. von Karl F.
Müller. Kassel: Bärenreiter
- Malan, J.P. 1961. Die Afrikaner en sy kerkmusiek (slot). In:
Standpunte vol. 15, no. 2, p. 19 - 37.
- Manschreck, C.L. ed. 1964. A history of Christianity.
New Jersey: Prentice-Hall
- Marshall, R.L. 1980. Chorale. (Sadie, S. The new Grove dictionary
of music and musicians, IV)
- McHose, A.I. 1947. The Contrapuntal Harmonic technique of the
18th century.
New York: Appleton-Century-Crofts

- Mitchell, J.W. 1963. A History of theories of functional harmonic progression.
Michigan: Microfilms
- Moffat, J. & Patrick, M. 1935. Handbook to the Church Hymnary.
Oxford: University Press
- Moser, J.H. 1954. Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland.
Berlin: Verlag Carl Merseburger
- Moser, H.J. 1961. Die Gottesdienstmusik der Protestanten.
Wolfenbüttel: Möseler verlag
- Mudde, W. 1977. Het kerklied van luthersen huize, muzikaal
bezien.
Amsterdam: G. van der Leeuw-stichting
Een Compendium van achtergrondinformatie bij de 491
Gezangen uit het Liedboek voor de kerken.
- Müller-Blattau, J. 1959. Deutsche Volkslieder.
Freiburg im Breisgau: Rombach
- Nelle, W. 1909. Geschichte des deutschen Evangelischen
Kirchenliedes.
Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung
- Pidoux, P. 1962. Le Psautier Huguenot I. Edition du XVI Siecle.
Edition Bâle: Baerenreiter

- Poloczek, F. 1971. Über die musikalischen Eigenschaften der heute gesungenen Kirchenlieder. In: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, p. 55 ff
- Pont, A.D. 1966. 'n Oorsig van die algemene Kerkgeskiedenis en die Geskiedenis van die Nederduitsch Hervormde Kerk van Afrika.
Pretoria: HAUM
- Pratt, W.S. 1935. The History of Music.
New York: G Schirmer
- Pratt, W.S. 1939. The Music of the French Psalter of 1562.
New York: Columbia University Press
- Prittie, T. 1963. Germany. USA: Time (Life World Library)
- Reese, G. 1940. Music in the Middle Ages.
New York: W.W. Norton
- Reese, G. 1954. Music in the Renaissance.
London: J.M. Dent
- Reich, P. 1966. Das Wochenlied.
Kassel: Bärenreiter Verlag.
- Riemenschneider, A. 371 Harmonized Chorales and 69 Chorale melodies with figured bass by Johann Sebastian Bach.
New York: Schirmer
- Rivera, B.V. 1980. German music theory in the early seventeenth century. The treatises of Johannes Lippius.
Michigan: Umi Research Press

- Robinson, D.M. g.d. Sappho and her influence.
London: George G. Harrap
- Rodes, J.E. 1964. Germany: a history.
New York: Holt, Rinehart & Winston
- Roux, E. 1985. Die grongbeginsels van die Gereformeerde kerklied, met verwysing na die 1978 Psalm- en Gesangebundel.
Ongepubliseerde D. Phil.-proefskrif, Universiteit van Pretoria
- Roux, E. 1986. Afrikaanse Psalmsang. In: Musicus, vol. 14.2, p. 38 - 41
- Russel, F. 1973. A concise history of Germany.
London: Cassel
- Sachs, C. 1953. Rhythm & Tempo.
London: J.M. Dent
- Sadie, S. ed. 1980. The new Grove Dictionary of music and musicians.
London: Macmillan.
- Sasse, D. 1949. Berlin
Kassel: Bärenreiter
(Blume, F. Die Musik in Geschichte und Gegenwart I)
- Schweitzer, A. 1945. J.S. Bach I. Translated E. Newman.
London: Adam & Charles Black
- Serfontein, W.J.B. 1979. In: Die Volksblad 10 Februarie 1979.
- Serfontein, W.J.B. 1980. In: Die Volksblad 1 Maart 1980.

Shirlaw, M. 1969. The Theory of Harmony.

New York: Da Capo Press

Söhnge, W.E.H. Himnologie: Die ontstaan en ontwikkeling van die Christelik- Protestantse Kerklied.

Ongepubliseerde diktaat, Universiteit, Pretoria.

Stahl, W. 1920. Geschichtliche Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik. Zweite veränderte und erweiterte Auflage.

Berlin: Max Hesses Verlag

Strydom, W.M.L. 1979. Die verwagtinge van die Kerk. Voldoen die nuwe Psalm- en Gesangbundel daaraan?

In: Die Kerkbode, Jaargang 131, no. 12, p.358 - 360

Strydom, W.M.L. 1984. Die aard van die himnologie en die plek daarvan in die liturgiek.

Ongepubliseerde M. Th.- verhandeling, UOVS, Bloemfontein

Tell, W. 1965. Kleine Geschichte der deutschen evangelischen Kirchenmusik.

Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht

Terry, C.S. 1964. The four-part Chorals of J.S. Bach.

London: Oxford University Press

Ulrich, H. & Pisk, P. 1963. A History of musical style.

New York: Jovanovich

- Valentin, E. & Hofmann, F. g.d. Die Evangelische Kirchenmusik.
Regensburg: Bosse Verlag
- Van Andel, C.P. 1968. Tussen de Regels: de Samehang van Kerkgeschiedenis en kerklied.
's Gravenhage: Boeken centrum
- Van der Colf, A.P. 1987. Nuwe tendense in die liturgie. In: Vir die musiekleier, jaargang 7, no.2, p.4 - 10
- Van der Leeuw, G. 1948. Beknopte gesiedenis van het kerklied.
Groningen: Wolters' Uitgeversmaatschappij.
- G. van der Leeuw-stichting, saamstl. 1977. Een Compendium van achtergrondinformatie bij de 491 Gezangen uit het Liedboek voor de kerken.
Amsterdam: G. van der Leeuw-stichting
- Van der Walt, J.J.A. 1954. Die Melodieë van die Afrikaanse Psalmboek van 1937.
M. Mus-verhandeling, P.U. vir CHO, Potchefstroom
- Van der Walt, J.J.A. 1962. Die Afrikaanse Psalmmelodieë.
Potchefstroom: Pro-Rege Pers.
- Van der Walt, J.J.A. 1978. Vernuwing van die Psalmmelodieë. In:
Die Kerkbode, Jaargang 130, no. 16, p. 488 - 490.
- Van Niekerk, T. 1976. Die Musiek van die Afrikaanse Evangeliese Gesange: 'n Historiese en Kritiese ondersoek.
Ongepubliseerde D. Phil.- proefskrif, Universiteit Stellenbosch

- Van Niekerk, T. 1978. Die musiek van die gesange - 'n Waardebepaling. In: Die Kerkbode, Jaargang 130, no. 16, p. 493 - 509.
- Van Waesberghe, J.S. g.d. Melodieleer.
Amsterdam: Broekmans en Van Poppel
- Venter, C.L. 1977. Suid-Afrikaanse Klaviermusiek. 'n Kultuurhistoriese en stylanalitiese studie.
D. Mus- proefskrif, PU vir CHO, Potchefstroom
- Von Winterfield, C. 1845. Der Evangelische Kirchengesang und sein verhältnis zur Kunst des Tonsatzes.
Helderheim: George Olms Verlags-buchhandlung
- Waterink, J. et al. 1951. Cultuurgeschiedenis van het Christendom
Amsterdam: Elsevier
- Wegener, G.S. 1965. Die lewende Kerk. Afrikaanse uitgawe geredigeer en aangevul deur T.N. Hanekom.
Kaapstad: Human & Rousseau
- Weismann, E. et al. 1970. Liederkunde Erster Teil: Lied 1 bis 175. Göttingen: Vanderhoeck & Ruprecht.
(Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch).
- Wit, J. Het Kerklied in het Duitse taalgebied.
Amsterdam: G. van der Leeuw- stichting
Een Compendium van achtergrondinformatie bij de 491 Gezangen uit het Liedboek voor de kerken.

Wörner, K.H. 1973. History of Music.

New York: The Free Press

Zahn, J. 1889-1893. Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder I - VI

Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung. (Band I - VI)

Zevenbergen, G.E. g.d. Kleine Geschiedenis van het Kerklied.

Publicatie van de Commissie voor de Kerkmuziek van de Hervormde Kerk.

II Gesangboeke en koraalboeke

Anders, F. und Stolzenburg. 1905. Achtzig Kirchenlieder.

Breslau: Carl Dülfer

The Baptist Church Hymnal. 1933.

London: The Baptist House.

Baumbach, J. 1934. Cantate d.i. Sing!

Herrnhut, Saxony: Gustav Winter.

Berlijnsch Zendeling-Genootschap. 1853. Geestelijke Gezangen ten gebruik van Evangelische gemeenten in Zuid-Afrika.

Berlijn: H. Schantze

Berlijnsch Zendeling-Genootschap. 1880 . Geestelijke Gezangen ten gebruik van Evangelische gemeenten in Zuid-Afrika.

Nieuw-Rippin: E. Buchbinder

Berlijnsch Zendeling-Genootschap. 1893. Geestelijke Gezangen ten gebruik van Evangelische gemeenten in Zuid-Afrika.

Berlijn: C.H. Müller

The Church Hymnary with music. g.d.

London: Oxford University Press

Crüger, J. 1656. Praxis pietatis melica. Das ist: Übung der Gottseligkeit in Christlichen und trostreichen Gesängen.

Frankfurt: Röteln

De Lange, S. 1895. De Evangelische Gezangen der Hollandsche Gereformeerde Kerk.

Kaapstad: Jacques Dusseau & Co.

The English Hymnal with tunes. g.d.

London: Oxford University Press

Evangeliese Gesange om saam met die berymde Psalms by die openbare Erediens gebruik te word in die gemeentes van die Ned. Geref. Kerk in Suid-Afrika ...en die Ned. Herv. van Afrika. 1944.

Kaapstad: S.A. Bybelvereniging

Evangeliese Gesange om saam met die berymde Psalms by die openbare Erediens gebruik te word in die gemeentes van die Ned. Geref. Kerk in Suid-Afrika en die Ned. Herv. van Afrika. 1978.

Kaapstad: N.G. Kerk-Uitgewers

Evangelies Gesangboek vir gebruik by Sabbatdienste, Dag- en Sondagskole en verenigings. 1938.

Kaapstad: Juta & Kie

Evangelische Gezangen om nevens Het Boek der Psalmen bij openbaren Godsdienst in de Nederlandsche Hervormde Gemeenten gebruikt te worden...bijeem verzameld en in orde gebragt in de jaren 1803, 1804 en 1805.

Amsterdam: J. Brandt

Evangelisches Kirchengesangbuch. 1976. Ausgabe für die evangelisch-lutherschen Kirchen Niedersachsens.

Hannover: Schlütersche Verlagsanstalt

Evangelisch Gezangboek met noten. 1889.

Genadendal: Snelpersdruk van de Kweekskool

Evangelisch-lutherisches Gesangbuch der Hannoverschen Landeskirche. 1907.

Hannover: Schlüterschen Buchdruckerei

Gerok, K. und Metzger, H. 1956. Neues Choralbuch zum evangelischen Kirchengesangbuch.

Kassel: Bärenreiter

Godsdienstige Gezangen om by den openbaren Godsdiens in het gesticht van 't Zuid-Afrikaansch Genootschap gebruik te worden. 1931

Kaapstad: Georg Greig

Gözl, R. 1966. Chorgesangbuch. Geistliche Gesänge für ein bis fünf Stimmen.

Psalms, Gesange en ander liedere vir huis, dag- en Sondagskool en jeugverenigings. Vierde (hersiene) druk. 1960.

Kaapstad: N.G. Kerk-Uitgewers

Holbrook, D. en Poston E. 1967. The Cambridge Hymnal.

London: Cambridge University Press

Koraalboek vir Afrikaanse Psalms en Skrifberyminge. 1977.

Kaapstad: N.G. Kerk-uitgewers

Liedboek voor de Kerken. 1973.

's Gravenhage: Interkerklijke Stichting voor het Kerklied

The Methodist Hymn-book with tunes. 1933

London: Novello & Co.

Murray, A. vers. Halleluja! Eene bloemlezing uit de Psalmen en Gezangen der Ned. Geref. Kerk van Zuid-Afrika. 1883.

Kaapstad: J.C. Juta

Murray, C. vers. Halleluja! Liedern voor Zondagscholen, Strevers en Jongelings Vereenigingen, Conferenties en bijzondere diensten. 1903.

London: Marshall Bros.

Murray, C. vers. De Kinderharp. Verzameling van liedere voor huis en school. 1903.

Kaapstad: J.C. Juta & Co.

McGregor, A. vers. Zionsliederen. Een bundel liederen ten gebruike in het huisgezin, op Zondagscholen, Bidstonden, enz. 1902.

Kaapstad: Hollandsch-Afrikaansche Uitgevers-maatschappij

Die Nuwe F.A.K.-Sangbundel. 1961.

Elsiesrivier: Nasionale Handelsdrukkry Bpk.

Die nuwe Halleluja. Psalms, Gesange en ander liedere vir huis, dag- en Sondagskool en jongeliedeverenigings. 1930.

London: Marshall, Morgan & Scott.

Psalmen Gezangen voor den Eredienst der Nederlandse Hervormde Kerk. 1938.

Amsterdam: Proost en Brandt.

Psalmen, Gezangen en Geestelijke Liederen. Een aandenken aan onze gevangenschap te Bermuda. g.d.

New York: Amerikaanse Trachtat Genootschap

Psalter Hymnal...of the Christian Reformed Church. 1959.

Michigan: Publication Committee of the Christian Reformed Church

Rijnsch Zendeling-Genootschap. 1844. Geestelijke Gezangen ten gebruik van evangelischen gemeenten uit de heidenen in Zuid-Afrika.

Elberfeld: Sam Lucas

Rijnsch Zendeling-Genootschap. 1856. Geestelijke Gezangen ten gebruik van evangelischen gemeenten uit de heidenen in Zuid-Afrika.

Kaapstad: Van de Sandt

Zionliederen. 1847. Ten dienste van het Zondagschool en het huisgezin.

Kaapstad: N.H. Marais

III Diverse

Notules van die Interkerklike Hersieningskommissie vir die samestelling van die AGB van 1978.

BYLAE A

DIE CRÜGER-KORALE NUMERIES VOLGENS ZAHN GEORDEN

No.	Titel	Digter	Datum
37b	Heilger Geist, du Tröster mein	M. Moller	1640
42b	Ihr Gottseligen und Frommen	M. Thamm	1657/8
159	Nun lasst uns Gott dem Herren	N. Selnecker	1649
171	Wach auf, mein Herz, und singe	P. Gerhardt	1655
200	Lobt Gott ihr Christen	N. Herman	1640
207	Nun danket all' und bringet Ehr	P. Gerhardt	1656
258	Als Jesus Christus in der Nacht	J. Heermann	1640
296	Veni creator spiritus	Anon	1640
297c	Christum wir sollen loben schon	M. Luther	1640
313	Lob sei dem allmächtigen Gott	T.v.Aquino	1640
370c	Wir danken dir, Herr Jesu Christ	N. Selnecker	1640
501	Wenn dich Unglück thut greifen	E. Winter	1640
523a	Das alte Jahr vergangen ist	J.Steuerlein	1640
523b	Herr Gott Vater im Himmelreich	C.Huberinus	1657/8
545b	Lobet ihr Himmel Gott den Herren	C. Becker	1640
581	O heilige Dreifaltigkeit	M. Behm	1640
583	Gelobet sei Israels Gott	J. Heermann	1640
586	O Mensch, willst du vor Gott bestehn	J.H. Schein	1640
630	Ein Weib, das Gott den Herren liebt	P. Gerhardt	1656
925	Dreieinigkeit, der Gottheit wahrer Spiegel	J. Franck	1661
983	Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen	J. Heermann	1640
991	Lobet den Herrn und dankt ihm seine Gaben	M. Ringwaldt	1640

996	Herr, dein Zorn wend ab mit Gnaden	Anon.	1653
1426	Höret, o ihr Kinder Gottes	J. Heermann	1640
1583	O wie selig seid ihr doch	S. Dach	1647
1614b	Ein starker Held ist uns kommen	J. Horn	1657/8
1646	Als der gütige Gott	M. Weisse	1640
1661c	Herr, was sind das für Wunden	?	1640
1674	Als Christ im Fleisch gelitten hat	P. Herbert	1657/8
1765	Der Tag bricht an und zeigt sich	D.Schweinitz	1657/8
1887	Ach wie flüchtig, ach wie nichtig	M. Franck	1661c
1896	Komm Gott, Tröster, Heiliger Geist	Boh. Ers	1657/8
1916	O Angst und Leid, o Traurigkeit	J. Franck	1647
2074	O Jesu Christ, dein Kripplein ist mein Paradies	P. Gerhardt	1653
2124	O Gott die Christenheit	G. Werner	1647
2254	Mein Herz ruht und ist stille	J.H. Schein	1649
2296	Der Mensch hat Gottes Gnade	G. Werner	1653
2298	O Welt, sieh hier dein Leben	P. Gerhardt	1653
2519	Den Herren meine Seel erhebt	J. Heerman	1640
2530	Ich will erhöhe immerfort	P. Gerhardt	1653
2666	Mit rechtem Ernst und ganzem Fleiss	J. Franck	1653
3189	Mein Herz, du sollst den Herren billig preisen	J. Franck	1653
3200	Lasst uns zugleich jetzt Lob dem Herren geben	J. Franck	1647
3336	Nicht so traurig, nicht so sehr	P. Gerhardt	1647
3361a	Ich erhebe, Herr zu dir	P. Gerhardt	1647
3432b	Jesus, meine Zuversicht	L.Brandenburg	1653

3497	Herr, wie lange willst du doch	J. Franck	1653
3609	Herr, geuss deines Zornes Wetter	J. Franck	1653
3615	Gott des Himmels und der Erden	H. Albert	1653
3623	Alle Welt was kreucht und lebet	J. Franck	1653
3626	In dem Leben hier auf Erden	D. Böhmer	1653
3695	Herr, ich habe missgehandelt	J. Franck	1649
3819	Mein Geschrei und meine Thränen	J. Franck	1653
4229d	Nun begehnt wir das Fest in Freud	J.H. Schein	1640
4362	Als Gottes Lamm und Leue	P. Gerhardt	1653
4374	Du Friedensfürst, Herr Jesu Christ	J. Ebert	1640
4545	Herr Jesu Christ, du höchstes Gut	B. Ringwaldt	1653
4573	Ich will still und geduldig sein	J.H. Schein	1640
4587b	O Herr gedenk in Todespein	?	1653
4606a	Herr, straf mich nicht in deinem Zorn	?	1640
4623	Gott ist mein Licht, der Herr mein Heil	P. Gerhardt	1653
4624	Ist Ephraim nicht meine Kron.	P. Gerhardt	1653
4627	Sei fröhlich alles weit und breit	P. Gerhardt	1653
5014	Hört, freche Sünder	P. Herbert	1657/8
5140	Gross ist o grosser Gott	J. Heermann	1657/8
5142	Nun danket alle Gott	M. Rinkart	1649
5144	O Gott, du frommer Gott	J. Heermann	1647
5243	Auf, auf mein Herz mit Freuden	P. Gerhardt	1647
5266a	Von Gott will ich nicht lassen	L. Helmbold	1640
5271	Freut euch, ihr Christen alle	B. Hagius	1647
5294	Zeuch ein zu deinen Thoren	P. Gerhardt	1653

5297	Ich preise dich und singe	P. Gerhardt	1653
5395	Keinen hat Gott verlassen	?	1640
5422	Dank sei Gott in der Höhe	J. Muhlmann	1640
5438	Wie soll ich dich empfangen	P. Gerhardt	1653
5441	Ihr Christen auserkoren	G.Werner	1653
5540	Ich dank dir Gott von Herzen	M.Ringwaldt	1640
5618	O grosser Gott ins Himmels Thron	J.Rist	1649
5741b	Ermuntre dich mein schwacher Geist	J.Rist	1647
5750	Du Friedensfürst, Herr Jesu Christ	J.Rist	1647
5776	O Herre Gott wir loben dich	M. Weisse	1657/8
5814	Gott der du selber bist das Licht	J.Rist	1647
5820	O Ewigkeit du Donnerwort	J.Rist	1653
5837	So brech'ich auf von diesem Ort	J.Rist	1653
5845a	Macht hoch die Tür	G.Weissel	1661
6152	Sei gnädig, Herr, sei gnädig	J.Franck	1653
6252b	Brunnquell aller Güter	J.Franck	1653
6309a	Schwing dich auf zu deinem Gott	P.Gerhardt	1653
6455a	Warum sollt ich mich denn grämen	P.Gerhardt	1653
6481	Fröhlich soll mein Herze springen	P.Gerhardt	1653
6550	Zion Klagt mit Angst und Schmerzen	J.Heermann	1640
6551b	Werde munter mein Gemüte	J.Rist	1649
6555	Wie der Hirsch im grossen Dürsten	P.Gerhardt	1653
6559	Warum willst du draussen Stehen	P.Gerhardt	1653
6773	Du geballtes Weltgebäude	J.Franck	1649
6923	Schmücke dich o liebe Seele	J.Franck	1649
7151	Ei nun seht, all ihr Christenleut	Geletzky	1657/8

7887	Lasset uns den Herren preisen	J. Rist	1647
7970b	O Herr, wend deinen Zorn von mir	Geletzky	1657/8
7994	O Christe, Schützherr deiner Glieder	S. Dach	1653
8032	Jesu meine Freude	J. Franck	1653
8181	Gottes Lieb ohn alle Mass	P. Herbert	1657/8
8208	Wer Gott vertraut, hat wohl gebaut	J. Magdeburg	1640
8479	Jesu, nun sei gepreiset	J. Heermann	1647

BYLAE B

DIE MEERSTEMMIGE KOORWERKE VAN CRÜGER

- 1) Concentus musicus zu hochzeitlichen Ehren dem Ehrenwerten...
Herrn Caspar Goltzen und seiner vielgeliebten Braut Magdalen
Mauriti mit acht Stimmen komponiert, Bln. 1619
- 2) Achtstimmig Hochzeitsgesang aus dem IV. Capitel des hohen
Liedes Salomonis zu Ehren...dem Ehrenwerten...Herrn Johanni
Kallen, Buchhändler...in Berlin und seiner viel-
geliebten...Braut Margareten Krausen, Bln. 1620
- 3) Meditationum musicarum Paradisus primus oder erstes musikali-
sches Lustgärtlein, aus 3 und 4 Stimmen harmonia zugerichtet.
Bln. 1622
- 4) Meditationum musicarum Paradisus secundus...welcher aus
mehrern nach den acht Kirchentönen eingerichteten Magnificats
von 2-8 Stimmen besteht, Bln. 1626
- 5) Laudes Dei Vespertinae, in sempiternum divinae Majestatis
honorem, et saluberrinum ecclesiarum Marchiarum usum...4-5
voc. Bln. 1645
- 6) Recreationes musicae. das ist neun poetische Amorösen, Leipzig
1651
- 7) Epigramma M. Joh. Heinzelmanni, In stemma Erasmo-Seidelmanum,
Melodice expressum Authore...Bln. 1658

- 8) Hymni Selecti, In gratium studiosae Iuventutis Gymnasii Berlinensis ad modulandum simul ac precandum simplici 4. Vocum stylo adornati à Iohanne Crügero. Nunc sub incidem denuo revocati. Bln. 1680

BYLAE C

GESANGBOEKE ONDER REDAKSIE VAN CRÜGER

Newes vollkömliches Gesangbuch Augspurgischer Confession, Auf die in der Chur= und Marck Brandenburg Christliche Kirchen, Fürnehmlich beyder Residentz Städte Berlin und Cölln gerichtet, In welchem nicht allein vornehmlich der Herrn Lutgeri, und anderer gelehrter Leute, Geist= und Trostreiche Lieder, so bishero in Christl: Kirchen bräuchlich gewesen: sonder auch viel schöne neue Trostgesänge, Insonderheit des vornehmen Theol: und Poeten Herrn Johann Heermanns, zu finden, mit aussenlassung hingegen der unnötigen und ungebräuchlichen Lieder, In ruchtige Ordnung gebracht, und mit beygesetzten Melodien, nebst dem Gen. Bass, Wie auch absonderlich, nach eines oder des andern beliebung in 4 Stimmen verfertiget, Von Johan Crüger, Direct. Mus. Berol: ad D. Nicol: Gedruckt und zu finden in Berlin bey Georg: Rungens Sel. Witwe, 1640.

Praxis pietatis melica. Das ist: Übung der Gottseligkeit in christlichen und trostreichen Gesängen, Herrn D. Martini Lutheri fürnehmlich, wie auch anderer vornehmer und gelehrter Leute ordentlich zusammen gebracht... Auch zu Beforderung so wol Kirchen= als Privat=Gottesdienstes, mit beygesetzten Melodeyen nebst dazu gehörigen Fundament verfertigt Von Johann Crügern Gub. Lus. Diract. Mus. in Berlin, ad D.N. Mit Churf. Brand. ¹

1 Vir datums van die verskillende uitgawes, kyk 2.3.2.2.1

Geistlichen Kirchen=Melodien, Über die von Herrn D. Luthero Sel. und anderen vornehmen und Gelehrten Leuten, aufgesetzte Geist- und Trost=reiche Gesängen und Psalmen, Der Göttlichen Majestät zu Ehren, und nützlichem Gebrauch seiner Christlichen Kirchen In vier Vocal= und zwey Instrumental-Stimmen, als Violinen und Cornetten übersetzt von Johanne Crügern Gub: Lusato Directore der Music in Berlin ad D.N. Bln. 1649

Psalmodia sacra, das ist: des Königs und Propheten Davids Geistreiche Ps. durch Ambrosium Lobwasser aus dem Französischen. nach ihren gebräuchlichen schönen Melodien, in deutsche Reime versetzt...Zu nützlichem Kirchengebrauch nicht allein in Vokal- und Instr.-St. übersetzt, sondern auch zugleich in diesem Buch mit ihren Melodien absonderlich verfasset von J. Crüger...Bln. 1658 bei Chr. Runge; angebundener zweiter Teil: D.M. Luthers, wie auch anderer gottseligen und christlichen Leute geistliche Lieder und Ps., wie sie...denen anitzo etliche auserlesene sowohl alte (insonderheit der Böhmischen Brüder) als neugeistreiche Gesänge beigefügt sind, Bln. 1657 bei Chr. Runge.

BYLAE D

CRÜGER SE TEORETIESE GESKRIFTE

Praecepta MUSICAE PRACTICAE figuralis. Ea, qua fieri potuit
facili ac succincta methodo in gratiam & usum studiosae
juventutis Gymnasij Berlinens: conscripta E T Ad incipientium
captum inprimis accomodata. Studio JOHANNIS CRUGERI, cantoris
ibidem./ Cum Privilegio Elect. Brand./ BEROLINI, Typis Georgij
Rungij, Sumpibus Johannis Kallij Bibliopolae. Anno 1625.

Kurtzer vnd verstendlicher Vnterricht/ recht vnd leichtlich
singen zu lernen. Allen Gottesfürchtigen/ vnd der Music
liebhabenden Knaben. Auff besondere neue/ vnd dieser örter
vngebräuchliche art/ durch die 7. Musicalische wörterlein Bo, ce,
di, ga, lo, ma, ni. Vorgescrieben/ Von JOHANNE CRUEGERO, Cantore
Berlin: Gedruckt zu Berlin/ durch George Rungen/ In verlegung
Johan Kallen/ Im Jahr 1625.

Synopsis Musica Continens Rationem Constituendi & Componendi
Melos Harmonicum. Conscripta variisq[ue] exemplis illustrata a
Johanne Crügero Directore Musico in Ecclesia Cathedrali ad D.
Nicol: q[uae] est Berolini Cum gratia et Priuilegio Sumpibus
Johannis Kallij Bibl. Anno 1630.

Quaestiones MUSICAE PRACTICAE, Ex Capitibus comprehensae, quae
perspicua, facili, & qua fieri potuit, succincta Methodo ad
praxin necessaria continent. In Gratiam et Usus Studiosae

juventutis conscriptae, variisq[ue] idoneis exemplis, una cum
 utilissima XII. Musico ad D. Nic: Berolini. Cum Privilegio Elect:
 Brand: EDITIO TERTIA. Auctior & Correctior. BEROLINI, Typis
 Christophori Runge, Sumptibus Johannis Kallij Bibliopolae. Anno
 1650.

Synopsis musica, Continens

1. Methodum, concentum harmonicum pure & artificiose
 constituendi:
2. Instructionem brevem, quamcunque Melodiam ornate (in
 Accentibus cumprimis, & aliis diminutionum modulis apposite
 adhibendis/ modulani

Quibus 3. puca quaedam de Basso Generali, in gratiam Musicorum
 Instrumentalium Juniorum praesertim organistarum &
 Incipientium idiomate Germanico annexa sunt.

Conscripta variisque exemplis illustrata a JOHANNE CRUGERO
 Berolini. Sumptibus Authoris & Christopheri Rungii.

Anno 1654.

Musicae practicae Praecepta brevia & exercitia pro Tyronibus
 varia./ Der Rechte Weg zur Singekunst/ darinnen begriffen Ein
 kurtzer vnd gründlicher Vnterricht/ wie die Jugend/ so Beliebung
 zur Music trägt/ leicht und vortheilhaftig kan angeführet
 werden durch die 6. Voces Musicales Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, nach
 Anleitung des einzigen Clavis die Singekunst recht und wol zu

fassen/ und nach itzo gebräuchlicher manier zu practiciren
Nebenst gantzlicher Verwerffung des hin und wieder eingeführten
Singens nach den Buchstaben A, b, c, d, e, f, g, h, cis, dis,
gis, fis Welchem zu mehrer und besser Vbung allerhand 2. stimmige
Fugen, wie auch andere 3. stimmige Gesängelein und Concertlein mit
- und ohne Text beygefüget. Alles der lieben Jugend zum Besten/
und derer Vorthail im singen gefordern/ Aufgesetzt von Johann:
Crüger/ Gub. Lus. Direct. Mus. In Berlin. Berlin/ Sumptibus
Authoris. 1660.

BYLAE E

VIERSTEMMIGE KORALE MET 'N MEERSTEMMIGE INSTRUMENTALE OBLIGAAT

AUF, AUF MEIN HERZ MIT FREUDEN

The image displays a musical score for a four-part vocal chorale with a multi-measure instrumental obbligato. The score is organized into two systems, each with four staves. The top two staves of each system are for the vocal parts, and the bottom two are for the instrumental accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first system contains the first four measures of the piece. The second system contains the next four measures, including a repeat sign in the first measure of the second system. The instrumental parts feature various chords and melodic lines, with some measures containing multiple notes on a single staff. The vocal parts consist of four distinct voices, each with its own melodic line.

AUF, AUF, MEIN HERZ MIT FREUDEN (vervolg)

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains five measures of music with notes and rests. The second staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature, also containing five measures. The third and fourth staves are piano accompaniment in treble and bass clefs, respectively, with a key signature of one sharp and a common time signature. They contain five measures of music with notes and rests.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature. It contains five measures of music with notes and rests. The second staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature, also containing five measures. The third and fourth staves are piano accompaniment in treble and bass clefs, respectively, with a key signature of one sharp and a common time signature. They contain five measures of music with notes and rests.

NICHT SO TRAUIG, NICHT SO SEHR

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

The second system of the musical score continues the piece with four staves. The vocal line continues with quarter notes E5, D5, C5, and B4. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern, with the right hand playing chords and the left hand providing harmonic support with eighth notes.

HERR, ICH HABE MISSGEHANDELT

Handwritten musical score for the hymn "Herr, ich habe missgehandelt". The score is arranged in two systems, each with four staves. The top two staves of each system are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The first system consists of two measures. The second system also consists of two measures. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and flats). The piano accompaniment features a steady bass line and chords that support the vocal melody.

LASSET UNS DEN HERREN PREISEN

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in G major, 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is a vocal line in G major, 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff is a piano accompaniment in G major, 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a piano accompaniment in G major, 3/4 time, starting with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a mix of quarter and eighth notes, with some rests and dynamic markings.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in G major, 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is a vocal line in G major, 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff is a piano accompaniment in G major, 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a piano accompaniment in G major, 3/4 time, starting with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music continues with similar rhythmic patterns and melodic lines.

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in G major, 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is a vocal line in G major, 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff is a piano accompaniment in G major, 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a piano accompaniment in G major, 3/4 time, starting with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music concludes with a final cadence.

LASSET UNS DEN HERREN PREISEN (vervolg)

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom two staves are for the piano accompaniment, with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one flat. The music is in 4/4 time. The vocal line begins with a melodic phrase of eighth notes, followed by a rest and then a series of quarter notes. The piano accompaniment features a steady bass line of quarter notes and chords in the right hand.

The second system of the musical score continues the composition. It features the same four-staff layout as the first system. The vocal line continues with a melodic line of quarter and eighth notes. The piano accompaniment maintains its harmonic support with chords and a consistent bass line.

The third system of the musical score concludes the piece. It follows the same four-staff format. The vocal line ends with a final melodic phrase. The piano accompaniment concludes with a final chord in the right hand and a sustained bass note in the left hand. The system ends with a double bar line and repeat signs.

DU, O SCHÖNES WELTGEBÄUDE

The first system of the musical score consists of two measures. The top staff is a single melodic line in C major, starting with a treble clef and a common time signature. The second staff is a piano accompaniment in C major, with a treble clef and a common time signature. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C).

The second system of the musical score consists of two measures. The top staff is a single melodic line in C major, starting with a treble clef and a common time signature. The second staff is a piano accompaniment in C major, with a treble clef and a common time signature. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C).

The third system of the musical score consists of two measures. The top staff is a single melodic line in C major, starting with a treble clef and a common time signature. The second staff is a piano accompaniment in C major, with a treble clef and a common time signature. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C).

O JESU CHRIST DEIN KRIPPLEIN IST MEIN PARADIES

The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music begins with a piano introduction in the right hand, followed by the vocal entry in the first staff.

The second system of musical notation continues the piece with four staves. The vocal line continues in the first staff, and the piano accompaniment provides harmonic support in the bottom two staves. The melody is characterized by simple, homophonic textures.

The third system of musical notation concludes the piece with four staves. The piano accompaniment features a prominent bass line in the left hand. A measure number '(4)' is written above the first staff of this system. The system ends with a double bar line and repeat signs in the piano part.

FRÖHLICH SOLL MEIN HERZE SPRINGEN

The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music features a lively melody with eighth and sixteenth notes, and a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

The second system of musical notation continues the piece with four staves. The vocal line and piano accompaniment maintain the same key signature and time signature. The piano part includes some triplet figures and a consistent rhythmic pattern.

The third system of musical notation concludes the piece with four staves. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat), and the time signature changes to 3/4. The music ends with a final cadence in the piano part.

JESUS MEINE ZUVERSICHT

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a common time signature. The second staff is a vocal line in treble clef. The third and fourth staves form a piano accompaniment in treble and bass clefs, respectively. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The first measure of the vocal line contains a melodic phrase with a sharp sign above it. The piano accompaniment features a steady bass line and a more active treble line.

The second system of the musical score continues the composition with four staves. The vocal lines and piano accompaniment follow the same structure as the first system. The music concludes with a final cadence in the piano part, marked by a double bar line and a repeat sign.

MOONTLIKE CRÜGER-KORALE VIR OPNAME IN 'N AFRIKAANSE GESANGBOEK

ACH WIE FLÜCHTIG, ACH WIE NICHTIG (ERK 327)

327

Michael Franck 1652 / Johann Crüger 1661

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig ist der
 Menschen Le-ben! Wie ein Ne-bel
 bald ent-ste-het und auch wieder bald ver-
 ge-het, so ist un-ser Leben, se-het!

- 2 Ach wie nichtig, ach wie flüchtig sind der Menschen Tage!
 Wie ein Strom beginnt zu rinnen / und mit Laufen nicht hält
 innen, / so fährt unsre Zeit von hinnen.
- 3 Ach wie flüchtig, ach wie nichtig ist der Menschen Freude!
 Wie sich wechseln Stund und Zeiten, / Licht und Dunkel,
 Fried und Streiten, / so sind unsre Fröhlichkeiten.
- 4 Ach wie nichtig, ach wie flüchtig ist der Menschen Schöne!
 Wie ein Blümlein bald vergehet, / wenn ein rauhes Lüftlein
 wehet, / so ist unsre Schöne, sehet!
- 5 Ach wie flüchtig, ach wie nichtig ist der Menschen Glücke!
 Wie sich eine Kugel drehet, / die bald da, bald dorten stehet, /
 so ist unser Glücke, sehet!
- 6 Ach wie nichtig, ach wie flüchtig sind der Menschen Schätze!
 Es kann Glut und Flut entstehen, / dadurch, eh wir uns ver-
 sehen, / alles muß zu Trümmern gehen.
- 7 Ach wie flüchtig, ach wie nichtig ist der Menschen Prangen!
 Der in Purpur hoch vermessen / ist als wie ein Gott gesessen, /
 dessen wird im Tod vergessen.
- 8 Ach wie nichtig, ach wie flüchtig sind der Menschen Sachen!
 Alles, alles, was wir sehen, / das muß fallen und vergehen. /
 Wer Gott fürcht', wird ewig stehen.

AUF, AUF, MEIN HERZ MIT FREUDEN (EKG 86)

86

Johann Crüger 1647



Auf, auf, mein Herz, mit Freuden nimm wahr, was
 wie kommt nach großem Lei-den nun ein so
 heut ge-schicht; } Mein Heiland war ge-
 gro-ßes Licht! }
 legt da, wo man uns hinträgt, wenn von uns
 un-ser Geist gen Him-mel ist ge-reist.

2 Er war ins Grab gesenket, / der Feind trieb groß Geschrei;
 eh ers vermeint und denket, / ist Christus wieder frei
 und ruft Viktoria, / schwingt fröhlich hier und da
 sein Fähnlein als ein Held, / der Feld und Mut behält.

3 Das ist mir anzuschauen / ein rechtes Freudenspiel;
 nun soll mir nicht mehr grauen / vor allem, was mir will
 entnehmen meinen Mut / zusamt dem edlen Gut,
 so mir durch Jesum Christ / aus Lieb erworben ist.

4 Die Höll und ihre Rotten / die krümmen mir kein Haar;
 der Sünden kann ich spotten, / bleib allzeit ohn Gefahr.
 Der Tod mit seiner Macht / wird nichts bei mir geacht':
 er bleibt ein totes Bild, / und wär er noch so wild.

5 Die Welt ist mir ein Lachen / mit ihrem großen Zorn,
 sie zürnt und kann nichts machen, / all Arbeit ist verlorn.
 Die Trübsal trübt mir nicht / mein Herz und Angesicht,
 das Unglück ist mein Glück, / die Nacht mein Sonnenblick.

7 Er dringt zum Saal der Ehren, / ich folg ihm immer nach
 und darf mich gar nicht kehren / an' einzig Ungemach.
 Es tobe, was da kann, / mein Haupt nimmt sich mein an,
 mein Heiland ist mein Schild, / der alles Toben stillt.

8 Er bringt mich an die Pforten, / die in den Himmel führt,
 daran mit güldnen Worten / der Reim gelesen wird:
 „Wer dort wird mit verhöhnt, / wird hier auch mit gekrönt;
 wer dort mit sterben geht, / wird hier auch mit erhöht.“

DANK SEI GOTT IN DER HÖHE (ERG 314)

344

Joh. Hermann Schein 1627 / Johann Crüger 1649

Dank sei Gott in der Hö - he zu dieser
Morgenstund, durch den ich wiedr auf - ste - he vom
Schlaf frisch und ge - sund. Mich hatt' zwar fest ge -
bunden mit Finsternis die Nacht; ich hab sie
ü - ber - wun - den durch Gott, der mich be - wacht.

2 Wiedrum tu ich dich bitten, / o Schutzherr Israel',
du wollst treulich behüten / den Tag mein' Leib und Seel.
All christlich' Obrigkeiten, / auch Schule und Gemein'
in diesen bösen Zeiten / laß dir befohlen sein.

3 Erhalt uns durch dein Güte / bei g'sunder reiner Lehr,
vor Ketzerei behüte, / streit für dein Wort und Ehr,
daß wir mit unserm Samen / immer in einem Geist
sprechen: „Des Herren Namen / sei groß und hochgepreist.“

4 Dem Leibe gib daneben / Nahrung und guten Fried',
ein g'sund und mäßig Leben, / dazu ein fröhlich G'müt,
daß wir in allen Ständen / Tugend und Ehrbarkeit
lieben und Fleiß drauf wenden / als rechte Christenleut.

5 Gib mildiglich dein' Segen, / daß wir nach dein'm Geheiß
wandeln auf guten Wegen / und tun das Amt mit Fleiß,
daß jeder seine Netze / auswerf und auf dein Wort
sein' Trost mit Petrus setze, / so geht die Arbeit fort.

6 Was dir gereicht zu Ehren / und der Gemein' zu Nutz,
das will der Satan wehren / mit List und großem Trutz;
doch kann er nichts vollbringen, / weil du, Herr Jesu Christ,
herrschest in allen Dingen / und unser Beistand bist.

7 Wir sind die zarten Reben, / der Weinstock selbst bist du,
daran wir wachsen, leben / und bringen Frucht dazu.
Hilf, daß wir an dir bleiben / und wachsen immer mehr;
dein guter Geist uns treibe / zu Werken deiner Ehr!

(530)

Johanna Mühlmann vor 1613

LOBET DEN HERRN UND DANKT IHM SEINE GABEN (EKG 375)

Johann Crüger 1640

375

Lo - bet den Herrn und dankt ihm sei - ne
 Ga - ben, die wir aus Gnad von ihm emp -
 fan - gen ha - ben jetzt an dem Tisch und
 sonst an al - len En - den, wo wir uns wenden.

2 Er tut auch wohl durch seine Engelscharen
 uns Tag und Nacht vor Leibes G'fahr bewahren,
 damit der Feind an uns sein' bösen Willen
 nicht mög erfüllen.

3 Derhalben seid in Gott getrost, ihr Frommen,
 denn ihr sollt Schutz und Brot genug bekommen
 und überdies nach diesem armen Leben
 bei Christo schweben.

4 Das danket ihm, ihr Leut, von Herzensgrunde
 und bittet ihn desgleich' zu aller Stunde,
 daß er uns nur als seinen lieben Erben
 helf selig sterben.

5 So sind wir recht an Leib und Seel genesen
 und reich genug in dieser Welt gewesen
 und haben auch den besten Schatz gefunden
 und überwunden.

Bartholomäus Ringwaldt 1586

Siehe auch die Lieder 199, 227, 228, 351, 376 und 380

O EWIGKEIT, DU DONNERWORT (EKG 324)

324

Johann Schöp 1642 / Johann Crüger 1655

} O Ewig - keit, du Donnerwort, o
 } O Ewig - keit, Zeit oh - ne Zeit, ich
 weiß vor gro - ßer Traurigkeit nicht, wo ich
 sonder Ende! } Mein ganz erschrocknes
 mich hin - wende. }
 Herz erbebt, daß mir die Zung am Gaumen klebt

2 Kein Unglück ist in aller Welt,
 das endlich mit der Zeit nicht fällt
 und ganz wird aufgehoben.
 Die Ewigkeit nur hat kein Ziel,
 sie treibt fort und fort ihr Spiel,
 läßt nimmer ab zu toben;
 ja – wie mein Heiland selber spricht –
 aus ihr ist kein Erlösung nicht.

3 O Ewigkeit, du machst mir bang,
 o ewig, ewig ist zu lang,
 hier gilt fürwahr kein Scherzen.
 Drum, wenn ich diese lange Nacht
 zusamt der großen Pein betracht,
 erschreck ich recht von Herzen;
 nichts ist zu finden weit und breit
 so schrecklich als die Ewigkeit.

4 Ach Gott, wie bist du so gerecht,
 wie strafst du einen bösen Knecht
 so hart im Pfuhl der Schmerzen;
 auf kurze Sünden dieser Welt
 hast du so lange Pein bestellt.
 Ach nimm dies wohl zu Herzen;
 betracht es oft, o Menschenkind:
 kurz ist die Zeit, der Tod geschwind.

5 O Ewigkeit, du Donnerwort,
 o Schwert, das durch die Seele bohrt,
 o Anfang sonder Ende!
 O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit,
 ich weiß vor großer Traurigkeit
 nicht wo ich mich hinwende.
 Nimm du mich, wenn es dir gefällt,
 Herr Jesu, in dein Freudenzeit.

<537>

Johann Rist 1642

O WIE SELIG SEID IHR DOCH (EKG 322)

322

Johann Crüger 1647

O wie se - lig seid ihr doch, ihr
 Frommen, die ihr durch den Tod zu Gott ge -
 kommen! Ihr seid ent - gangen al - ler
 Not, die uns noch hält ge - fan - gen.

2. Muß man hier doch wie im Kerker leben,
 da nur Sorge, Furcht und Schrecken schweben;
 was wir hier kennen,
 ist nur Müh und Herzeleid zu nennen.

3. Ihr hingegen ruht in eurer Kammer
 sicher und befreit von allem Jammer,
 kein Kreuz und Leiden
 ist euch hinderlich in euren Freuden.

4. Christus wischet ab euch alle Tränen;
 ihr habt schon, wonach wir uns erst sehnen:
 euch wird gesungen,
 was durch keines Ohr allhier gedrungen.

5. Ach wer wollte dann nicht gerne sterben
 und den Himmel für die Welt ererben?
 Wer wollt hier bleiben,
 sich den Jammer länger lassen treiben?

6. Komm, o Christe, komm, uns auszuspannen,
 lös uns los und führ uns bald von dannen.
 Bei dir, o Sonne,
 ist der frommen Seelen Freud und Wonne.

Simon Dach 1635

SCHWING DICH AUF ZU DEINEM GOTT (ERK 296)

Schwing dich auf zu deinem Gott, du
 Warum liegst du - Gott zum Spott - in
 be-trüb-te Seele! } Merkst du nicht des Satans
 der Schwermuthöhle?
 List? Er will durch sein Kämpfen deinen Trost, den
 Jesus Christ dir er - - worben, dämpfen.

2 Schüttele deinen Kopf und sprich: / „Fleuch, du alte Schlange!
 Was erneust du deinen Stich, / machst mir angst und bange?
 Ist dir doch der Kopf zerknickt, / und ich bin durchs Leiden
 meines Heilands dir entrückt / in den Saal der Freuden.“

3 Hab ich, was nicht recht, getan, / ist mirs leid von Herzen;
 dahingegen nehm ich an / Christi Blut und Schmerzen,
 das ist der bezahlte Lohn / meiner Missetaten;
 bring ich dies vor Gottes Thron, / ist mir wohl geraten.

4 Christi Unschuld ist mein Ruhm, / sein Recht meine Krone,
 sein Verdienst mein Eigentum, / darin frei ich wohne
 als in einem festen Schloß, / das kein Feind kann fällen,
 brächt er gleich davor Geschoß / und Gewalt der Höllen.

5 Stürme, Teufel, und du Tod! / Was könnt ihr mir schaden?
 Deckt mich doch in meiner Not / Gott mit seiner Gnaden,
 der Gott, der mir seinen Sohn / selbst verehrt aus Liebe,
 daß der ewge Spott und Hohn / mich nicht dort betrübe.

6 Ich bin Gottes, Gott ist mein; / wer ist, der uns scheidet?
 Dringt das liebe Kreuz herein / mit dem bitterm Leide:
 laß es dringen, kommt es doch / von geliebten Händen,
 und geschwind zerbricht sein Joch, / wenn es Gott will wenden.

8 Es ist herzlich gut gemeint / mit der Christen Plagen;
 wer hier zeitlich wohl geweint, / darf nicht ewig klagen,
 sondern hat vollkommne Lust / dort in Christi Garten,
 der wohl um sein Leid gewußt, / endlich zu erwarten.

9 Gottes Kinder säen zwar / traurig und mit Tränen;
 aber endlich bringt das Jahr, / wonach sie sich sehnen;
 denn es kommt die Erntezeit, / da sie Garben machen;
 da wird all ihr Gram und Leid / lauter Freud und Lachen.

10 Ei, so faß, o Christenherz, / alle deine Schmerzen,
 wirf sie fröhlich hinterwärts; / laß des Trostes Kerzen
 dich entzünden mehr und mehr. / Gib dem großen Namen
 deines Gottes Preis und Ehr! / Er wird helfen. Amen.

SEI LOB UND EHR DEM HÖCHSTEM GUT (EKG 233)

233

Guillaume Franc 1543 / Johann Crüger 1653

Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut, dem
dem Gott, der al - le Wunder tut, dem
Va - ter al - ler Gü - te,)
Gott, der mein Ge - mü - te) mit sei - nem
rei - chen Trost er - füllt, dem Gott, der al - len
Jammer stillt. Gebt unserm Gott die Eh - re!

6 Wenn Trost und Hilf ermangeln muß,
die alle Welt erzeiget,
so kommt, so hilft der Überfluß,
der Schöpfer selbst, und neiget
die Vateraugen denen zu;
die sonsten nirgends finden Ruh. Gebt unserm Gott die Ehre!

7 Ich will dich all mein Leben lang,
o Gott, von nun an ehren,
man soll, Gott, deinen Lobgesang
an allen Orten hören.
Mein ganzes Herz ermuntre sich,
mein Geist und Leib erfreue dich! Gebt unserm Gott die Ehre!

8 Ihr, die ihr Christi Namen nennt,
gebt unserm Gott die Ehre;
ihr, die ihr Gottes Macht bekennt,
gebt unserm Gott die Ehre!
Die falschen Götzen macht zu Spott;
der Herr ist Gott, der Herr ist Gott! Gebt unserm Gott die Ehre!

9 So kommet vor sein Angesicht
mit jauchzenvollem Springen;
bezahlet die gelobte Pflicht
und laßt uns fröhlich singen:
Gott hat es alles wohl bedacht
und alles, alles recht gemacht. Gebt unserm Gott die Ehre!

<525)

Joh. Jakob Schütz 1673

ZEUCH EIN ZU DEINEM TOREN (EKG 105)

Zeuch ein zu deinen To - ren, sei
 der du, da ich ge - bo - ren, mich
 meines Herzens Gast, }
 neu ge - bo - ren hast, } o hoch - geliebter
 Geist des Vaters und des Sohnes, mit beiden
 gleiches Thrones, mit beiden gleich ge - preist.

2 Zeuch ein, laß mich empfinden / und schmecken deine Kraft,
 die Kraft, die uns von Sünden / Hilf und Errettung schafft.

Entsünde meinen Sinn, / daß ich mit reinem Geiste
 dir Ehr und Dienste leiste, / die ich dir schuldig bin.

3 Ich war ein wilder Reben, / du hast mich gut gemacht;
 der Tod durchdrang mein Leben, / du hast ihn umgebracht
 und in der Tauf erstickt / als wie in einer Flute
 mit dessen Tod und Blute, / der uns im Tod erquickt.

4 Du bist das heilig Öle, / dadurch gesalbet ist
 mein Leib und meine Seele / dem Herren Jesu Christ
 zum wahren Eigentum, / zum Priester und Propheten,
 zum König, den in Nöten / Gott schützt vom Heiligum.

5 Du bist ein Geist, der lehret, / wie man recht beten soll;
 dein Beten wird erhöret, / dein Singen klinget wohl,
 es steigt zum Himmel an, / es läßt nicht ab und dringet,
 bis der die Hilfe bringet, / der allen helfen kann.

12 Gib Freudigkeit und Stärke, / zu stehen in dem Streit,
 den Satans Reich und Werke / uns täglich anerbeut.
 Hilf kämpfen ritterlich, / damit wir überwinden
 und ja zum Dienst der Sünden / kein Christ ergebe sich.

13 Richt unser ganzes Leben / allzeit nach deinem Sinn;
 und wenn wirs sollen geben / in's Todes Rachen hin,
 wenns mit uns hier wird aus, / so hilf uns fröhlich sterben
 und nach dem Tod ererben / des ewgen Lebens Haus.

OPSOMMING

Johann Crüger (1598 - 1662) het 'n noemenswaardige bydrae tot die Duitse kerklied gelewer, in die vorm van meer as 'n honderd korale waarvan sowat twintig tans nog steeds universele erkenning geniet deur die opname daarvan in toonaangewende hedendaagse gesangboeke.

Crüger is sterk beïnvloed is deur die musikale vernuwings van die Barok, en dit het ook op die korale 'n neerslag gevind. Hierdie invloede is waarneembaar in Crüger se besetting van die koraal, naamlik deur die gebruik van 'n basso continuo. Insgelyks het hy ook ten opsigte van tonaliteit weg beweeg van die gebruikelike kerkmodusse ten gunste van die moderne majeur- en mineurtoonarde. Hy het egter steeds sekere oorgelewerde tradisionele komposisiemetodes wat sedert die Reformasie in gebruik was, byvoorbeeld die kontrafak-praktyk, geïmplimenteer.

Hoewel hy 'n sterk individuele stempel op sy korale afgedruk het deur sy interpretasie van die bestaande vorms van die tyd, byvoorbeeld die barvorm, is 'n uiters sterk invloed van die Geneefse Psalmmelodieë waarneembaar veral in die ritmiek en intervalgebruik van die korale.

Om te voldoen aan die liedideaal van die verskillende religieuse strominge sedert die 17de eeu, byvoorbeeld die Piëtisme, Rasionalisme, asook die musikale ontwikkeling wat met die Barok saamgehang het, het die korale in die twee eeue na Crüger se dood bepaalde veranderinge ondergaan. In die laat- 19de eeu het egter

'n beweging vir die restourasie van die kerklied ontstaan, en is begin werk in die rigting van die herstel van die koraal in sy oorspronklike vorm.

In die Afrikaanse Gesangboek van 1978 is 11 koraalmelodieë van Crüger opgeneem, die grootste bydrae van 'n enkele komponis. In die genoemde gesangboek word die melodieë gekenmerk deur talle onnoukeurighede ten opsigte van die melodie en ritmiek. Die aanpassing van die melodieë by die Afrikaanse tekste het in baie gevalle 'n minder geslaagde woord-toonverhouding as gevolg van onsensitiewe tekstdigting.

Die aansien van die Afrikaanse kerklied sou oneindig veel kon baat by eenvormige norme, neergelê deur 'n span deskundiges op die gebied van die musiek, teologie en letterkunde, as riglyne vir redigering van toekomstige gesangboeke.

Johann Crüger was sekerlik nie die grootste komponis van sy tyd nie, dog lê sy betekenis daarin dat hy melodieë geskep het waardeur die verhewe eenvoud van die geestelike boodskap van die teks ongehinderd uitgedra kon word. Langs hierdie wyse het sy korale voldoen aan die eise van die ware kerklied.