

1992 033 668 01



UOVS - SASOL-BIBLIOTEK



19920336680122000019



'N VERGELYKING VAN GESELEKTEERDE PSALMMELODIEË
VAN ROSA NEPGEN MET DIE OORSPRONKLIKE GENEEFSE
MELODIEË EN DIÉ IN DIE AFRIKAANSE KORAALBOEK VAN
1978

ERNS MARTHINUS CONRADIE

VOORGELÊ TER VOLDOENING AAN DIE
VEREISTES VIR DIE GRAAD

PHILOSOPHIAE DOCTOR

IN DIE

FAKULTEIT LETTERE EN WYSBEGEERTE

(DEPARTEMENT MUSIEK)

AAN DIE UNIVERSITEIT VAN DIE ORANJE-VRYSTAAT

NOVEMBER 1991

HIERDIE EKSEMPLAAR MAG ONDER
GEEN OMSTANDIGHED E UIT DIE
BIBLIOTEK VERWYDER WORD NIE

STUDIELEIER: PROF. DR. J.H. POTGIETER



Uitgeverij van die
Oranje-Vrijstaat
BLOEMFONTEIN
- 8 JUN 1992
UQVS SASOL BIBLIOTEK

HIERDIE EKSEMPLAAR MAG ONDER
GEEN OMSTANDIGHED EIT DIE
BIBLIOTEEK VERWYDER WORD NIE

NOJ 52494125 CON
T 782.294125 CON

BEDANKINGS

Graag betuig ek my opregte dank aan:

- my studieleier, prof. dr. J.H. Potgieter vir sy waardevolle advies en noukeurige leiding;
- die komponis Rosa Neppen, vir haar toegeneentheid om my met advies te bedien oor haar benadering tot die kerkmusiek;
- mnr. H.P. van der Westhuizen wat aan my waardevolle inligting verstrek het tydens verskeie onderhoude;
- my gesin, vir hulle onderskraging en opoffering met my "afwesigheid" tydens die studietydperk;
- my ander familie, veral my moeder en suster, vir hulle besondere belangstelling en onderskraging;
- my vriend, prof. D.F.M. Strauss vir die besonder kundige en netjiese tipografiese versorging van die proefskrif;
- prof. J. Joubert van die Departement Romaanse tale aan die UOVS, vir sy hulp en moeite met die Franse inligting;
- my seun Erns, vir sy baie hulp met die hantering van die rekenaar;
- Die Vader van genade, aan wie ek deur middel van hierdie studie **met hart en mond** dankbare hulde wil betuig.

SOLI DEO GLORIA

Inhoud

INLEIDING

HISTORIESE PERSPEKTIEF	1
ROSA NEPGEN SE KERKMUSIEKBESKOUIING	5
DIE METODE VAN NAVORSING	15

HOOFSTUK 1

1.1	MELODIESE EIENSKAPPE VAN ROSA NEPGEN SE OORSPRONKLIKE PSALMMELODIEË	19
1.1.1	TONALITEITE	19
1.1.2	KADENSE	20
1.1.3	INTERVALGEBRUIKE	27
1.1.4	MELODIESE OMVANGE	38
1.1.5	TESSITURE VAN MELODIEREËLS	38
1.1.6	MELODIESE FORMASIES	39
1.1.7	RITMIEK	42
1.1.8	VORM	50
1.2	ROSA NEPGEN SE HARMONIESE GEBRUIKE	56
1.3	ROSA NEPGEN SE WOORD-TOONVERHOUDING	66
1.3.1	MELODIESE EVOKASIE	67
1.3.2	WOORDBEHANDELING – PSALM 2:	70
1.3.3	WOORDBEHANDELING – PSALM 18:	72
	SAMEVATTING:	87

HOOFSTUK 2

2.1	MELODIESE EIENSKAPPE VAN OOREENSTEMMENDE MELODIEË IN DIE AFRIKAANSE KORAAALBOEK VAN 1978	90
-----	---	----

2.1.1	TONALITEITE	90
2.1.2	KADENSE	91
2.1.3	INTERVALGEBRUIKE	97
2.1.4	MELODIESE OMVANGE	105
2.1.5	MELODIESE FORMASIES	106
2.1.6	RITMIEK	117
2.1.7	VORM	124
2.2	DIE HARMONIESE GEBRUIKE IN DIE AFRIKAANSE KORAALBOEK	126
2.3	WOORD-TOONVERHOUDING VAN DIE AFRIKAANSE KORAALBOEK	135

HOOFSTUK 3

3.1	'N BESPREKING VAN DRIE OORTUIGENDE KERKLIEDERE UIT DIE AFRIKAANSE KORAALBOEK VAN 1978.	161
3.1.1	DIE KERKLIED AS WERKTIPE	161
3.2	DRIE KERKLIEDERE UIT DIE AFRIKAANSE KORAALBOEK VAN 1978.	161
3.2.1	PSALM 146	162
3.2.2	GESANG 56	164
3.2.3	GESANG 63	169
3.3	GEMEENSKAPLIKE EIENSKAPPE VAN DIE DRIE KERKLIEDERE – PSALM 146 EN GESANGE 56 EN 63	172

HOOFSTUK 4

4.1	N VERGELYKING TUSSEN DIE PSALMMELODIEË VAN ROSA NEPGEN EN DIE OOREENSTEMMENDE MELODIEË IN DIE AFRIKAANSE KORAALBOEK VAN 1978.	176
4.1.1	TONALITEITE	176
4.1.2	KADENSE	177
4.1.3	INTERVALGEBRUIK	178

4.1.4	MELODIESE OMVANGE VAN DIE PSALMMELODIEË	178
4.1.5	TESSITURE VAN MELODIEREËLS	178
4.1.6	MELODIEREËLFORMASIES	179
4.1.7	RITMIEK	179
4.1.8	VORM	181
4.1.9	HARMONIESE GEBRUIKE	181

HOOFSTUK 5

DIE PSALMHARMONISASIES VAN CLAUDE GOUDIMEL	186
--	-----

HOOFSTUK 6

GEVOLGTREKKING	223
BIBLIOGRAFIE	229

BYLAAG A

.....	232
ROSA NEPGEN SE OORSPRONKLIKE PSALMMELODIEË IN MET HART EN MOND	

BYLAAG B

.....	268
DIE PSALMMELODIË VAN DIE OOREEN- STEMMENDE PSALMS IN DIE AFRIKAANSE KORAALBOEK VAN 1978	

INLEIDING

HISTORIESE PERSPEKTIEF

Die aard en gesteldheid van psalmgesang in die Afrikaanse Gereformeerde kerke in Suid-Afrika laat veel te wense oor. Hierdie bewering word elke Sondag bevestig deur die verdoemende getuienis wanneer gemeentes bymekaar kom om eredienste te hou: die resultaat van die gemeentesang klink in baie gemeentes allermins na 'n "offer van lof deur die lippe wat sy Naam bely." (Hebreërs 13 vers 15) Volgens Elza Roux¹ beleef die Afrikaanse psalmgesang 'n krisistyd vanweë "die gemeentelike reaksies en ongeneentheid teenoor die 1976-Psalmbundel." Sy noem as die "opvallendste beswaar teen die bundel die sogenaamde 'onsingbaarheid' van die meeste melodieë van Geneefse oorsprong."

Dat hierdie toestand van ongeïnspireerde kerksang in Suid-Afrika nie 'n onlangse probleem is nie, maar reeds sedert minstens die begin van die agtiende eeu dateer, blyk onder andere uit die dagboekantekening van Adam Tas op 3 Julie 1705 dat die kerksang aan die Kaap "droevig en langzaam" was. (Bouws, 1982, p. 8) Hierdie situasie is ver verwyderd van die eerste kerkhervormer Martin Luther se teologiese fundering van die kerksang wat hy in die voorwoord tot die *Babstchen Gesangbuch* van 1545 geskryf het: "God het ons hart en gemoed vrolik gemaak deur sy liewe Seun wat Hy vir ons gegee het tot verlossing van sonde, dood en duiwel. Wie dit met erns glo, kan nie nalaat nie, maar moet vrolik en met lus daarvan sing en vertel, sodat andere dit ook kan hoor en hierheen kom." (Luther, aangehaal in Barnard, 1981, p. 584) Barnard beweer: "Indien dit nie gedoen word nie, word die sang en die musiek die dolk in die hart van die erediens en van die kerk." (Barnard, 1981, p. 581)

Alhoewel Calvyn, die geestelike vader van die Afrikaanse Gereformeerde kerke, deur die voorbeeld van sy voorganger Luther geïnspireer is om ook gemeentelike psalmgesang in te stel, het hy grootliks verskil ten opsigte van die toepassing van hierdie handeling in die erediens. Hulle verskil spruit vermoedelik uit onder andere die verskil in hulle musikale agtergronde. "Luther was not only an accomplished theoretician, he was himself a composer of great repute, both of polyphonic compositions, and hymns, such as 'A Mighty Fortress is our God.' Furthermore, he was an able poet, who wrote texts to accompany his own music. Calvin, as far as is known, could not compose music,

1 Roux, E.: AFRIKAANSE PSALMSANG in MUSICUS, Vol. 14.2, 1986, p. 38.

and as far as poetry is concerned, he actually withdrew his own metrical versions of five psalms from the Psalter. Moreover, although he broke violently away from the Latin obedience, Luther retained much of its liturgy. Consequently, his ritual structure for musical expression was far more elaborate than that of Calvin. (Garside, 1979, p. 104) Volgens Blume was Calvyn "far from sympathetic to Luther's unsophisticated pleasure in the power of music. Furthermore, Luther, not so onesidedly concerned with the psychological elements of music, kept in mind always its orderly, ontological aspect, from which attitude Calvin was prevented by his awareness of the possibility and danger of human misuse of music in the service of vanity and sensuality." (Blume, 1975, p. 516)

Calvyn wou daarteen waak dat meerstemmige sang die woordhelderheid en betekenisinhoud in kerksang sal vertroebel en hy het gemeen dat 'n te groot musikale betrokkenheid klem op die estetiese kwaliteite van musiek sou plaas. Alhoewel hy verklaar het dat die psalms die hele mens met al sy emosies aanraak, vereis hy dat hierdie mens in sy beoefening van kerkmusiek sy emosionele ervaring moet verskraal deur 'n sober deelname: kerksang moes dus eenstemmig en onbegeleid uitgevoer word.

"His regard for the traditional use of music in the service as a papist aberration proved that he had no feeling at all for the developing art of sacred music." (Blume, 1975, p. 516)

In ons Afrikaanse kerke, wat Calvinisties is, omvat die kerklied twee tradisies: die tradisie van die Psalmlied en die tradisie van die sogenaamde vrye Bybelse lied¹ of die Gesange. Die motivering vir hierdie fundering van die kerklied word gevind in Efesiërs 5 vers 19: "en sing onder mekaar psalms, lofsange en ander geestelike liedere tot eer van God."

Johannes Calvyn (1509-1564) se primêre riglyn vir die kerklied was: "de gemeente van Christus moet terug naar de Heilige Schrift." (Van der Mijden, 1987, p. 10) Hy het self berymings gemaak, en in sy inleiding tot sy eerste psalmbundel *La Forme des prières et chanz ecclésiastiques* van 1542 geskryf: "Die Psalms is deur die Heilige Gees self aan koning Dawid ingegee. So kan ons by die Psalmgesang seker wees dat God ons die woorde in die mond lê, asof Hyself in ons sing, om sy roem te verhoog." (Barnard, in Du Toit, 1983, p. 23) Aanbidding deur die kerklied was vir Calvyn ook "om iets terug te gee aan God van wat die gemeente eers van Hom ontvang het." (Barnard, 1981, p. 438) Deur die sing van die psalms in die erediens sal dus aan God teruggegee word wat Hy aan die gemeente gegee het.

Volgens Müller bevat die woorde van die psalms na Calvyn se siening "al die musiek

1 Hierdie liedtipe verteenwoordig al die berymde Bybeltekste behalwe dié van die Psalms.

van die menslike gemoed: die liriese uitinge van sy liefde, die droewige berou oor sy sonde, die vreugde in sy oorwinning, die wanhoop aan homself in sy swakheid, die opbeurende krag van sy geloof en die salige jubel van sy versekerde hoop." (Müller, 1962, p. 74)

Calvyn het self sommige psalms met 'n aantal strofes berym en deur komponiste van sy tyd van eie oorspronklike melodieë laat voorsien wat struktureel aangesluit het by die Gregoriaanse tradisie van die Roomse Kerk. Hierdie melodieë was deur hulle volkskarakter geskik om deur die gemeente gesing te word. (Barnard, 1981, p. 321) Die eerste Geneefse psalmbundel van 1542 is opgevolg deur verdere, uitgebreide uitgawes in 1543, 1544, 1549, 1551, 1554 en het in 1562 voltooiing bereik met die beryming van al 150 psalms met 123 melodieë deur Loys Bourgeois en Maitre Pierre. Van der Walt beskou die 1562-bundel as die "konkrete vergestaltung van Calvyn se kerkliedbegrip. Daarom het hierdie Psalmboek in die geskiedenis van die Calvinistiese kerkmusiek tot op die huidige dag steeds as oerbron en model 'n beslissende rol gespeel." (Van der Walt, *Inleiding tot MET HART EN MOND*, geen bladsynommer)

Die psalmboek van 1562 is in 22 tale vertaal en was in die verspreiding van die Calvinisme deur die hele Europa 'n kragtige middel. Calvyn se standpunt het ook in ons stamland Nederland voortgeleef, en die Dathenuspsalter van 1568 het as die amptelike psalmboek saam met Jan van Riebeeck na Suid-Afrika gekom. Hierdie oorspronklike Geneefse melodieë is in Afrikaanse kerke gebruik, totdat dit in 1937 vervang is deur die Afrikaanse psalmboek.

Die Calvinistiese kerkliedbegrip, soos vervat in die Geneefse melodieë, het gaandeweg vervaag in Suid-Afrika as gevolg van 'n negatiewe gevoel by kerkgangers teenoor hierdie melodiestyl. Volgens Van der Walt (1966, *Inleiding tot MET HART EN MOND*, geen bladsynommer) "is hier [d.i., in Afrikaanse kerke] nie meer gevra na artistieke gehalte of harmonie tussen teks en musiek nie, maar slegs na singenot en maklike singbaarheid." Hy veroordeel die nuwe melodieë as 'n "radikaal oncalvinistiese element in 'n andersins Calvinisties georiënteerde erediens ... wat hom met verloop van tyd sekerlik nie ongewreek sal laat nie."

Bogenoemde stelling dui op die soort verwarring wat bestaan by verskeie persone met opregte bedoelings. Meertens beweer in hierdie verband: "Van een eigen waarde van de muziek voor God kan by Calvijn geen sprake zijn." (Meertens, 1960, p. 61) Calvyn het dus nie aangedring op artistieke gehalte as sodanig in kerkmusiek nie, maar was inderdaad onbewus van die moontlikheid van die artistieke waarde wat musiek mag besit. Hy was in der waarheid nie geneë tot die idee dat musikale gehalte 'n beduidende

rol in kerkmusiekbeoefening moes vervul nie, aangesien dit, volgens sy opvatting, die aandag van die woordbetekenis sou aflei.

Met bogenoemde uitspraak het Van der Walt sekerlik baie opregte bedoelings, maar dit blyk dat sy woordkeuse “artistieke gehalte” ongelukkig en misleidend is in ’n Calvinistiese milieu. En soos dit verder in hierdie proefskrif duidelik na vore sal kom, is sy woordkeuses “harmonie tussen teks en musiek” en “maklike singbaarheid” ewe of meer misleidend in die konteks waarin hy hulle klaarblyklik bedoel. Hierdie soort ongelukkige woordkeuses wat uit goedbedoelde maar verwarde denke spruit, is moontlik die kernrede waarom Calvinistiese kerksang oor die algemeen so swak is: die betrokke kerkmusici dink nie logies nie.¹

Van die bekendste Hervormers het Calvyn waarskynlik die minste aanvoeling gehad vir musikale verskynsels. “There is no evidence of his active participation in music.” (Blume, 1974, p. 516) Alhoewel hy ’n algemene musiekopvoeding as deel van sy universiteitopleiding gehad het en gevolglik vertrouwd was met die Antieke, Middeleeuse en Humanistiese beskouinge oor musiek oor die algemeen, is sy persoonlike benadering tot musiek beheer deur sy streng onderwerping aan hoe hy die Woord van God, die Bybel, verstaan het. Vanweë sy kennis van die Humanisme het hy nougesette reëls ten opsigte van sang in die erediens neergelê.² Hy het die oorsprong van musiek verstaan volgens Genesis 4 vers 21, waarin Jubal genoem word as die stamvader van “dié wat op die lier en fluit speel.” Hy het hiervolgens verstaan dat musiek ’n doel moet vervul as ’n geestelike krag. Ten spyte van hierdie basiese opvatting was hy in ’n nog groter mate onder die indruk van die kragtige sensuele uitwerking wat musiek op die menslike gemoed kan uitoefen. Hy het nie so ver soos sy voorganger Zwingli gegaan om alle musiek uit die erediens te verban nie, maar het wel Latynse sang deur die priester by die altaar, meerstemmige gemeentesang, en die gebruik van instrumente in die erediens verbied. Sy gesteldheid teenoor die tradisionele gebruik van musiek in die Rooms-Katolieke erediens bevestig dat hy nie ’n aanvoeling gehad het vir die ontwikkeling van

1 Hierdie stelling is gegrond op die waarneming van hulle strewe om opreg Calvinisties te wees, maar dan te verwys na artistieke tekortkomings, terwyl laasgenoemde juis die opvallende kenmerk word wanneer pogings tot die herstel van Geneefse melodieë by moderne Afrikaanse woorde deurgevoer word. Maklike singbaarheid word afkeurend genoem, en terselfdertyd ’n klagte dat daar ongeesdriftig gesing word; daar moet harmonie tussen teks en musiek wees, maar dan word moderne berymings by eeue-oue melodieë geplaas. Die probleme wat uit so ’n verbasend onlogiese denkwyse spruit, vorm juis die agtergrond waarteen die hele huidige ondersoek gesien kan word.

2 Hierdie aspek van die Humanistiese denke het ondermeer behels dat daar ’n noue verwantskap tussen die teksinhoud en musiek moet bestaan, soos in die chansons uit daardie tyd van toepassing was.

artistieke gehalte in die geval van kerkmusiek nie. Hy was bewus van die belangrikheid van instrumentale gebruik in die Ou Testament, maar het die gebruik van instrumente daar bloot gesien as 'n voorbereiding tot 'n meer volmaakte aanbiddingsvorm in die Nuwe Testamentiese bedeling waar gelowiges dit nie meer nodig het nie. Vir hom was slegs musiek wat direk aan 'n teks verbind is en wat deur die kerkgangers herken en verstaan word, in die erediens toelaatbaar. Eenstemmige, ongeleide gemeentesang in die eie landstaal het die enigste vorm van kerkmusiek vir sy kerk geword.

ROSA NEPGEN SE KERKMUSIEKBESKOUIING

Die Suid-Afrikaanse komponis, Rosa Nepgen, het ongeveer dertig jaar na die 1937-uitgawe haar psalmbundel MET HART EN MOND gepubliseer, waarin sy oor 'n tydperk van meer as tien jaar gepoog het om "te herstel wat in 1937 verlore gegaan het." (Van der Walt, *Inleiding*) Nepgen skryf self in 'N WOORD VOORAF: "Jarelange omgang met die Afrikaanse Psalmboek het my daarvan oortuig dat sommige van ons mooiste Psalms in die beryming van Totius onvoldoende – en selfs swak – deur die musiek van dié bundel weergegee word." Dit was dan haar strewe "om 'n bundel tot stand te bring wat stilisties 'n eenheid sou wees", en sy het gevoel dat so 'n bundel "ook as 'n proefbundel diens kan doen by die noodsaaklike revisie, waartoe intussen reeds deur twee van die Afrikaanse kerke besluit is."

In MET HART EN MOND het Nepgen "dié ou (Geneefse) melodieë wat in die Afrikaanse Psalmboek behoue gebly het, sover moontlik in hulle oorspronklike vorm ...herstel" en die "sg. 'nuwe wysies' van 1937, met oorspronklike 16de-eeuse melodieë ...vervang." By die psalms waar die Afrikaanse beryming van die oorspronklike Franse versvorme verskil het, het sy die sestiende-eeuse melodieë "min of meer volgens die werkwyse van die komponiste van daardie tyd" aangepas "deur geringe wysiginge, précis, of selfs net die gebruikmaking van kernideë." Waar "nie een van die voorafgaande metodes moontlik was nie", het sy nuwe melodieë gekomponeer, "maar sover as moontlik in 'n styl wat nie strydig met dié van die 16de eeu sou wees nie." (Nepgen, in 'N WOORD VOORAF tot MET HART EN MOND, geen bladsynommer)

Nepgen het haar bepaalde persoonlike idees omtrent kerkmusiek en kerklike styl as volg uitgespreek:¹ "Die karakter van die Geneefse melodieë is eie aan die karakter van die Calvinistiese en Protestantse kerkkarakter, veral aan die Protestantse kerk in Nederland van wie ons afstam. Die Wesliaanse (Metodistiese) styl is nie aanvaarbaar

1 Inligting verstrekkend in 'n persoonlike onderhoud op 2 Januarie 1990.

by ons Psalms nie, maar hulle kan wel by die Gesange pas, indien hulle 'verhewe' genoeg is." Sy hou nie van "sentimentaliteit" in kerksang nie, maar sy verkies 'n "streng en eenvoudige harmoniese styl". Sy beweer dat die tradisionele Geneefse melodiese styl nie "aanklank vind" by die "Klassieke harmoniese styl" nie. Soos Calvyn gedoen het, stel sy voor dat die skole daadwerklik met opvoedingsprogramme moet begin met klem op "korrekte psalmsang", waarin die Geneefse melodieë aan die kinders geleer word. Sy stel ook voor dat daar 'n "geslaagde liedboek" vir skole nodig is, "anders gaan die kerksang tot niet, omdat hedendaagse kinders groot word sonder die Geneefse klankkarakter."

Ten opsigte van modaliteit gaan dit vir Nepgen om "die nastrewing van 'n spesifieke modaliteitsklank" en sy poog nie om in werklikheid streng by modale tegniese tradisies te bly nie. Sy beskou dit as "tradisioneel" vir psalmgesang en wou sodoende 'n "eenheid met die Geneefse melodieë" behou. Chromatiek was "ontradisioneel" en is dus nie deurgaans van toepassing nie. Sy gebruik chromatiek slegs met 'n spesifieke doel: om uitdrukking te gee aan die woordbetekenis en woordskildering, soos byvoorbeeld in onder andere Psalms 22, 13, en 38. (Hierdie melodieë vorm nie deel van hierdie proefskrif nie.)

Sy beskou vandag se neiging tot "onkerklike verlewending" van die jong mense se geestelike musiek met "Methodistiese en AGS dansritmes en klankkarakter" as onaanvaarbaar in die kerksang van die N.G. Kerk. Sy "strewe na perfeksie" met betrekking tot "tradisionele modaliteit" en die "melodiese vloei" moet "vry van maatstrepo" wees. Volgens haar sal die hedendaagse kerkganger "gewoond word aan die modale klankkarakter", sodat dit hulle nie in die kerksang sal hinder nie. Vir haar het "die modale klankkarakter" baie "meer betekenis" as majeur- en mineurklanke. Sy stel dit so: "As ek moet hou by 'n styl dan val die moderne mens langs die pad. Die styl is belangriker."¹ Met die "verdwyning van die ritme en modaliteit" is die "karakter van kerksang verloor." In die AFRIKAANSE KORAALBOEK word byvoorbeeld by Psalm 1, waar die melodie duidelik in 'n majeur toonsoort is, nie "volgens korrekte majeur harmoniese prosedures geharmoniseer nie." Dit klink vir haar beter in die modale styl.

Ritmiek word vir Nepgen deur die woordklem bepaal. Sy streef na 'n "vrye beweging"

1 Hiermee bedoel sy waarskynlik dat sy nie bereid is om haar idees ten opsigte van die Geneefse melodiestyl en modaliteit in die kerkmusiek van die Afrikaanse Calvinistiese kerke prys te gee indien ander persone nie dieselfde gevoel daarvoor het nie.

– “dit behoort die beweging van ’n duif se vlerke te hê.”¹ In enige meerversige liedere sal al die woorde nie ewe geslaagd by die melodiese ritme pas nie. Sy het egter daarna gestreef om ’n “ritmiese hantering” te bereik wat in “al die verse” oortuigend sal wees. Sy gebruik die “oop balk” sonder maatstrepe uit “blote gewoonte.” Dit voel vir haar die “musikale lyn” beweeg dan “vryer”. Sy beskou dit ook as ’n skryfwyse wat die melodieë beter leesbaar maak.

Haar *alla breve*-aanduiding moet nie as ’n maatsoortteken beskou word nie; vir haar dui dit bloot ’n vryer melodiese verloop aan. Dit was (volgens Nepgen) tradisioneel om hierdie aanduiding vooraan sonder die bedoeling van ’n maat-aanduiding te gebruik, en sy het bloot die “tradisie”² gevolg.

Nepgen gebruik “sinkopasie”³ waar sy ritmiese verlewendinging wil toepas en waar haar gevoel vir woordskildering haar gelei het om dit te gebruik.

Isometriese nootwaardes is vir haar onaanvaarbaar, want dan word dit aan elke orrelis oorgelaat “om te speel soos hy/sy wil.”

Ten opsigte van woordbeklemtoning beoog Nepgen om “nie elke woord” in haar psalmtoonsettings “as ’n individuele geval” te behandel nie. Sy neem nie die woorde se aanvaarde beklemtonings in ag nie, maar word deur haar eie aanvoeling van betekenisnuanse gelei, soos byvoorbeeld in Psalm 18: “Ek het U hartlik lief... U is my Sterkte en teëweer.” (Die normale beklemtonings is: Ek het *U* hartlik *lief*...*U* is my *Sterkte* ^ en *teëweer*.) Individuele woordbeklemtoning was nie vir haar belangrik nie; sy was meer ingestel op evokasie van die algemene woordinhoud. Die “impak” van die melodie was vir haar belangriker: melodiese kontoere is bepaal volgens die algemene woordbetekenis en sy het die melodieë volgens sodanige “patrone” laat inpas. Aan enjambemente het sy haar “nie gesteur nie”, want “sy het dit nie so bedink nie.”

Ten opsigte van harmoniek verklaar sy dat sy hou van die derde in die akkoord; daarom

- 1 Haar uitlatings is nie altyd verhelderend nie. Moontlik verwys sy met hierdie uitdrukking na die feit dat daar nie maatlyne in haar psalmmelodieë voorkom nie, en dat die aksentgewing nie beheer word deur sterk en swak maatslae nie, maar wel deur die natuurlike woordklem.
- 2 Haar uitlatings word *verbatim* aangehaal. Omdat die *alla breve*-teken vooraan die psalmmelodieë van die meeste Protestantse koraalboeke voorkom, beskou sy dit moontlik as ’n ‘tradisie’.
- 3 Nepgen gebruik hierdie term in ’n ander betekenis as wat dit normaalweg voorkom wanneer die natuurlike beklemtoning in ’n maat verplaas word na ’n maatslag wat gewoonlik ’n swak maatslag is. Omdat sy nie maatindelingen in haar psalmmelodieë gebruik het nie, dui *sinkopasie* in hierdie geval eerder op pasveranderinge. Die gebruik van *sinkopasie* in Nepgen se psalmmelodieë word by 1.1.7.11 (p.48) analities bespreek.

het sy geen derdes in akkoorde uitgelaat nie. Sy vermoed dat die *oopkwintakkoord* nog vreemder vir die algemene kerkganger sal klink en dat dit onaanvaarbaarder sal wees. Sy wou 'n "middeweg" tot die vreemdheid van die modale karakter verkry.

Sy gebruik blokakkoorde bloot omdat sy meen dat dit makliker singbaar is deur kore. Sy wissel die akkoorde by herhaalde melodienote ('n sogenaamde *blokkontrapunt*), omdat sy meen dat dit individuele stemvoering bevorder.

Wat akkoordkeuse betref gebruik sy slegs grondstellings en eerste-omkeringsakkoorde om die klankkarakter "eenvoudig" te hou en sodoende "meer effektiwiteit te verkry." Sy "vermy tweede-omkeringsakkoorde", omdat sy die harmoniese aspek as "'n eenvoudige begeleidingspatroon" bedoel het. Sy het haar by 'n eenvoudige "kerkstyl" bepaal wat 'n brug moes vorm tussen die "Geneefse" en die "Pedestrian"-styl.¹

In haar filosofiese benadering ten opsigte van die ideale kerklied is Nepgen dit met baie ander Afrikaanssprekende musici eens oor die hoë musikale waarde van die Geneefse melodieë. Hierdie melodieë word inderdaad deur verskillende gereformeerde musici as die onverbeterlike musiekideaal vir die Afrikaanse psalmberymings voorgehou, veral op grond van hulle 'suiwer Calvinistiese oorsprong' (Van der Walt, 1972, *VOORWOORD*), en ook weens wat beskou word as die hoë artistieke waarde van die meeste melodieë en hul sogenaamde 'objektiwiteit' en 'verhewenheid' bo die alledaagse en meer volkse musiekstyle.

In die lig hiervan is dit nodig om die *Calvinistiese tradisie* van nader te beskou, om sodoende vas te stel wat die inhoud van hierdie beskouing ten opsigte van die psalm as kerklied behels.

DIE CALVINISTIESE TRADISIE

Calvyn het in sy beskouing rakende die liturgiese lied by dié van sekere vroeë kerkvaders aangesluit. Grondliggend aan hierdie denke, was die aanwending van musiek en die inwerkende krag daarvan op die menslike gemoed bedoel om in kerkmusiek suiwer in diens van die woordinhoud te wees. Die twee groot Kerkherformers, Calvyn en Luther, se grootliks verskillende kuns- en musiekbeskouings moet verstaan word vanuit hulle rasbepaalde reaksies op dieselfde Antieke intellektuele denkrigting waarin 'n baie eng eenheid tussen musiek en woordinhoud die ideaal was; die sterker emosioneelgerigte Germaan was van nature minder aangetrokke tot 'n

1 Hierdie begrip word by 1.2 (p.56) verduidelik.

beredeneerde, gematigde lewensfilosofie as die meer intellektueelgerigte Romaan, en Luther se groot voorliefde vir die mees direk emosionele kunsoort, naamlik musiek, kan aan sy Germaanse aard toegeskryf word. Uit sy Romaanse aard was Calvin nie op musiek as sodanig ingestel nie, maar bloot op wat hy as die rol daarvan in aanbidding beskou het.

Die sestiende-eeuse Humanistiese herlewing en die gepaardgaande idealisering van die Antieke denke waarna hierbo verwys is, het ook musiekestetiese beskouings van die Renaissance beïnvloed. In Frankryk, waar die Antieke denke sedert die dae van Karel die Grote groot bewondering en aanhang geniet het sodat al die beskikbare manifestasies daarvan bestudeer is, is 'n sekere soort eng eenheid tussen poësie en musiek in die sestiende-eeuse *chanson*, wat in die Franse humanistiese intellektuele en adellike kringe uiters gewild was, nagestreef. Hierin is die nootwaardepatrone (*musique mesuré*) deur die kwantitatiewe Antieke poëtiese metrum beheer. Daarvolgens het die Griekse (en latere Latynse) woord 'n musikale ewewig verkry, waardeur die poësie en die musiek 'n onafskeidbare eenheid (*musiké*) moes gevorm het. Die uitdrukking *La phrase musicale s'adaptait au vers*¹ vergestalt die verhouding tussen die teks en die musiek uit daardie tyd in Frankryk, naamlik "die gedagte-inhoud van die teks is belangriker as die musiek en daarom pas die musikale middele (ritme en melodie) aan by die woordinhoud." In die antieke Franse taal is sulke strofiese toonsettings aanvaarbaar: daar was nie vasstaande beklemtonings van lettergrepe uit meerlettergrepige woorde soos in die geval van die Germaanse en Italiaanse tale uit daardie tyd nie. Daar kon dus voorkeur aan die musikale beklemtonings gegee word. Die woordbeklemtonings is hiervolgens deur die inherente beklemtonings van die melodieë (deur middel van onder andere sprongbenadering, langer nootwaardes ens.) beheer. As kenner van die Antieke geleerdheid en oratoriekuns is hierdie wyse van beklemtoning deur Calvin as ideaal vir die Franse psalmtoonsettings vir die gemeente in Genève verkies. Die Afrikaanse taal het egter wel vasstaande lettergreepbeklemtonings, en dit oortuig nie as lettergrepe op onvanpaste wyse beklemtonings ontvang nie. In hierdie opsig kan strofiese sang dus nie slaag nie, behalwe as die berymings doelbewus op strofiese toonsetting ingestel is.

Musique mesuré in die vorm van kombinasies van verskillende notepatrone was egter nie bekend in die Germaanse lande nie, waar die humanistiese studies (volgens Roux) baie meer beperk was, en gevolglik het teenstrydigheid tussen die Nederlandse

1 Hierdie inligting is op 13 November 1991 verkry tydens telefoniese gesprekke tussen Prof. J. Joubert van die Departement Romaanse tale aan die UOVS en Jean Daniel Candaux van Paroisse Protestante De Pierre, Bourg de Four 24, 0204 GENÈVE. (Telefoonnommer 094122 209266)

woordritme en die nootwaardepatrone van die Franse psalter nie tot bevredigende sang gelei nie. (Roux, 1986, p. 39) Omdat die Germaanse tale gebonde is aan vasstaande aksente, is hierdie toedrag van sake ook van toepassing op die teks en woordinhoud van die Afrikaanse beryming, waar daar 'n teenstrydigheid tussen die musikale- en woordritme ontstaan, wat die samevoeging daarvan onbevredigend maak.

Die Afrikaanse idee om voorafberymde woorde te gebruik by bestaande melodieë van vier eeue gelede, asook die uitwisseling van dieselfde melodie tussen verskillende stelle woorde, wys op as 'n onmoontlike proposisie: dit is nie in werklikheid 'n voorsetting van Calvyn se eie opvatting nie, want die Franse kerkliedere in Calvyn se tyd het nie hierdie nadele bevat nie. Met betrekking tot Afrikaanse psalmgesang kom dit neer op 'n direkte singverbod in die naam van kerksangbeoefening.

Vir Calvyn lê die doel van kerkmusiek suiwer in die doelmatige aard daarvan. Omdat musiek die groot krag het om die mens se hart te roer en aan te wakker, moet dit in gemeentesang die mens oproep om God te loof. Hy vergelyk die doel van sulke musiek met 'n tregter wat die betekenis van die woordinhoud in die mens se hart moet inlei, soos wat wyn deur 'n tregter in die vat ingedrup word. Die gesteldheid van die verhouding van die musiek tot die teks moet verhoed dat die musiek oorheersend word, sodat die sensuele element wat in musiek aanwesig is, nie die menslike gemoed beïnvloed nie. Daarom moet die musiek nie net "eerlik" wees nie, maar "heilig", soos prikkels wat die mens aanvuur om tot God te bid, en Hom te prys, en om oor Sy wonderdade te mediteer, Hom lief te hê, te vrees, te eer en te verheerlik. (Blume, 1975, p. 516-517) Dit gaan vir Calvyn in die praktyk allereers nie oor die behandeling van belangrike individuele woorde nie, maar eerder oor 'n styl wat oor die algemeen by die geestelike teks aanpas. Hy vereis ook dat die betekenis van die kerklied 'n sterk verbintenis moet hê met die enigste toelaatbare teks vir erediensgebruik, naamlik die Heilige Skrif. Dit het tot gevolg dat slegs die Psalms en 'n paar ander Bybeltekste gebruik mag word.

Die kuns en die musiek was vir Calvyn 'n gawe van God, alhoewel hy verskillende betekenis binne en buite die erediens daaraan geheg het.

"Zunächst einmal ist festzustellen, dass Calvin von den Künsten als solchen, d.h. unter Absehung von ihrer gottesdienstlichen Verwendung, eine hohe Meinung hat : sie sind für ihn *benedictio Dei, divinae lucis radii, praeclara spiritus dona, excellentes gratiae, divinae inventiones.*" (Söhngen, 1967, p. 63)

Calvyn het hom vir 'n eie Franse kerklied in die plek van die Latynse gelyksang beywer

(soos Luther hom vir 'n eie Duitse kerklied beywer het). Volgens hom was die berymde psalms die ideale gemeentelike gesonge antwoord in die gesprek met God in die erediens. Omdat hy diep onder die indruk van die psalmgesang van die Duitssprekende Gereformeerde gemeente in Straatsburg gekom het, was hy verleë omdat "die gebeden van die gelovigen so koud waren" in sy eie gemeente. Hieroor het hy op 19 November 1536 aan die stadsraad van Genève voorgestel dat "er meer bezielen in de eredienst zou kommen indien de gemeente in haar samekomsten zou gaan zingen," en "bij wijze van publieke gebeden in de kerkdienst enige Psalmen te laten zingen." (Hasper, in Van der Meiden, 1987, p. 10 en 11)

Calvyn was gesteld daarop om die deelname van die Geneefse gemeente aan die erediens met behulp van die psalmgesang meer besied te maak. Hy het dit as volg gestel: "De psalmen zullen ons kunnen aandrijven om onze harten tot God te verheffen en ons te ontroeren tot een gloed, zowel om Hem aan te roepen als om de eer van zijn naam te verheffen door lofprijzingen. En bovendien zal men inzien van welk een goed en van welk een trooste de paus en de zijnen de Kerk hebben beroofd, toen zij de psalmen, die waarlijk geestelijke zangen moeten zijn, hebben bestemd om onder elkander zonder enige intelligentie te worden gepreveld." (Vertaling uit die oorspronklike Frans in Hasper, 1955, p. 429)

Calvyn se verwysing na "intelligente sang" dui waarskynlik op Paulus se voorskrif (in 1 Kor. 14:15) dat daar nie alleen sensueel gesing moet word nie, maar ook met die gees en verstand: met ander woorde, dat die gemeente die sin en inhoud van die woorde moet verstaan en deur hulle sang met God kan kommunikeer. Met hierdie ingesteldheid sal 'n boetelied anders benader word as 'n loflied en 'n lydenslied anders as 'n danklied. Die samevoeging van reedsberymde woorde by bestaande melodieë, en die uitruil van melodieë vir woorde met verskillende betekenis is dus nie verdedigbaar nie.

Calvyn het die liturgiese lied as 'n gesonge gebed beskou. Vir hom is die psalms die "anatomie van alle delen der ziel." (Hasper, 1955, p. 478) Alhoewel hy nie soos Luther in staat was om self die psalms te toonset nie, kon hy egter as kenner van die redekuns tot die essensie van 'n woord deurdring om die berymings na aanleiding van die oorspronklike Hebreeuse psalms te doen. Dit was vir Calvyn belangrik dat alle intelligente liturgiese sang in die Gereformeerde erediens deur die Woord alleen beheers moet word; daarom was die eenvoudige, eenstemmige, sillabiese melodievorm en strofiese versordening van die *himne* dié ideale draer van woorde wat duidelik moes aanspreek. Hy het vanuit die geskrifte van sommige Antieke Griekse filosowe (onder andere Aristoteles) en vroeë kerkvaders 'n uitnemende insig oor die inwerkende krag

van die musiek verkry, en daarom moet sy verhouding tot musiek verstaan word soos hy dit as volg in sy voorwoord tot die 1543 Geneefse psalter gestel het:

"Now among the other things proper to recreate man and give him pleasure, music is either the first or one of the principal, and we must think that it is a gift of God deputed to that purpose. For which reason we must be the more careful not to abuse it, for fear of soiling and contaminating it, converting it to our condemnation when it has been dedicated to our profit and welfare. Were there no other consideration than this alone, it might well move us to moderate the use of music to make it serve all that is of good repute and that it should not be the occasion of our giving free rein to dissoluteness or of our making ourselves effeminate with disordered pleasures and that it should not become the instrument of lasciviousness or of any shamelessness. But there is still more, for there is hardly anything in the world with more power to turn or bend, this way and that, the morals of men, as Plato has prudently considered." (Strunk, 1965, p. 157)

Dit was vir Calvyn, soos ook vir Augustinus en Chrysostomus, uiters belangrik dat net 'n melodie wat die gewig en majesteit (*poids et maesté* – 'n uitdrukking wat Calvyn aan Augustinus ontleen het) van die Woordgebonde teks doeltreffend weergee, waardig genoeg is om voor God en sy engele geuite te word. 'n Waardige melodie is egter onvoldoende, indien dit nie die hart en die verstand tot meelewende sang voer nie. Daarom kon Calvyn hom nie langer vereenselwig met die verhewe Gregoriaanse *cantus* of ingewikkelde polifoniese sang nie, waarin die woordinhoud na sy mening vir die musikaal onopgeleide gemeentelid deur die musikale oordaad belemmer is. (Strunk, 1965, p. 65)

Calvyn maak 'n onderskeid tussen die musiek wat mense as tafelmusiek gebruik tydens 'n ete en in hulle huise, en die psalms wat in die kerk gesing word wanneer die mens doelbewus ingestel is op die teenwoordigheid van God en Sy engele. Soos alle ander handeling in die erediens, moes slegs die Woord alleen ook in die liturgiese lied heers, soos op die vorige bladsy genoem. Daarvoor was die eenvoudige eenstemmige, sillabiese melodievorm vir Calvyn die ideale draer van die woorde, want die woordinhoud moet helder en duidelik spreek. In die kerk moet dit eenstemmig gesing word, terwyl hy genoeg neem daarmee dat dit by die huis meerstemmig gesing word. In hierdie dualistiese siening kan Calvyn se opregte strewe enersyds bemerk word waarin hy die Woord sentraal wou plaas in kerksangbeoefening, maar andersyds is hier 'n element van lewensvreemdheid aanwesig omdat hy ander norme vir die beoefening van psalmgesang buite die erediens gestel het as binne erediensverband. Hierteenoor was Luther se oogmerk "dat de jeugd van de meerstemmige zang geniet en zo de ouderdom

aanspoort om in de eredienst een opgewekte zang aan te heffen." (Calvyn, aangehaal in Van der Meiden, 1987, p. 24)

Opsommend is dit uit die voorafgaande gegewens duidelik dat Calvyn bedoel het dat gemeentelike psalmgesang religieuse lofprijsing moet bevorder sonder dat die kunstige aspekte van die betrokke musiek op die voorgrond kom. Dit blyk onmiskenbaar dat hy respek en waardering vir musiek uitgespreek het, en bewus was van die invloed wat dit op die menslike psige uitoefen, maar dat hy nie veel kennis daarvan gehad het nie. Dit skemer ook deur dat hy 'n asketiese tipe mens was wat homself sensuele plesier ontsê het, en dit is bloot waarskynlik dat hy dieselfde instelling, ten minste in religieuse opsigte, van sy gemeentelede verwag het.

Dit is egter uiters belangrik om daarop te let dat, alhoewel hy onverbiddelik geëis het dat die kunstige elemente wat in sang kan voorkom nie *op die voorgrond* sou wees tydens kerksang nie, hy nooit êrens laat blyk het dat die eenstemmige psalmgesang wat hy voorgestaan het, noodwendig *onkunstig* moes wees nie. Hy het sekerlik nie gesê nie, en kon dit nie denkbaar bedoel het nie, dat gemeentesang moes bestaan uit liedere wat swak singbaar is, of musikaal verarmd, of dat dit in 'n toestand moet bedryf word waarin die woorde en die melodieë nie by mekaar kan aansluit nie. Inteendeel was sy bedoeling juis, soos wat hy herhaaldelik laat blyk het, dat die doel van gemeentesang is om die gemeente toe te laat – en selfs aan te spoor – om hartlik, geesdriftig en spontaan tot eer van die Skepper saam te sing.

In hierdie opsig kan 'n vergelyking met die Protestantse verbod op visuele afbeeldings moontlik help om helderheid te bring: hooggekleurde afbeeldings en uitbeeldings word nie in die kerke aangemoedig nie, omdat daar 'n idee bestaan dat sulke verskynsels die aandag van die gemeentelede op ander paaie as dié van ootmoedige aanbidding sou kon rig. Hierdie beskouing is sekerlik nie sinoniem met 'n verstandhouding dat kerkgeboue so swak moet ontwerp word dat hulle nie meer funksioneel kan wees nie, of dat hulle juis uit sulke minderwaardige materiaal saamgestel moet word dat hulle struktureel wankelend word nie. Inteendeel is dit 'n feit dat kerkgeboue oor die algemeen wel met nougesette beplanning so funksioneel as moontlik ontwerp word, en is alle betrokkenes meesal gesteld daarop dat die eenvoud in ontwerp en versiering nie afstootlik onsmakvol sal voorkom nie, maar dat die kerkruiem so aangenaam en gerieflik as moontlik sal ingerig word.

Sodanige kerkmusici wat psalms voorsien het vir gebruik in Calvinistiese kerke se eerlike bedoelings kan nie in twyfel getrek word nie. Hulle het sekerlik gehandel in terme van welmenende pogings om by hulle interpretasie van die gees van Calvyn se opdragte

aan te sluit. Dit is egter wel moeilik om te verstaan hoe die besef nooit by hulle deurgedring het nie dat hulle beste bedoelings juis gelei het tot die soort dooierige, prewelende sang wat die teenoorgestelde van Calvyn se oorspronklike bedoeling is. Hierdie gebrek aan insig aan die kant van Afrikaanse kerkmusici, gepaard met hulle gewoonte om die blaam vir swak kerksang op alles behalwe die regte rede te plaas (die Afrikaner is in wese nie 'n singende volk nie; die akoestiek van die meeste Afrikaanse Protestantse kerke is onsimpatiek teenoor die musikale behoeftes vir kerksang; orreliste is meesal nie goeie kerksangleiers nie; die nuwe melodieë is nie waardig genoeg nie; koraalharmonisasies met tweede omkeringsakkoorde en chromatiek word as "oncalvinisties" gereken; ens.) is waarskynlik maar nog 'n voorbeeld van die verbysterende mate van ironie waarmee opvattinge oor Calvinistiese erediens-musiek so ryklik geseën is. Die veelvuldige gebruik van ander tekste as die psalms; die ewe wydverspreide gebruik van *kontrafakture*¹ en uitwisseling van melodieë tussen uiteenlopende tekste; die aanvaarde plek van die orrel in die erediens; die meerstemmige sang deur gemeentes en deur artistiek afgerigte kore; – hierdie is alles verskynsels wat regstreeks indruis teen Calvyn se siening, maar is vir eeue lank al nie meer onderwerpe van boetvaardige of enige ander soort bespreking nie, terwyl daar getrag word om sy wens, dat gemeentesang spontaan moet wees, op elkeen van die moontlike verkeerde maniere te vervul.

Hierdie ongelukkige soort ironie sal uit psalmgesang verwyder kan word indien die volgende logiese feite ingesien en aanvaar word:

1. Vir die ware Calvinis is die rol wat artistieke elemente (van enige soort) in sy kerk mag vervul 'n baie subtiel een, waarvolgens die genoemde artistieke elemente nie as sodanig mag opval of selfs onder die aandag mag kom nie, maar volledig in diens moet staan van die religieuse gehalte van die erediens. (Die religieuse oorgawe van mense wat vir die hele verloop van 'n kerkdiens in 'n oninspirerende kerkinterieur met 'n gebrek aan estetiese religieuse atmosfeer moet deurbring, of wat teensinnig moet deelneem aan onsingbare kerkliedere, mag dalk aangetas word.)
2. Met betrekking tot psalmgesang (en kerksang oor die algemeen) beteken die voorafgaande item dat die artistieke elemente van musiek subtiel gebruik moet word om te sorg daarvoor dat die moontlikheid vir natuurlike en geesdriftige sang deur die gemeente geskep word. (Indien die musiek nie deur musici doelbewus hiervoor ingerig word nie, sal die moontlikheid van geesdriftige

1 Kyk bladsy 16.

gemeentesang so lukraak ontstaan dat die meeste kerkliedere nie met geesdrif gesing sal word nie.)

3. Die wyse waarop musiek benut moet word om woorde uit die Bybel te dien is om die musiek maksimaal kunstig aan te wend sonder dat die kunstigheid van die musiek as sodanig merkbaar word. Willekeurige verskraling van musikale komponente sou so iets onmoontlik maak, en dit is in elk geval nie moontlik om op 'n abstrakte wyse analities te besluit watter komponente van musiek definitief sal bydra en watter vermy moet word in die diens aan Bybelse woorde nie, sodat daar oor hierdie saak geen vooraf beredeneerde besluite geneem kan word nie. Byvoorbeeld, sal die uitskakeling van sekere akkoorde en die eksklusiewe gebruik van ander akkoorde wel tot beter diens aan die religieuse woorde lei? Sal heel hartstogtelik onrustige woordinhoud, soos wat in sommige psalms wel gevind word, die beste gediens word deur eenvormig konsonante musiek? Word die teksinhoud van die psalms die beste gediens deur Sestiende-eeuse modaliteit as harmoniese konsep te gebruik? Hou dit enige religieuse betekenis in om die woorde van die teks onnatuurlik uit te spreek? Sulke vrae kan nie beantwoord word nie, en inderdaad dui aandag aan soortgelyke bespiegelings bloot op onkunde.

DIE METODE VAN NAVORSING

Die metode van hierdie navorsing, wat handel oor die sewe-en-twintig oorspronklike psalmtoonsettings van Rosa Nepgen en 'n vergelyking daarvan met die Geneefse- en nuutgekomponeerde psalmmelodieë van die ooreenstemmende psalms in die *KORAALBOEK vir die gebruik by die Afrikaanse Psalms en Gesange* (hierna genoem die *AFRIKAANSE KORAALBOEK*), is gebaseer op waarneming op grond van musikale aanvoeling, waar moontlik gestaaf deur analise: artistieke waarde kan in die laaste instansie slegs aangevoel word en kan nie altyd ten volle in woorde uitgedruk word nie.

Elke psalmmelodie is analities benader vanuit elkeen van die volgende musikale komponente: tonaliteit, kadense, intervalgebruik, melodiese omvang, tessiture van melodiëreëls, melodiese formasies, ritmiek, harmoniek en vorm. Die analise is gemaak vanuit 'n musikale benadering, maar steeds met inagneming van die woord-toonverhouding en die geskiktheid daarvan vir kerklike gebruik deur 'n Afrikaanse gemeente. Die musikale analise is gegrond op die musikale tegnieke soos uiteengesit in toepaslike handleidings. Daar is egter duidelike klem gelê op aspekte wat sonder meer beskou kan word as die belangrikste eienskap van kerkmusiek, naamlik dat die musiek die

woorde sal dien, en die hele studie is gerig op die toepaslikheid van die musikale materiaal vir gemeentelike gebruik in Afrikaanssprekende kerke.

Om 'n aanvaarbare norm vir die suksesvolle kerklied daar te stel, is drie geslaagde voorbeelde uit die AFRIKAANSE KORAALBOEK geneem, naamlik kerkliedere wat bekend is daarvoor dat hulle (soos dit Calvyn se bedoeling was) met oorgawe deur die gemeentes gesing word. Elkeen is indringend ontleed met klem op die geskiktheid daarvan ten opsigte van gemeentelike gebruik, waarna die gemeenskaplike eienskappe van hierdie kerk-liedere geformuleer is.

'n Vergelykende studie tussen die psalmmelodieë van Rosa Nepgen en die melodieë van die ooreenstemmende psalms in die AFRIKAANSE KORAALBOEK is gedoen volgens dieselfde musikale komponente as bogenoemde.

Omdat daar geen histories bepaalde beginsels oor die stylegte harmonisasies van Geneefse melodieë gevind kon word nie,¹ is die metode en werk van Claude Goudimel, as belangrike verteenwoordiger van hierdie werktipe uit die sestiende eeu, as stilistiese norm bestudeer.

Daar moet op gelet word dat hierdie studie begrens word en sentreer rondom die sewe-en-twintig oorspronklike psalmtoonsettings van Rosa Nepgen, wat vergelyk word met die Geneefse- en nuutgekomponeerde melodieë in die AFRIKAANSE KORAALBOEK van die ooreenstemmende psalms. Wanneer daar dus in die verloop van die proefskrif verwys word na die psalmmelodieë van die betrokke twee psalmbundels, het dit uiteraard slegs betrekking op die bepaalde sewe-en-twintig psalms, behalwe wanneer anders aangedui.

Ten opsigte van die verwysings na *kontrafakture*, is die volgende besonderhede van toepassing:

Kontrafakture ontstaan oor die algemeen wanneer 'n ander teks as die oorspronklike een by die melodie van 'n bestaande lied gevoeg word, of wanneer 'n bestaande sekulêre teks deur 'n nuwe geestelike teks vervang word. Musiek as sodanig het nie definitiewe, vasgelegde betekenis nie, maar dit kan wel deur assosiasie betekenis aanneem indien die musiek van hoogstaande artistieke gehalte is en by die woorde en stemmings- en gevoelsdeinings pas. In so 'n geval kan die melodie die betekenis van

1 Die algemene tradisionele beginsels vir die sestiende-eeuse musiek is nie van toepassing op die Geneefse melodieë van die Calvinistiese kerk nie: die musiek van die sestiende-eeu wat in tegniese literatuur behandel word, is polifonies, terwyl Calvinistiese kerkmusiek polifoniese eienskappe en tegniese doelbewus vermy.

die woorde inderdaad so oortuigend aanneem dat die melodie ewe veel of meer sal aanspreek as die woorde. Indien twee stelle *gepaste* woorde van uiteenlopende aard (een stel van sekulêre inhoud en 'n ander van geestelike inhoud) by dieselfde goeie melodie aangepas sou word, kan dit wees dat dit wel as verskillende liedere moontlik sal slaag, maar dit sal nogtans vir gemeentes baie verwarrend wees. Indien dit aangevoer sou word dat musiek nie 'n definitiewe, vasgelegde betekenis het nie en dat enige musiek dus enige woorde kan bedien, kan dit slegs aanvaar word dat so 'n siening op 'n gebrek aan realistiese insig en aanvoeling vir artistieke verskynsels dui.

In die geval van die kerklied word die term *kontrafaktuur* meesal gebruik om aan te dui dat 'n geestelike teks voorsien is aan 'n melodie wat voorheen reeds populêr geword het in verbinding met 'n sekulêre teks. In so 'n geval kan die populariteit van die melodie as sodanig daartoe bydra dat die gemeentelike deelname daardeur bevorder word. Dit is 'n verskynsel wat lynreg teen Calvyn se gedokumenteerde beginsels gaan: in 'n geval waar 'n gewilde melodie, met ander woorde sensueel aantreklike musiek, voorsien word van gewyde woorde, verloor die musiek vanselfsprekend niks aan sensuele inslag nie. Hierin lê nog 'n bewys dat (welmenende) oornames van gewilde melodieë in die Jeug- en ander sangbundels (waaronder proefsangbundels soos SING ONDER MEKAAR) algeheel teenstrydig is met Calvyn se diepste beginsels, en dat eredienste in die Calvinistiese kerk daardeur wesenlik oncalvinisties gemaak word.

Die vroegste verskynings van *kontrafakture* het reeds in die negende eeu in die vroeë kerkmusiek van die voor-Protestantse kerk voorgekom. In die twaalfde en dertiende eeue het die Franse troebadoers en trouvères melodieë van die liturgiese *cantus*-repertorium geneem en die geestelike teks daarvan vervang met 'n sekulêre teks in die eie landstaal. Hierdie praktyk het in die vyftiende en sestiende eeue algemeen voorgekom, alhoewel dit nie deur Calvyn in sy eie Franse kerk toegelaat is nie, maar wel baie gou al deur die Nederlanders in die Nederlandse Calvinistiese kerkdienste toegepas is. Veral ná die Hervorming het die praktyk in die behoefte aan geskikte melodieë vir kerklike gebruik vervul. Die *Souterliedekens* (1540), 'n Nederlandse sangbundel bestaande uit 159 eenstemmige psalmmelodieë waarvan die teks uit die Calvynse psalter geneem is, het byvoorbeeld meesal eietydse populêre Nederlandse volksmelodieë bevat, en dit dui natuurlik op 'n weerspreking van die oorspronklike Calvinistiese benadering. Bekende voorbeelde uit die Duitse kerkliedereskate wat ook in die AFRIKAANSE KORAALBOEK voorkom, is *Vom Himmel hoch da komm ich her* (die melodie van Psalm 104), gebaseer op die sekulêre lied "Aus fremden Landen komm ich her" deur Martin Luther, en *Herzlich tut mich verlangen* (die melodie van Gesang 122), wat oorspronklik "Mein

G'muet ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart" as aanvangsreël van die oorspronklike teks gehad het.

Die rede waarom *kontrafaktur* in hierdie tyd algemene praktyk kon wees, is geleë in die feit dat daar geen verskil in musikale styl tussen geestelike en sekulêre musiek bestaan het nie. Die dringende behoefte aan geskikte kerkmelodieë vir gemeentelike gebruik ná die Hervorming het daartoe bygedra dat die aanpassing van enige bruikbare volks- en ander sekulêre melodieë die praktyk van *kontrafaktur* as geregverdig laat voorkom het.

HOOFSTUK 1

1.1 MELODIESE EIENSKAPPE VAN ROSA NEPGEN SE OORSPRONKLIKE PSALMMELODIEË

Die tonaliteite, kadense, intervalgebruike, melodiese omvange, melodiese formasies, ritmiek en vorm van Rosa Nepgen se oorspronklike psalmmelodieë word hieronder afsonderlik bespreek.

1.1.1 TONALITEITE

In 'n poging om 'n "styl" te vind wat sy as geskik beskou vir kerkmusiek in haar psalmbundel MET HART EN MOND, het Nepgen haar oorspronklike melodieë "sover as moontlik in 'n styl wat nie strydig met dié van die sestiende eeu sou wees nie" geskep. (Nepgen, 1966, *'n Woord vooraf*). Dit is 'n interessante benadering vir 'n twintigste-eeuse kerkmusiek-komponis, aangesien die klankideaal van die sestiende eeu verwyderd is van die toonsoortbepaalde klank waaraan die hedendaagse kerkganger daagliks blootgestel word.¹

'n Analise van die 27 oorspronklike psalmmelodieë wat Nepgen vir hierdie bundel geskryf het, toon aan dat sy in almal van die volgende vier modusse gebruik gemaak het:

DORIES: Psalms 7, 69, 71, 76, 80, 82, 142, 144 : 30%

FRIGIES: Psalms 48, 50, 62, 70, 91, 109, 119, 120, 147 : 33%

IONIES: Psalms 23, 114 : 7%

EOLIES: Psalms 2, 8, 18, 57, 59, 92, 94, 112, : 30%

Bostaande gegewens wys daarop dat sy voorkeur verleen het aan die modusse Dories, Frigies en Eolies waarvan die gronddrieklank telkens mineur is, terwyl die Ioniese modus, wat 'n majeure drieklank as gronddrieklank bevat, weinig verteenwoordiging geniet. Indien Nepgen meer van die Ioniese modus gebruik gemaak het, sou dit kon verwag word dat haar psalmtoonsettings meer geredelik aansluiting sou vind by die

¹ Dit is 'n voorbeeld van die ironieë waarna verwys word in die Inleiding van hierdie proefskrif: kerkmusici neem aan dat 'n Sestiende-eeuse klankgesteldheid as 'n ideaal kan geld vir aanbidding in die twintigste eeu.

Afrikaanssprekende se musikale ingesteldheid. Wanneer Jan Bouws se waarnemings ten opsigte van die Afrikaanssprekendes se voorkeur vir die majeur tonaliteit in sy volkssang in berekening gebring word (Bouws, 1969, 35), dui bogenoemde benadering van Nepgen op 'n ongemaklike vergissing oor die waarskynlikheid dat die Afrikaanse kerkanger modaliteit as 'n aanvaarbare musiekbelewenis sal ervaar. Daar kon ook nie vasgestel word dat die keuse van modusse op enige wyse verband hou met die stemmingsinhoud van die woorde nie en dit moet aanvaar word dat die keuse van modusse bloot toevallig is.

1.1.2 KADENSE

Die slotkadense van Rosa Nepgen se oorspronklike psalmmelodieë vertoon 'n wye verskeidenheid tipes soos aangedui in die onderstaande tabel:¹

TIPE KADENS	HARMONIESE PROGRESSIE	PSALMS WAARIN DIT VOORKOM	GEBRUIKS-FREKWENSIE
Volmaak: Tipe A*	V - I	23, 76, 80, 112	14,8%
Volmaak: Tipe B	V - i	2, 82, 92, 94	14,8%
Volmaak: Tipe C	V6 - I	8	3,7%
Volmaak: Tipe D	V - i	59	3,7%
Plagaal: Tipe A	IV - I	114	3,7%
Plagaal: Tipe B	iv - I	142	3,7%
Plagaal: Tipe C	VI - i	71	3,7%
Leitoon: Tipe A	VII - i	7, 62, 69	11,1%
Leitoon: Tipe B	VII - I	18, 57, 144	11,1%
Leitoon: Tipe C	vii - I	48, 50, 70, 91, 109	29,7%

* Die tipes kadense dui op die verskillende harmoniese progressies wat in die tabel aangegee word.

Uit die bostaande tabel is dit duidelik dat Nepgen voorkeur verleen het aan die tipes

1 Hierdie tabel is saamgestel om 'n oorsigtelike beeld te gee van die tipes kadense en die gebruiksfrekwensie daarvan in Nepgen se oorspronklike psalmmelodieë.

modale leitoontipes kadense VII – i, VII- I en vii – I wat gesamentlik 51,9% gebruiksfrekwensie geniet, teenoor die tradisionele toonsoortbepalende volmaakte en plagale kadenstipes wat onderskeidelik in 37% en 11,1% gevalle voorkom. Hierdie gegewens wys op die groot verskeidenheid slotkadenstipes in haar 27 oorspronklike psalmmelodieë waarin sy voorkeur gee aan kadense wat nie verhoogde leitone insluit nie en wat vreemder op die twintigste-eeuse oor val as kadense met verhoogde leitone. Die onderstaande voorbeelde illustreer die verskillende slotkadenstipes:

Volmaak: Tipe A : V – I : Psalms 23, 76, 80, 112
Psalm 23:

in vas - te spoor van sy ge - reg - tig - he - de.

Volmaak: Tipe B : v – i : Psalms 2, 82, 92, 94
Psalm 2:

en van hul juk vir al - tyd ons ont - slaan.

Volmaak: Tipe C : V(6) – I (met *Pikardië-terts*):
Psalm 8:

of or - als blink u Naam en ma - jes - teit.

Ps 59

Volmaak: Tipe D : V - i :

Psalm 59:

is in hul bloed-dors my te sterk.

Plagaal: Tipe A : IV - I :

Psalm 114:

waar oor sy sep - ter waak.

Plagaal: Tipe B : iv - I (met *Pikardië-terts*):

Psalm 142:

want Hy sal my ge - bed ver - hoor.

Plagaal: Tipe C : VI - i :

Psalm 71:

dis aan U oor - ge - ge - we!

Leitoon: Tipe A : VII – i : Psalms 7, 62, 69

Psalm 7:

die ar - me skaap-lam wat hy son-der her - der vind.

Leitoon: Tipe B : VII – I : Psalms 18, 57, 144

Psalm 18:

by wie ek vas en vei - lig skuil.

Leitoon: Tipe C : vii – I : Psalms 48, 50, 70, 91, 109, 119, 120, 147.

Hierdie psalmmelodieë is almal in die Frigiese modus en die *Pikardië-terts* verander die slotakkoord in 'n majeurakkoord.

Psalm 48:

as Rots - burg Hom be - kend ge - maak.

Geen gevalle kom in Nepgen se psalmtoonsettings voor waar die derde uit die slot- of enige ander akkoord weggelaat word nie. Dit is anders as wat normaalweg in die sestende-eeuse harmonisasies aangetref word, maar die feit dat sy so baie van die leitoon kadenstipes gebruik gemaak het, bevestig haar strewe om 'n tipiese modale klankkarakter in die kadense te bewaar. (Die verlaagde leitoon in die basparty bevestig die klankeffek van modaliteit, in teenstelling met die verhoogde leitoon van 'n tradisionele toonsoort.) Dit is opmerklik dat Nepgen in 59% van haar oorspronklike

psalmtoonsettings die mineur as slotakkoord vermy het deur gebruik te maak van die *Pikardië-terts*, waardeur die akkoord in 'n majeurdrieklank verander word, soos in Psalm 70:

Wat met hul smaad teen - oor my staan.

Hierdie voorkeur kan moontlik op 'n onbewustelike invloed van J.S. Bach dui, of anders is dit bloot 'n ingewortelde persoonlike voorkeur. Die aanwesigheid al dan nie van die *Pikardië-terts* kan nie op enige wyse met die woordbetekenis geassosieer word soos wat sy dit gebruik nie.

In die volgende twee gevalle gebruik Neppen akkoordvreemde note in die binne-stemme by die slotkadense. Al haar ander slotkadense is in blokakkoordstyl.

Psalm 62:

wan - neer ek nê - rens meer kan vlug nie.

Psalm 76:

daar straal sy Huis met vre - de - glan - se.

Te midde van die verklaarde strewe van die komponis om haar melodieë in modale sisteme te behartig, word gevalle aangetref waar die toonsentrum nie voldoende in die melodie gevestig is nie. Dit gebeur dan dat die aanvangsmodus van 'n psalmmelodie

nie dieselfde is as die modus waarin die melodie eindig nie, soos aangetref in die volgende voorbeelde:

Psalm 70 begin in e-Dories, maar eindig in F-kruis-Frigies:

Melodiereël 1:

1. O God, my Hulp in nood, help nou!

Melodiereël 8:

8. wat met hul smaad teen - oor my staan.

Psalm 91 begin in a-Eolies, maar eindig in E-Frigies:

Melodiereël 1:

1. Wie toe-vlug neem in veil'-ge hut

Melodiereël 8:

8. in nood my veil'-ge ves - te.

Psalm 119 begin in a-Eolies en eindig in E-Frigies

Melodiereël 1:

1. Sa - lig wie in hul op - regt - heid

The musical score for Melodiereël 1 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a simple, homophonic style with a common time signature. The lyrics are written below the notes.

Melodiereël 8:

8. in Gods wet vir hul ge - baan.

The musical score for Melodiereël 8 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a simple, homophonic style with a common time signature. The lyrics are written below the notes. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Psalm 147 begin in b-Eolies en eindig in F-kruis-Eolies

Melodiereël 1:

1. Laat voor die Heer 'n. lof - sang rys!

The musical score for Melodiereël 1 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time. The music is written in a simple, homophonic style. The lyrics are written below the notes.

Melodiereël 8:

8. ver - sa - mel op die heil'-ge erf.

The musical score for Melodiereël 8 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time. The music is written in a simple, homophonic style. The lyrics are written below the notes. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Die modale opset is reeds vir hedendaagse mense en veral vir Afrikaanssprekende kerkgangere iets ongewoon. Indien melodieë nou nog in een modus begin en in 'n

ander eindig, is die musikale effek dubbeld verwarrend. Daar is ook geen rede in die woordinhoud waarom daar van modus verander word nie.

1.1.3 INTERVALGEBRUIKE

Die intervalgebruike toon 'n wye verskeidenheid melodiese middele wat trapsgewyse beweging, toonrepetisie en formasies van derdes, vierdes en vyfdes insluit. Sesdes en oktawe verskyn baie selde. Geen dissonante formasies soos sewendes en negendes en geen chromatiese halftoonbewegings word ooit aangetref nie.

1.1.3.1 **Trapsgewyse beweging** kom uiters selde voor in die melodiëreëls. Dit is slegs in Psalm 7 melodiëreëls 2 en 6 en Psalm 144 melodiëreël 3 uit die totale aantal melodiëreëls wat volledig uit trapsgewyse beweging bestaan.

1.1.3.2 Toonrepetisie:

Toonrepetisie kom algemeen voor in al die psalmmelodiëreëls, behalwe Psalm 147, wat geen herhaalde tone insluit nie, en Psalm 59, wat slegs een herhaling bevat. Sulke toonrepetisies verskyn altyd as eenmalig repeterende tone en geen gevalle van meermalige herhalings word aangetref nie. In Psalm 142 verskyn herhalings op 1 en 5 wat die modus bevestig, terwyl sy dan egter op 7 kadenseer.



1.1.3.2.1 Wanneer herhaalde tone meermale in een melodiëreël voorkom, is dit dikwels die geval dat hulle gewigsverhoudings verskil. Die onderstaande voorbeelde dui aan hoe hierdie verskille hanteer word: soms dra die eerste van die twee die sterkste gewig (arsiese aksent), en soms die tweede (tetiese aksent):

Psalm 2 melodiëreël 1 – (1 aan die begin en einde bevestig die grondtoonkarakter, maar die kadens op 7 is verbasend en benadeel die tonika-effek):

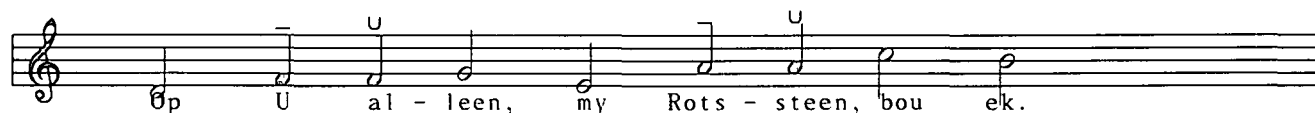


Psalm 50 melodiëreël 1 – (1 wat volg op 5 bevestig die modus aan die begin, maar

4, wat ook nog op langer nootwaardes geplaas is, weerspreek hierdie stelling):



Psalm 71 melodiëreël 1 – (3 en 5 bevestig die gronddrieklank geslaagd in die verloop van die melodiëreël, wat dan egter op 6 kadenseer):



Psalm 82 melodiëreël 3 – (5 aan die begin en 1 aan die einde bewaar die grondtoonbegrip, maar die kadens op 2 wyk hiervan af):

Psalm 82 melodiëreël 9 – (4 en 2 versterk die strewe na die oplossing op 1 geslaagd):



1.1.3.2.2 Toonrepetisie verskyn nie slegs op bepaalde toontrappe nie. Hulle kom op enige toontrap voor, maar word hoofsaaklik by die volgende momente in die melodiese verloop aangetref:

- o Aan die begin van 'n melodie of 'n melodiëreël. Dertien uit die 27 oorspronklike psalmmelodieë begin met toonrepetisie. Almal behalwe Psalms 69 en 142 begin met die halfnootwaarde gevolg deur die kwartnootwaarde. In albei bevestig 1 die grondtoonkarakter, maar die dalende spronge in laasgenoemde is baie ongemaklik singbaar en benadeel die tonika-effek.
- o In die verloop van melodiëreëls, waar dit dikwels dien as melodiese laagtepunt of klimakteriese ligging. In Psalm 92 melodiëreëls 5 en 6 verteenwoordig die vyfde toontrap sowel die melodiese laagtepunt as die klimaksnoot in die melodiëreëls. Die kadens op die vierde toontrap is verbasend en versteur die harmoniese balans.
- o aan die einde van die melodiëreël as:
 - (a) voorbereiding van die slottoon waar dit twintig keer verskyn. In Psalms 48 (melodiëreël 4) en 120 (melodiëreëls 1 en 5) impliseer 5-4 'n uitwyking na iv, terwyl 6-5 in Psalm 120 (melodiëreël 2) 'n onvolmaakte kadens vorm.

(b) deel van die kadens, wanneer die slottoon van die psalmmelodie voorafgegaan word deur toon repetisie op 'n ander toonhoogte, soos dit voorkom aan die eindes van Psalms 82, 92, en 144. In al drie gevalle berei 2-1 die volmaakte kadense bevredigend voor.

- o In een voorbeeld kom toonrepetisie minstens een keer in elke melodiereël voor, dus buitengewoon dikwels, in vergelyking met haar ander psalmmelodieë waar toonrepetisie nie so gereeld voorkom nie. In Psalm 8 bevestig 1 telkens die grondkarakter, terwyl die melodiereël nogtans op 7 kadenseer, en 4 en 6 dien as voorbereiding vir 5.

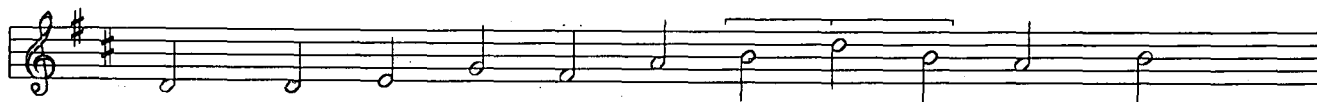
1.1.3.3 Derdespronge:

Derdespronge verskyn bogemiddeld baie en dien as bydraende oorsaak waarom Nepgen se melodieë so algemeen onrustig in karakter is. Indien hulle as drieklankmelodie van bepaalde prominente drieklanke (byvoorbeeld I, IV en V) gebruik sou word, sou dit die melodieë makliker begryp- en singbaar gemaak het vir gemeentelike gebruik. Die onderstaande voorbeelde toon aan dat derdespronge egter in verskeie kombinasies en met betrekking tot enige drieklank voorkom.

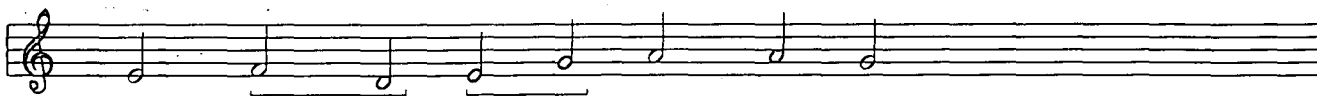
1.1.3.3.1 Derdespronge in teenoorgestelde rigting:

In (a) en (c) word die grondakkoord deur die opeenvolgende derdespronge bevestig, en in (d) vorm die opeenvolgende derdespronge bevredigende voorbereiding vir die slotkadens. In (b), (e) en (f) hou die opeenvolgende derdespronge geen direkte harmoniese verband nie en veroorsaak 'n onsamehangende melodiese effek. Die kadense op die sewende toontrap in (b) en die tweede toontrap in (e) is onbegryplik:

(a) Psalm 57 melodiereël 3:



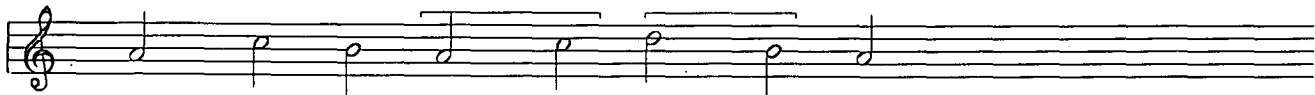
(b) Psalm 18 melodiereël 1:



(c) Psalm 18 melodiereël 2:



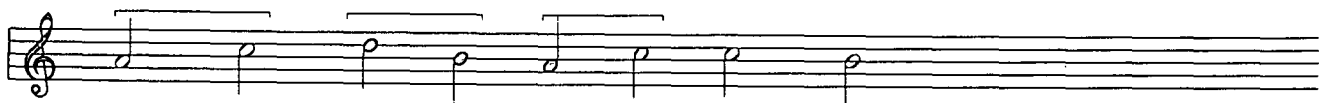
(d) Psalm 62 melodiereël 2:



(e) Psalm 7 melodiereël 1:



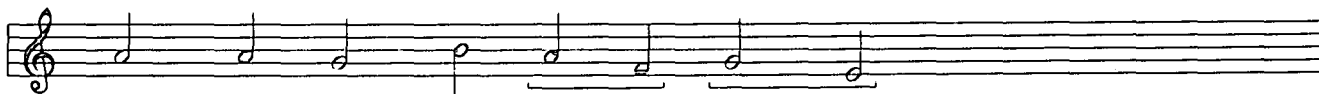
(f) Psalm 120 melodiereël 2:



1.1.3.3.2 Derdespronge in sekvensiële opeenvolging:

Omdat hulle weens Nepgen se harmoniseringsidoom dikwels nie harmoniese verband hou met mekaar of met die heersende modus nie, veroorsaak hulle 'n onsamehangende melodiese effek wat baie moeilik singbaar is vir musikaal onopgeleide gemeentelede:

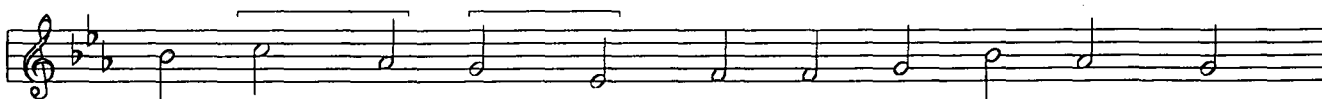
Psalm 119 melodiereël 1:



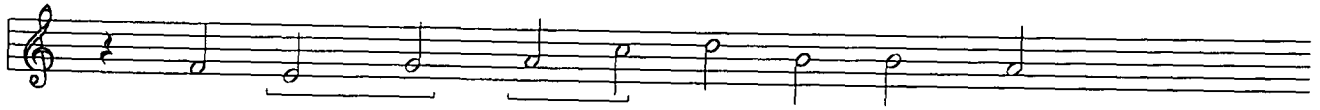
Psalm 50 melodiereël 4:



Psalm 8 melodiereël 2:

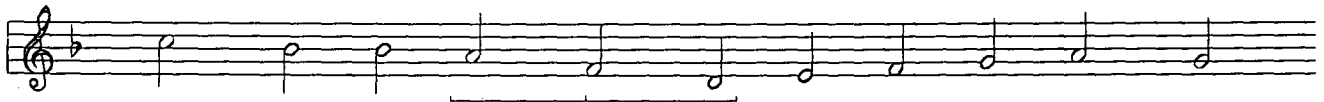


Psalm 48 melodiereël 4:



1.1.3.3.3 Aaneenskakelende derdespronge in dieselfde rigting vorm drieklankmelodiek in die middel van melodiereëls. Dit dien as afwisseling met die trapsgewyse beweging in die res van die melodiereëls. Hier weer, soos in haar gebruik van herhaalde tone, vervaag Neppgen dikwels die oriëntasie wat sulke drieklanke in die hand mag werk deur verrassende kadenserings:

Psalm 23 melodiereël 5:

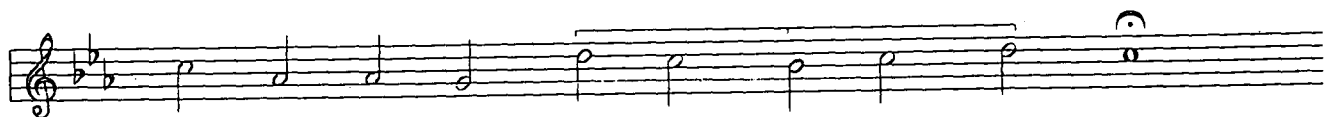


Psalm 114 melodiereël 4:



1.1.3.3.4 Trapsgewyse melodiese beweging binne die omvang van 'n derde in teenbeweging en met akkoordvreemde note tussenin. Die formasies bevorder die vloeiende melodiese karakter. In (c) versteur die begin en einde op die sewende toontrap die verlangde grondtoonkarakter:

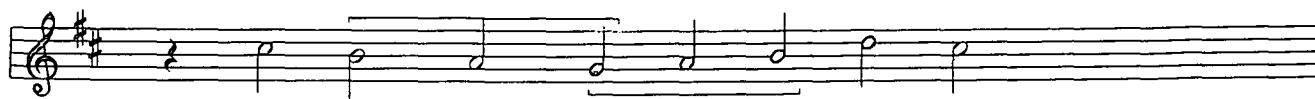
(a) Psalm 8 melodiereël 4:



(b) Psalm 59 melodiereël 1:



(c) Psalm 114 melodiëreël 3:



1.1.3.4 **Vierdespronge:**

Vierdespronge kom minder dikwels voor. In die onderstaande voorbeelde word hulle in harmoniese hoedanigheid (5-1) gebruik wat die tonaliteitsbegrip bevorder:

1.1.3.4.1 'n Vierdesprong aan die begin van die melodiëreël:

Psalm 2 melodiëreël 3 – 'n afwaartse vierdesprong:



Psalm 112 melodiëreël 2 – 'n stygende vierdesprong:



Hierdie voorbeeld toon opvallende ooreenkoms met die eerste melodiëreël van die Duitse koraal *Wer nur den lieben Gott lässt walten* deur Georg Neumark – 1657:



1.1.3.4.2 Stygende en dalende vierdespronge: Die opeenvolging 1-4-1 val vreemd op die oor, veral na die voorafgaande dalende progressie in 'n ander klankkarakter:

Psalm 62 melodiëreël 6:



Trapsgewyse viernootmotiewe bevorder melodiese vloei en is maklik singbaar; hierdie deviese verskyn egter selde in Nepgen se psalmmelodieë en kom in die volgende gestaltes voor:

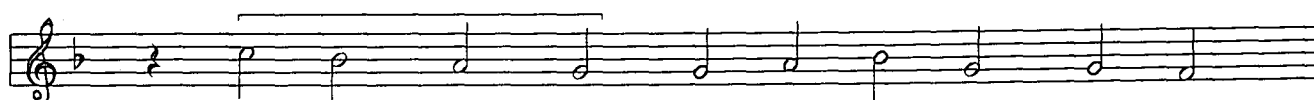
1.1.3.4.3 'n Trapsgewys-stygende viernootmotief binne die grense van 'n vierde-interval:

Psalm 120 melodiëreël 4:



1.1.3.4.4 'n Trapsgewys-dalende viernootmotief binne die grense van 'n vierde-interval:

Psalm 144 melodiëreël 2:

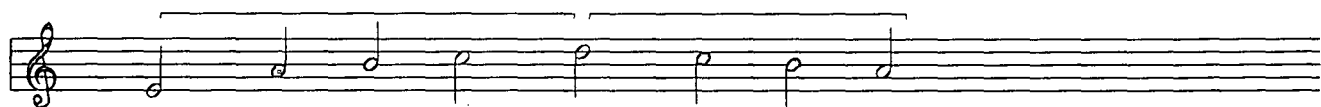


1.1.3.4.5 'n Trapsgewys-stygende en dalende viernootmotief binne die grense van 'n vierde-interval:

Psalm 7 melodiëreël 6:



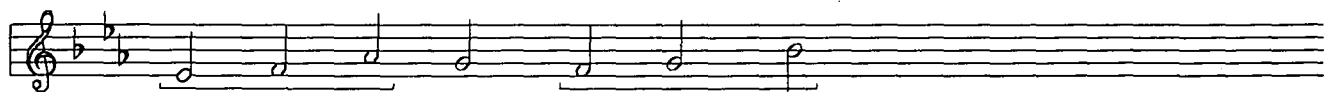
Psalm 76 melodiëreël 4:



Die volgende vierde-formasies dra by tot die oorwegend onrustige karakter van Nepgen se psalmmelodieë. Hulle verskyn soms in kombinasies wat moeilik singbaar is vir gemeentelike gebruik en die klankkarakter daarvan val vreemd op die onopgeleide gemeentelid se oor:

1.1.3.4.6 'n Vierde-formasie wat gevorm word deur 'n tweede, gevolg deur 'n derdesprong, en wat in 'n stygende sekvens voorkom:

Psalm 109 melodiëreël 3:



1.1.3.4.7 Die formasie van 'n stygende vierde-interval, gevolg deur dalende vier-

despronge:

Psalm 142 melodië 4:



Die volgende vierde-intervalkonstruksies binne dieselfde melodië word in Rosa Nepgen se oorspronklike psalmmelodië aangetref. Die samevoeging van hierdie opeenvolgende intervale verhoog die oormatige en ingewikkelde verskeidenheidsryke melodiese beweging wat in hierdie gevalle vir 'n gemeente moeilik singbaar is:

1.1.3.4.8 Vierdespronge in dieselfde rigting wat gesamentlik 'n sewende-interval vorm: Hierdie dalende vierdespronge word voorafgegaan en opgevolg deur stygende vierdeformasies, sodat feitlik die hele melodië struktureel uit vierdes opgebou is:

Psalm 142 melodië 4:

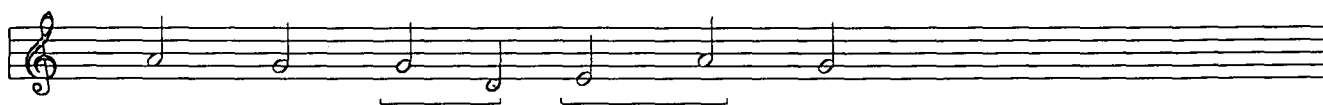


1.1.3.4.9 Opeenvolgende vierdespronge in teenbeweging en met 'n sekwenziële karakter:

Psalm 70 melodië 4 – dalende formasie:



Psalm 120 melodië 3 – stygende formasie:



1.1.3.4.10 'n Vermenging van 'n vierdesprong en vierdeformasies óf vierdekonstruksies in dieselfde rigting óf in teenbeweging, wat moeilik singbaar is vir die onopgeleide gemeentelid:

Psalm 2 melodië 3:



Psalm 82 melodiereël 9:



Psalm 92 melodiereël 3:



Bostaande voorbeelde verteenwoordig gevarieerde tipes intervalgebruike soos dit in verskillende psalmmelodieë aangetref word. Hierin is geïllustreer dat die komponis hulle nie op so 'n planmatige wyse gebruik het dat die melodieë maklik begryp-, onthou- of singbaar vir die musikaal onopgeleide gemeentelid word nie. Die wyses waarop die spronge meesal gebruik word bevorder eerder die melodiese verskeidenheid wat, weens talle kadenserings op onverwagte note, 'n verwarrende effek op die oor uitoefen.

Nadat al die melodieë ontleed is, wys die volgende skematiese uitleg op die gebruiksfrekwensie van die intervale soos hulle in die melodieë toegepas is:

INTERVALSTRUKTURE

Intervalstruktuur	Gebruiksfrekwensie
Toonrepetisie	12%
Trapsgewyse beweging	54%
Derdespronge	23%
Vierdespronge	9%
Vyfdespronge	2%

Geen sprong groter as 'n vyfdesprong word in Nepten se psalmmelodieë aangetref nie.

1.1.3.5 **Drieklankmelodiek:** Drieklankmelodiek gevorm uit die arpeggiëring van drieklanke, kan melodiese samehang sowel as tonaliteitsbevestiging bevorder. Hierdie soort melodievorming kom uiters selde voor; wanneer dit wel verskyn, arpeggieer dit hoofsaaklik op die gronddrieklank, soos in die onderstaande voorbeelde:

1.1.3.5.1. In grondstelling:
Psalm 23 melodiereël 6:

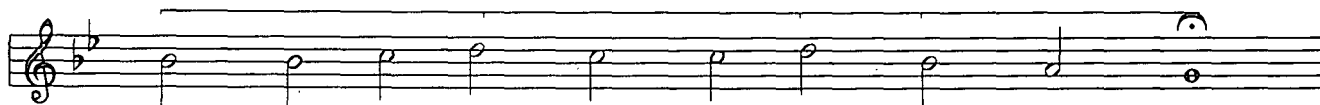


1.1.3.5.2 In grondstelling, maar met akkoordvreemde note tussenin, soos aangedui:

1.1.3.5.2.1 die bohelpnoot:
Psalm 8 melodiereël 1:



1.1.3.5.2.2 Beklemtoonde en onbeklemtoonde deurgangsnote en bo- en onderhulpnote:
Psalm 2 melodiereël 8:



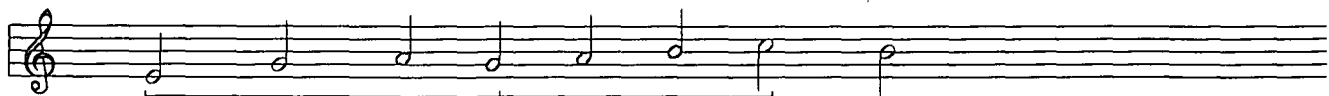
Psalm 59 melodiereël 1:



1.1.3.5.2.3 In eerste omkering:
Psalm 114 melodiereël 6:



1.1.3.5.2.4 In 'n eerste-omkeringformasie en met die insluiting van akkoordvreemde note:
Psalm 120 melodiereël 4:



1.1.3.5.2.5 In 'n tweede-omkeringformasie en met die toepassing van deurgangstone:

Psalm 112 melodiereël 2:



Bostaande uittreksels bied 'n voorbeeld van een van die kenmerke van Rosa Nepgen se melodievorming, naamlik, dat die melodiese organisasie van die psalmmelodieë nie voldoende beplanning toon nie: kadensering geskied op onverwagte note; toonrepetisie vind op enige toontrap plaas ten koste van die voorrang aan note van veral die tonaliteitsbevestigende tonika en dominant; trapsgewyse beweging handhaaf 'n lae frekwensie in verhouding met die bogemiddelde sprongformasie-frekwensie, veral wat die derdesprong betref; die melodiese sprong is nie altyd so beplan dat die melodiese verloop 'n sinvolle geheel vir gemeentelike doeleindes uitmaak nie, en drieklankmelodiek, wat die tonaliteitsbegrip bevorder, kom baie gering voor – indien wel, bevat dit so baie akkoordvreemde note, dat die nuttige effek daarvan verlore gaan. Die baie ongemaklike melodiese sprong is waarskynlik die belangrikste rede waarom die melodieë deurgaans baie onrustig beweeg. 'n Vergelyking met die Geneefse melodie van Psalm 36 van Matthias Greiter (c. 1530), wat as 'n uitstekende gebalanseerde melodie gereken kan word, toon die volgende gegewens:

Psalm 36 – melodie deur Matthias Greiter:



GEBRUIKSFREKWENSIE VAN INTERVALSTRUKTURE

Intervalstruktuur	RN se melodieë	M.Greiter Ps.36
Toonrepetisie	12%	14%
Trapsgewyse beweging	54%	69%
derdespronge	23%	14%
vierdespronge	9%	2%
vyfdespronge	2%	1%

Bostaande gegewens sluit aan by die voorafgaande analitiese bevinding dat Nepgen se psalmmelodieë minder trapsgewys en onrustiger op-en-neer beweeg as die Geneefse- en nuutgekomponeerde psalmmelodieë in die AFRIKAANSE KORAALBOEK.

1.1.4 MELODIESE OMVANGE

Die melodiese omvang van Rosa Nepgen se 27 oorspronklike psalmmelodieë wissel van 'n sesde (Psalm 69) tot 'n tiende (Psalms 8 en 147). In 52% gevalle is die melodiese omvang 'n oktaaf, wat kan beskou word as die gemaklikste melodiese ambitus vir kerklike gebruik, alhoewel dit natuurlik ook afhang van waar hierdie toonomvang geleë is. Onderstaande skematiese uitleg toon dat 'n groot aantal melodieë die omvang van 'n negende het, wat as té wydliggend vir kerklike gebruik beskou moet word.

MELODIESE OMVANGE VAN ROSA NEPGEN SE PSALMMELODIEË

Melodiese omvang	Gebruiksfrekwensie
Derde	2%
Vierde	14%
Vyfde	32%
Sesde	4%
Sewende	7%
Oktaaf	52%
Negende	30%
Tiende	7%

1.1.5 TESSITURE VAN MELODIEREËLS

Die tessiture van die melodiëreëls wissel van 'n derde (Psalms 82 en 109) tot 'n tiende (Psalm 8). Die gebruiksfrekwensie word in die onderstaande skematiese uitleg gegee:

TESSITURE VAN DIE AFSONDERLIKE MELODIEREËLS

Melodiese omvang	Gebruiksfrekwensie
Sesde	4%
Sewende	7%

Melodiese omvang	Gebruiksfrekwensie
Oktaaf	52%
Negende	30%
Tiende	7%

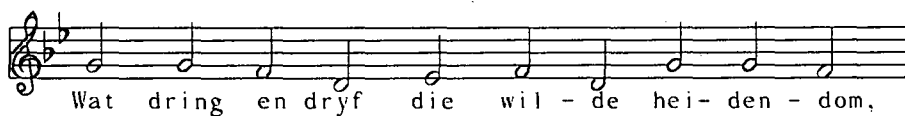
Bostaande skema dien as bevestiging van die feit dat Nepgen se melodiese samestellings baie verskeidenheidsryk is ten opsigte van omvang. Alhoewel sy daaraan voorkeur gegee het om die tessituur van 'n vyfde in die grootste aantal melodieëls te gebruik, is die gebruiksfrekwensie van die sesde, sewende en vierde (in volgorde van hoeveelheid) baie hoog. Dit bring mee dat die tessiture van die melodieëls oorwegend wydliggend is. Aansluitend hierby word ook waargeneem dat die meeste psalm-melodieë hoofsaaklik uit intervalle groter as trapsgewyse beweging opgebou is en dus taamlik onrustig oor groot omvange beweeg.

1.1.6 MELODIESE FORMASIES

'n Analise van die formasies van individuele melodieëls toon aan dat daar tussen ses reëlformasietipes onderskei kan word:

1.1.6.1 Sentripetaal: Hierdie tipe, waarin die melodiese golwing binne 'n beperkte omvang beweeg rondom 'n spesifieke toonas, word aangetref in bv. Psalm 2 melodieëel 1, of Psalm 109 melodieëel 2:

Psalm 2 melodieëel 1:



Psalm 109 melodieëel 2:



1.1.6.2 Konveks: Die melodieëel beweeg stygend tot ongeveer in die middel, waar dit 'n definitiewe klimakstoon of -tone bereik en waarna dit weer daal tot ongeveer dieselfde toonvlak waarop dit begin het, soos in Psalm 7 melodieëel 2:

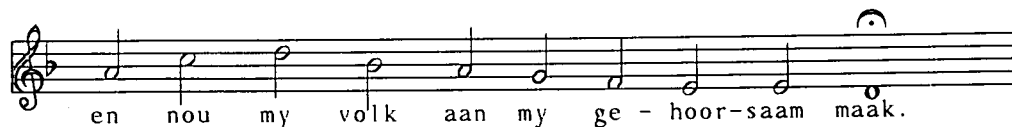


Die volgende twee konvekstipes kom ook voor:

- 1.1.6.2.1 Stygend-konveks: In hierdie geval eindig die melodiese formasie hoër as wat dit begin het, maar voer wel 'n duidelike boogvormige konstruksie uit, soos in Psalm 114 melodiereël 1:



- 1.1.6.2.2 Dalend-konveks: Die melodiese formasie eindig laer as waarop dit begin het, maar is nog duidelik boogvormig, soos in Ps. 144 melodiereël 8:



- 1.1.6.3 Konkaaf: Hierdie formasie ontstaan wanneer die melodiese lyn tot ongeveer in die helfte van die melodiereël daal, waarna dit weer tot ongeveer dieselfde toonvlak as die begin styg, soos in Psalm 57 melodiereël 1:



- 'n Variant van die bogenoemde tipe bestaan uit 'n dalend-konkaaf formasie, waarin die einde van die melodiereël laer geleë is as die toon waarop dit begin het. Dit vertoon wel 'n duidelike konkawe konstruksie, soos in Psalm 82 melodiereël 4:



- 1.1.6.4 Golwend: Hierdie tipe kom besonder dikwels in Nepgen se oorspronklike psalmmelodieë voor. Die melodiese lyn beweeg in volgehoue kronkelings wat uiters moeilik singbaar is vir gemeentelike gebruik, soos in Psalm 62 melodiereël 4:



- 'n Ander voorbeeld is Psalm 23 melodiereël 3, wat meer gelykmatig beweeg:



Twee variasies op hierdie tipe word aangetref:

1.1.6.4.1 Stygend-golwend: In hierdie tipe eindig die formasie hoër as die toon waarop dit begin het, terwyl 'n duidelike golwing wel plaasvind, soos in Psalm 69 melodië 1:



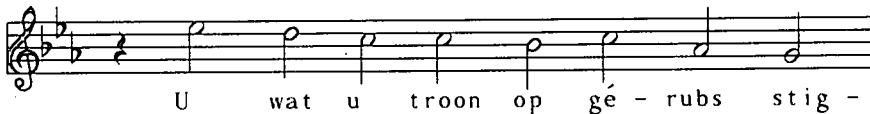
en Psalm 92 melodië 1:



1.1.6.4.2 Dalend-golwend: Hierdie tipe verteenwoordig die grootste getal formasies wat in Neppen se melodiëëls aangetref word: die melodie eindig laer as waar dit begin het, maar bly steeds golwend van aard, soos in Psalm 119 melodiëëls 3 en 5:



1.1.6.5 Dalend: Die melodië 1 toon 'n volgehoue daling tot die einde van die reël, soos in Psalm 80 melodië 5:



1.1.6.6 Stygend: Hierdie formasie is een van die seldsaamste. Dit word gevorm deurdat die melodië 1 laagliggend begin en 'n volgehoue melodiese styging uitvoer, soos in Psalm 92 melodië 6:



Die volgende tabel bied 'n oorsigtelike beeld aan van die bogenoemde melodiëreëlformasies:

MELODIEREËLFORMASIES

Tipe beweging	Gebruiksfrekwensie
Sentripetaal	4%
Konveks	17%
Stygend-konveks	1%
Dalend-konveks	3%
Golwend	21%
Stygend-golwend	18%
Dalend-golwend	25%
Konkaaf	7%
Dalend-konkaaf	1%
Dalend	2%
Stygend	1%

Bogenoemde gegewens bevestig dat 'n groot verskeidenheid melodiëreëlformasies in Nepgen se oorspronklike psalmmelodieë voorkom. Die groot voorrang wat die golwende formasies geniet deur 64% van die totale aantal melodiëreëlformasies uit te maak, bevestig die indruk van oormatige melodiese beweeglikheid. Die feit dat sy nie dieselfde soort formasies by dieselfde woordbetekenisse gebruik, of soortgelyke formasies binne een toonsetting hou nie, of bepaalbare musikaal-beplande aanvulling of teenstelling bied nie, dui daarop dat daar nie spesifieke beplanning bestaan nie en die indruk van doellose melodiese organisasie word gewek.

1.1.7 RITMIEK

Die psalmmelodieë is deurgaans sonder maatlyne¹ genoteer. Die *alla breve*-teken verskyn vooraan al die psalmmelodieë. Normaalweg beteken hierdie teken twee halwe note per maat, maar omdat geen maatindeling voorkom nie, moet hier aangeneem word dat dit iets anders beteken, naamlik dat die halfnoot as teleenheid geld.² In die afwesigheid van enige ander leidrade geskied musikale beklemtoning hoofsaaklik volgens sinvolle woordbeklemtoning. Slegs twee nootwaardes word deurgaans gebruik met die heelnoot as afsluitingswaarde.

Al die psalmmelodieë, behalwe Psalm 69, begin met 'n halfnootwaarde en almal eindig met 'n heelnootwaarde; hierdeur het Nepgen waarskynlik gepoog om by die styl van die Geneefse psalmmelodieë aan te sluit. Die Geneefse melodieë begin altyd met 'n

1 Kyk ook by 1.3.5.2 en 1.3.7.3 (p.87) in verband met maatindeling volgens woordbeklemtonings.

2 Hierdie vermoede is bevestig tydens 'n persoonlike onderhoud op 13 Augustus 1987.

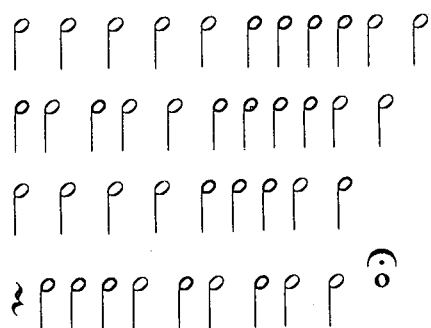
lang nootwaarde, vermoedelik sodat die gemeentes gemakliker gelyktydig kan begin sing, en ook om die aanvangstoonhoogte duidelik te kan bevestig. Nepgen se oorspronklike psalmmelodieë bevat elkeen 'n wye verskeidenheid nootwaardepatrone. Daar is nie een van hierdie melodieë waarin dieselfde nootwaardepatroon in elkeen van die melodiereëls van 'n psalm voorkom nie. Daar kan ook geen konsekwente suggestiewe verband deur middel van analise gevind word tussen die woordbetekenis òf woordbeklemtoning met enige van die melodiese bestanddele soos toonrepetisie, die verskillende soorte melodiese spronge en sprongformasies, melodiese omvange, tessituras van melodiereëls òf die musikaal-formele aspekte nie. Die volgende groepering van nootwaardepatrone dien as voorbeelde wat in die melodieë aangetref word:

1.1.7.1 Algehele verskeidenheid:

In 7 uit die 27 oorspronklike psalmmelodieë is daar geen ooreenkoms van dieselfde nootwaardepatrone tussen enige twee van die melodiereëls nie en elke reël het sy eie nootwaardepatroon:

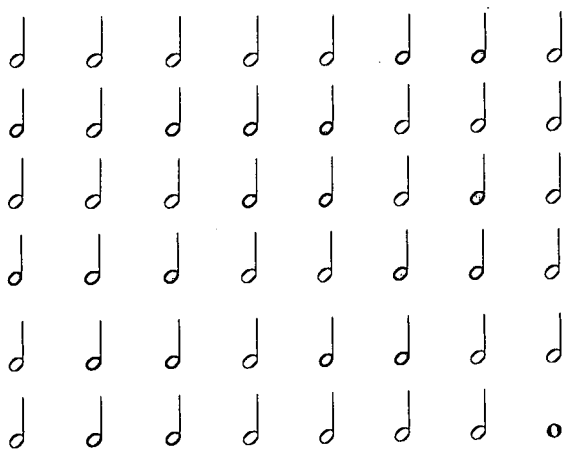
Psalms 8 en 142 = ABCD.

Psalm 8:



Psalms 59, 62, 76, 80 en 114 = ABCDEF.

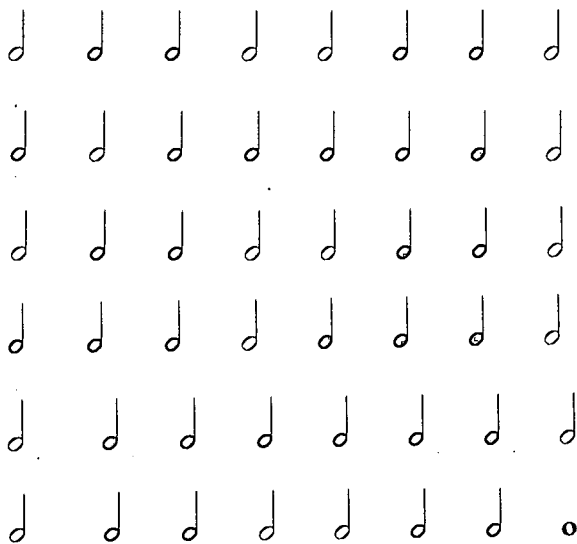
Psalm 59:



In die bogegewe struktuur van Psalm 59 het elke melodiereël sy individuele nootwaardepatroon, maar die nootwaardepatroonsamestelling van die laaste reël vorm 'n spieëlbeeld van dié van die eerste reël ('n besonderheid wat van uitsluitlik analitiese betekenis is).

1.1.7.2 Die eerste en laaste melodiereëls het 'n ooreenstemmende patroon in 4 uit die 27 oorspronklike psalmmelodieë, naamlik Psalms 48, 50, 82, en 92, waarin dieselfde nootwaardepatroon in die slotreël en die eerste melodiereël voorkom:

Psalm 50:

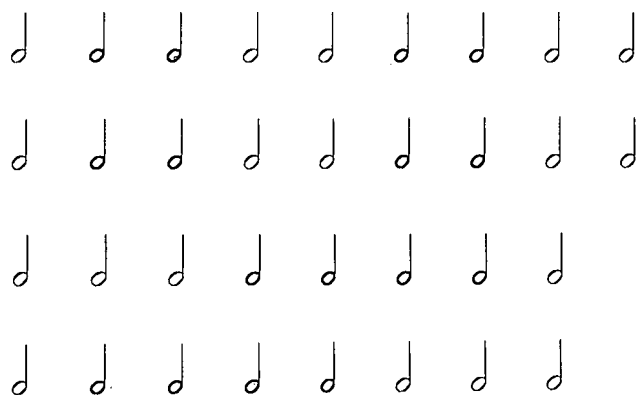


Psalm 50 is die enigste van Nepten se oorspronklike psalmmelodieë waarin die nootwaardepatrone van die laaste twee reëls in omgekeerde volgorde met die eerste twee reëls is (1=8 en 2=7), sodat hierdie nootwaardepatroon 'n soort strukturele omarming van die geheel vorm. (Dit kan ook as 'n waarneming van suiwer analitiese betekenis beskou word.)

1.1.7.3 Die eerste melodiereël se nootwaardepatroon word weer in die tweede reël

herhaal in Psalms 2, 94 en 120:

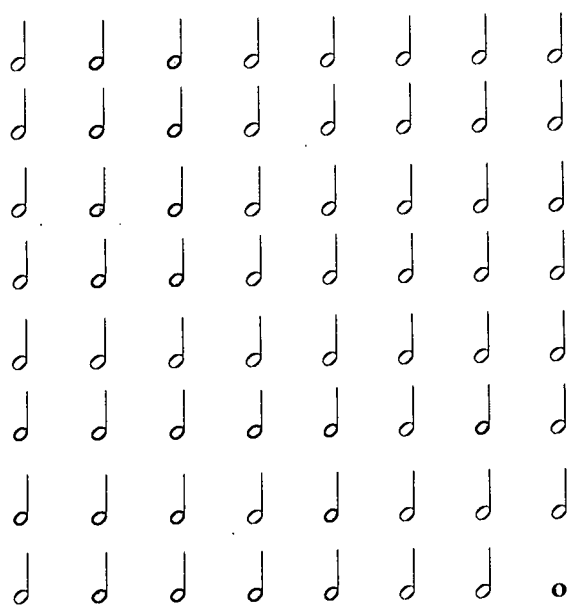
Psalm 94 = AABCDE:



In die bostaande geval vorm die nootwaardepatroon van melodiereël vier 'n omkering van dié van melodiereël drie.

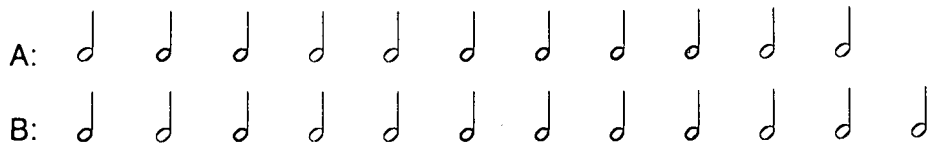
1.1.7.4 Dubbele herhaling van die eerste twee melodiereëls se nootwaardepatrone:

Psalm 147 is die enigste geval waarin die nootwaardepatroon van die eerste melodiereël drie keer herhaal word, sodat dit aansluitend vier keer opeenvolgend voorkom. Hierdie psalm is ook die enigste een waarin slegs een nootwaarde in 'n volledige melodiereël (reël 5) voorkom:

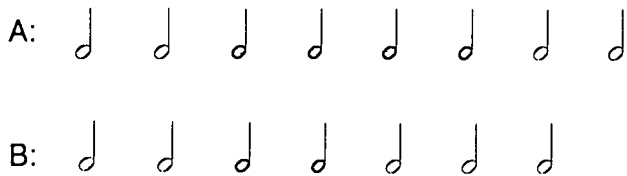


1.1.7.5 Slegs twee verskillende nootwaardepatrone word gebruik:

1.1.7.5.1 in Psalm 23 is die opeenvolging van die nootwaardepatrone ABABAB – dus twee herhalings van die patroon AB:

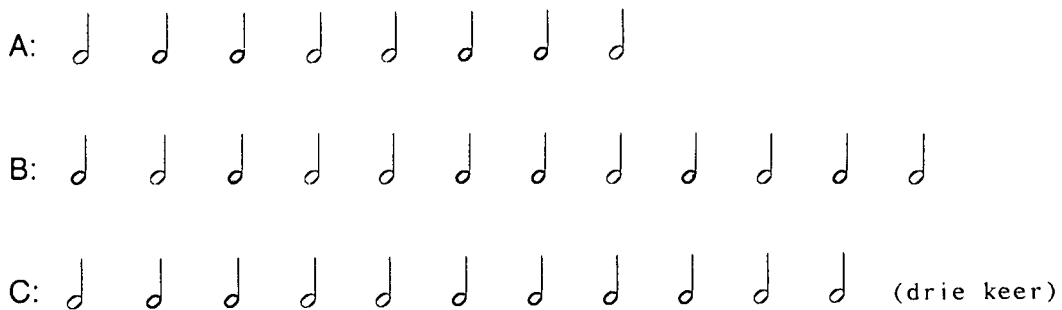


1.1.7.5.2 In Psalm 120 is die opeenvolging van die nootwaardepatroon AABAAB:

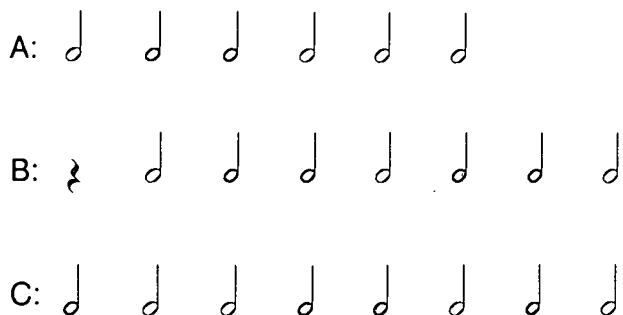


1.1.7.6 Drie verskillende nootwaardepatrone word gebruik:

1.1.7.6.1 In Psalm 57 word die nootwaardepatroon van die derde melodiereël twee keer herhaal (ABCCC):



1.1.7.6.2 In Psalm 112 word B weer in die slotreël herhaal (ABCB):



B: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

1.1.7.7 Met die uitsondering van twee gevalle, gaan Neppen in haar oorspronklike psalmmelodieë sillabies te werk (d.w.s. daar is een noot per afsonderlike lettergreep). In Psalms 48 en 112 word *melismas* gebruik, waar hulle 'n melodiese funksie vervul, (d.w.s. hulle word aangevoel as nie-dekoratief en hulle maak 'n deel uit van die melodiese verloop, maar hulle aanwesigheid kan nie uit die woordbetekenis verklaar word nie):

Psalm 48:



Psalm 112:



1.1.7.8 In die psalms wat nie hierbo bespreek is nie, word verskeie herhalings van nootwaardepatrone in verskillende opeenvolgings aangetref, soos hieronder uiteengesit:

Psalm 7: A B C D A B E E

Psalm 18: A B C D E F A G

Psalm 69: A B C D A E

Psalm 70: A B C D E A E F

Psalm 71: A B C D E E

Psalm 91: A B C D E D C D


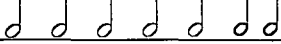
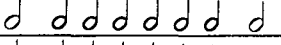

Psalm 109: A B C D E D F D

Psalm 119: A B C B A D C E

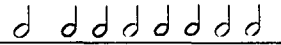
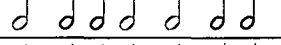
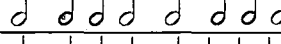
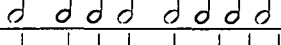
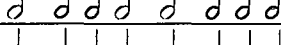
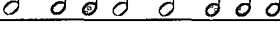
Psalm 144: A B A C D A E C

1.1.7.9 Die volgende tabel bied 'n oorsigtelike beeld aan van die nootwaardepatrone met lang nootwaardes aan die begin en einde van melodiereëls en met groepe van twee, vier of ses kort nootwaardes tussenin:

NOOTWAARDEPATROON	VOORBEELD VAN 'N OORSPRONKLIEKE PSALMMELODIE WAARIN DIR VOORKOM
	112 melodiereël 1
	147 melodiereël 1 tot 4
	80 melodiereël 6
	120 melodiereël 3
	76 melodiereël 1
	59 melodiereël 1
	18 melodiereël 6
	48 melodiereël 6
	62 melodiereël 5
	120 melodiereël 1

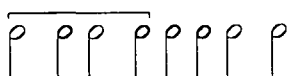
NOOTWAARDEPATROON	VOORBEELD VAN 'N OORSPRONKLIKE PSALMMELODIE WAARIN DIR VOORKOM
	82 melodieëël 3
	8 melodieëël 1
	114 melodieëël 1
	62 melodieëël 3

1.1.7.10 Die volgende tabel toon 'n groepering van soortgelyke notepatrone as bostaande aan, maar wat in die middel van die melodieëël deur een of twee lang nootwaardes onderbreek word wat 'n *sesuur* vorm:

NOOTWAARDEPATROON	VOORBEELD VAN 'N OORSPRONKLIKE PSALMMELODIE WAARIN DIT VOORKOM
	59 melodieëël 5
	50 melodieëël 1
	71 melodieëël 1
	2 melodieëël 8
	2 melodieëël 1
	23 melodieëël 1

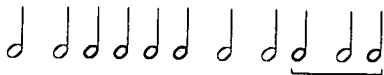
1.1.7.11 Weens die baie veranderinge van nootwaardepatrone in die ritmestruktuur, veroorsaak die bykomende kwartnote dikwels wat Nepgen as "sinkopasie" beskou, dit wil sê gevalle waarin 'n kwartnootwaarde tussen twee halfnootwaardes of as 'n derde kwartnoot geplaas word. Daar is nie een van Nepgen se psalmmelodieë waarin "sinkopasie" nie voorkom nie. Die posisies waar enkelkwartnote in die melodieëls aangetref word wissel voortdurend soos in die onderstaande enkele verteenwoordigende voorbeelde aangedui:

1.1.7.11.1 Aan die begin van die melodieëël, dit wil sê, direk na die eerste langnootwaarde: Psalm 7 melodieëls 1 en 5:



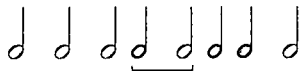
1.1.7.11.2 Aan die begin van die melodieëël wat met 'n kort nootwaarde begin:

Psalm 8 melodiereël 2:



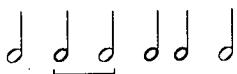
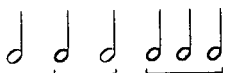
1.1.7.11.3 In die middel van die melodiereël:

Psalm 109 melodiereël 5:



1.1.7.11.4 Aan die einde van die melodiereël, direk voor die laaste langnootwaarde:

Psalm 92 melodiereëls 2 en 6:



1.1.7.12 Geen gepunteerde nootwaardes word in Nepgen se oorspronklike psalmmelodieë aangetref nie.

Bostaande besonderhede in verband met nootwaardes bevestig die verskeidenheid nootwaardepatroon in Nepgen se oorspronklike psalmmelodieë wat, tesaam met die reeds genoemde melodiese verskeidenheid, daartoe meewerk dat die algemene melodiese karakter 'n baie ingewikkelde en gevarieerde indruk wek. Die komponis gebruik in geneen van haar psalmmelodieë deurgaans 'n eenvormige nootwaardes-kema nie en gevolglik is die nootwaardepatroonsamestelling baie veranderlik. Alhoewel sy soms nootwaardepatrone gebruik wat ooreenstem met dié wat in sommige van die Geneefse melodieë voorkom, toon haar melodieë 'n hoogs individualistiese styl.

1.1.8 VORM

In Nepgen se psalmmelodieë word twee hoofvormtipes aangetref, naamlik (i) herhalende vormtipe en (ii) oop vormtipe.

1.1.8.1 Herhalende vormtipe:

Hierdie tipe geniet die kleinste verteenwoordiging (22%) in Nepgen se psalmmelodieë en word gekenmerk deur die herhaling van een of meer melodiëreëls. Daar kan onderskei word tussen twee herhalende tipes:

1.1.8.1.1 Herhaling van die eerste twee melodiëreëls aan die einde van die melodie – die *da capo*-tipe:

Hierdie tipe kom slegs by die volgende twee psalmmelodieë voor:

Psalm 2: ABCDEFGAB

Psalm 18: ABCDEFAB

1.1.8.1.2 Herhaling van 'n melodiëreël in enige stadium in die melodie:

Hierdie tipe word in die volgende psalmmelodieë aangetref:

Psalm 7 ABCDEBDF

Psalm 23 ABACDE

Psalm 50 ABCDBE

Psalm 112 ABCB

1.1.8.2 Oop vormtipe:

In hierdie tipe, waarin 78% van Nepgen se psalmmelodieë geskryf is, word geen melodiëreëls herhaal nie en hulle het gevolglik 'n oop formele struktuur waarvan die lengte van elke melodiëreël deur die versmaat bepaal word. Die volgende tabel bied 'n oorsig aan van die verteenwoordigende tipes wat Nepgen op hierdie wyse getoonset het:

TIPES OOP VORM

Aantal Melodiëreëls	Skema	Psalms
4	ABCD	8,142
5	ABCDE	57
6	ABCDEF	59,62,69,71,76,80,94,114,120
8	ABCDEFGH	70,91,92,109,119,144,147
9	ABCDEFGHI	48,82

Uit die bogenoemde gegewens kan afgelei word dat, uit 'n verhoudingsoogpunt gesien, die meeste voorbeelde van Nepgen se psalmmelodieë in oop vorm in die sesreëlige tipe aangetref word, teenoor die minste by die vyfreëlige tipe.

1.1.8.3 Benewens die bogenoemde vormtegniese prosedures, maak Nepgen van die volgende musikale middele in die onderstaande voorbeelde uit haar oorspronklike psalmmelodieë gebruik:

1.1.8.3.1 Gedeeltelike herhaling van 'n melodiereël wat die onthoubaarheid daarvan bevorder, soos in Psalm 23:

Melodiereël 1:

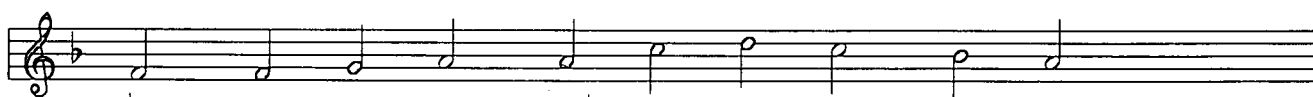


Melodiereël 3:



óf Psalm 144:

Melodiereël 1:



Melodiereël 3:



1.1.8.3.2.1 Motiefherhaling wat ook in 'n sekere mate bydra tot die onthoubaarheid van die melodie, soos in Psalm 91:

Melodiereël 1:



Melodiereël 2:

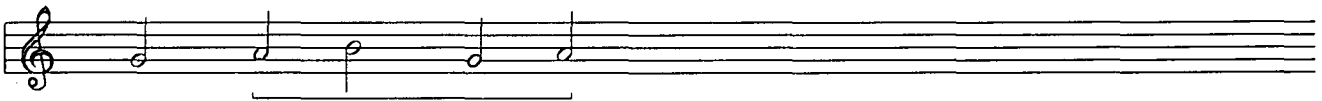


1.1.8.3.2.2 Motiefherhaling in *cancrizans*, soos in Psalm 119 melodiereël 1 met melodiereël 6 en melodiereël 2 met melodiereël 5, asook Psalm 69 melodiereël 5 met melodiereël 6 (ritmies gewysig). Hierdie deviese is slegs van analitiese belang, aangesien die tegniese besonderhede onherkenbaar is vir enige praktiese nut:

Psalm 119 melodiereël 1:



Psalm 119 melodiereël 6:



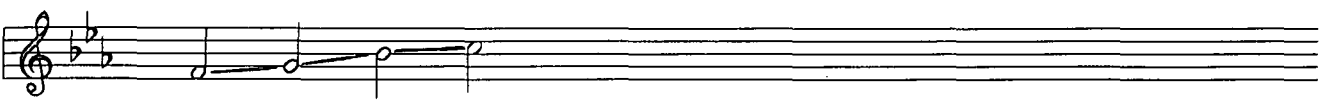
Psalm 119 melodiereël 2:



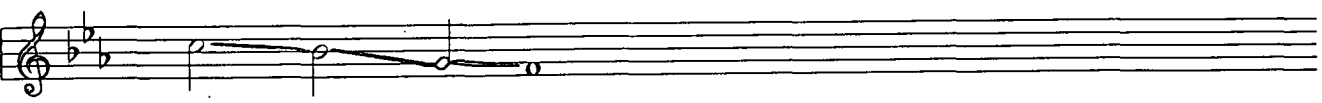
Psalm 119 melodiereël 5:



Psalm 69 melodiereël 5:



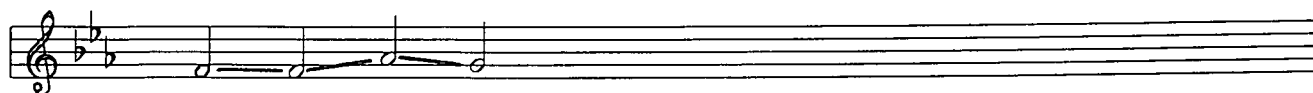
Psalm 69 melodiereël 6:



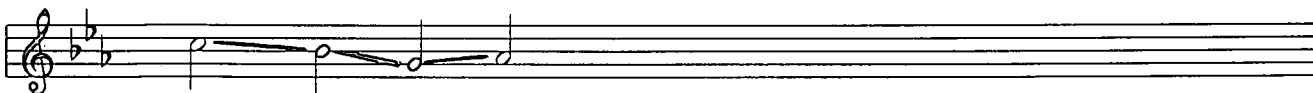
1.1.8.3.3 Dalende en stygende melodiese viernoot-krulmotiewe dra by tot die

verskeidenheidsrykheid van die melodiese karakter, soos in Psalm 69
melodiereëls 1 tot 6:

Psalm 69 melodiereël 1:



Psalm 69 melodiereël 2:



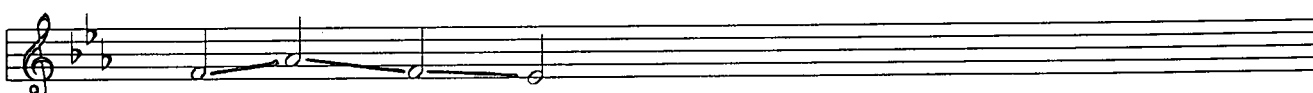
Psalm 69 melodiereël 3:



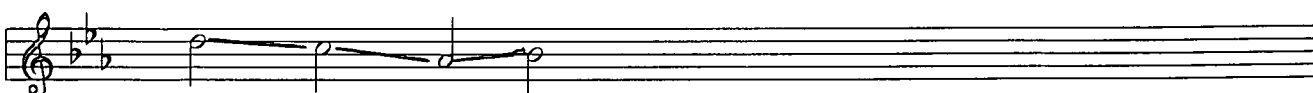
Psalm 69 melodiereël 4:



Psalm 69 melodiereël 5:



Psalm 69 melodiereël 6:



1.1.8.3.4 Teenoorgestelde melodiese kontoere in opeenvolgende melodiereëls
bied teenstellende waardes wat die melodiese gehalte bevoordeel, soos
in

Psalm 69 melodiereëls 1 en 2:

Psalm 69 melodiëreël 1:

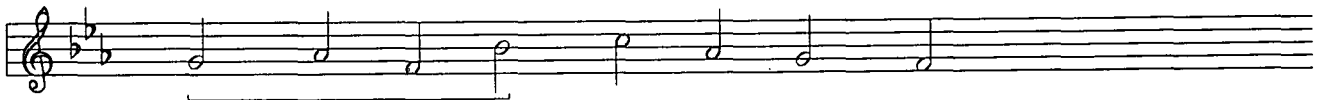


Psalm 69 melodiëreël 2:

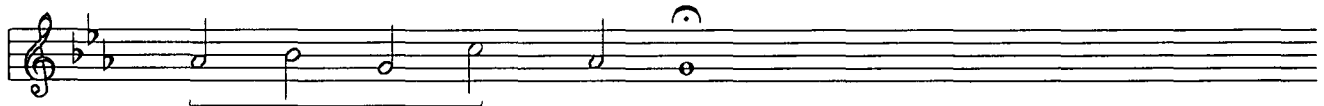


1.1.8.3.5 Sekwensiële behandeling van motiewe kom voor, maar is so ingewikkeld en verwyderd van mekaar dat hulle feitlik geen herhalende effek in die melodiese verloop het nie. Die volgende voorbeelde is aangetref in Psalm 109 melodiëreëls 1 en 8, 3 en 6 en 2, 4 en 5, asook Psalm 147 melodiëreëls 1 en 7:

Psalm 109 melodiëreël 1:



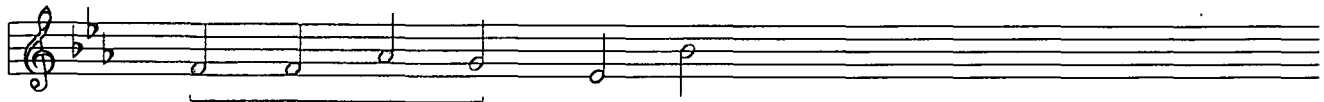
Psalm 109 melodiëreël 8:



Psalm 109 melodiëreël 3:



Psalm 109 melodiëreël 6:



Psalm 109 melodiëreël 2:



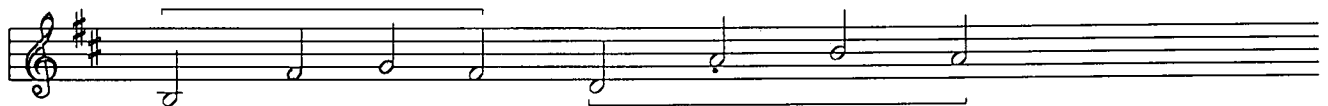
Psalm 109 melodieë 4:



Psalm 109 melodieë 5:



Psalm 147 melodieë 1:



Psalm 147 melodieë 7:



Uit die voorafgaande gegewens is dit duidelik dat Nepgen haar nie gebonde gevoel het aan 'n vormtipe waarin reëlmaat voorkom nie, maar dat sy voorkeur aan die oop vormtipe gee bo die repeterende tipe. 'n Studie van die mees geslaagde kerkliedere wat algemene inslag by gemeentes vind en geesdriftig deur hulle gesing word, toon aan dat die herhaling van melodiese materiaal 'n belangrike vormtegniese vereiste is. Die geringe herhaling van melodieëls in slegs ses psalmmelodieë, asook die ander motiefooreenkomste word op sodanige wyse hanteer dat hulle, weens hulle afstand van mekaar, geen onthoubare effek het nie. Hulle is van analitiese eerder as praktiese belang. Die geheelindruk van die vormtegniese hantering van Nepgen se psalmmelodieë is een van oormatige verskeidenheid, hoofsaaklik weens die voortdurende gebruikmaking van nuwe melodiese materiaal.

1.2 ROSA NEPGEN SE HARMONIESE GEBRUIKE

Rosa Nepgen se harmonisering van Geneefse, sowel as van haar eie nuutgekomponeerde melodieë, berus op haar idee dat dit moet geskied in wat sy noem¹ 'n

1 Nepgen het hierdie inligting verstrek in persoonlike onderhoude op 13 Augustus 1987 en 2 Januarie 1990.

“eenvoudige kerkstyl” wat ’n “brug vorm” tussen “die Geneefse styl” en “die *pedestrian* styl.” (Met laasgenoemde term verwys sy na die harmoniserings wat in die Afrikaanse Koraalboeke van 1936 en 1956 aangetref word.) Sy beskou die Geneefse melodieë as ideaal verteenwoordigend van die aard en karakter van ’n Calvinisties Protestantse ingesteldheid, en wel spesifiek van die Nederlandse Protestantse kerk vanwaar ons Afrikaanse herkoms is. Die Wesliaanse (Metodistiese) soort kerkmusiek is vir haar nie aanvaarbaar by ons psalms nie, maar sou wel by die Gesange kan pas, indien hulle “verhewe” genoeg is. Sy wil “sentimentaliteit” in kerksang vermy, en verkies ’n “streng en eenvoudige” harmoniese styl.

Analise toon dat Nepgen akkoorde deurgaans slegs in grondstelling (70%) en eerste omkering (30%) gebruik het. Dit is haar kontensie dat sy sodoende die “klankkarakter eenvoudig” hou op ’n wyse wat pas by haar opvatting van die aard van Protestantse kerkmusiek. Die volgende tabel toon aan in watter mate bogenoemde akkoordstellings in elkeen van haar oorspronklike psalmmelodieë voorkom:

TABEL VAN GRONDSTELLINGS EN EERSTE-OMKERINGSAKKOORDE

Psalm	Grondstelling (%)	Eerste omkering (%)
2	66	34
7	62	38
8	81	19
18	70	30
23	68	32
48	78	22
50	65	35
57	69	31
59	65	35
62	82	18
69	69	31
70	69	31
71	70	30
76	70	30
80	64	36
82	67	33
91	70	30
92	77	23
94	74	26

Psalm	Grondstelling (%)	Eerste omkering (%)
109	68	32
112	71	29
114	62	38
119	82	18
120	72	28
142	75	25
144	63	37
147	66	34
Gemiddeld:	70	30

In aansluiting by haar verklaring waarom sy nie tweede-omkeringsakkoorde gebruik het nie (naamlik, dat sy die harmoniese aspek as 'n eenvoudige begeleidingspatroon bedoel het), kom daar slegs twee gevalle voor van deurgaande tweede-omkeringsakkoorde, naamlik in Psalm 70 tussen melodiereëls drie en vier, en by die slotkadens in Psalm 80. In die eersgenoemde geval was dit waarskynlik haar bedoeling om deur die gebruik van die deurgaande tweede-omkeringsakkoord die enjambement musikaal logies te versorg:

3. Maak hul be-skaamd wat my ver-druk en hun - ker na my on - ge - luk.

Die oorheersende indruk van Nepgen se harmoniese gebruike is een van oormatige verskeidenheid, vanweë die voortdurend veranderende akkoorde. Ten spyte van die

heel duidelike aanwesigheid van deurgangs-note en ander akkoordvreemde note in die suiwer melodiese strukture van haar melodieë, kry elke melodienoot in elke psalm sy eie volledige akkoord en daar is geen akkoord sonder 'n derde nie. Ook is alle harmoniserings in blokakkoordstyl, wat tot gevolg het dat geen vloeiende stemvoering voorkom nie en dat faktore soos imitasie en dissonansie ontbreek. Geen chromatiek word in enige een van haar oorspronklike melodieë aangetref nie. Ander aspekte van haar harmonisasie is:

- 1.2.1 Verskillende harmonieë word deurgaans op direk herhaalde melodienote gebruik, soos in Psalm 50. Hierdie praktyk veroorsaak 'n oormatige verskeidenheid akkoordgebruike wat 'n bedrywige harmonieritme tot gevolg het en 'n vermoeiende effek op die oor het:

Frigies

1. Die gro - te · God, die He - re spreek! Hy roep, Hy
 daag die aard', van - waar die son in goud-glans uit kom breek
 tot waar hy ster - wend neer sal vaar. Uit Si - on, son - der
 voor-beeld skoon, sprei God sy lig - glans ver ten toon.

- 1.2.2 Direkte opeenvolging van grondstellings kom baie dikwels voor, soos in Psalm

119, maar veroorsaak 'n aktiewe harmonieritme met 'n groot verskeidenheid akkoordopeenvolgings wat die indruk van harmoniese inkompetensie wek:

Frigies

1. Sa - lig wie in hul op - regt - heid wan - del in die

Heer se wet, wie Hom soek van gan - ser har -

te en op sy ge - tuig' - nis let. Sa - lig

die wat in hul wan - del nie op on - regs - paai -

ë gaan, maar wil wan - del op die we -

ë in Gods wet vir hul ge - baan.

1.2.3 Die nastrewing van modaliteit in die harmoniese klank, terwyl die melodie uit sy aard toonsoortgebonde is, word dikwels aangetref soos in Psalm 23. 'n Onbehaaglike effek van die geheel word aan gevoel, maar kan nie so maklik in woorde verduidelik word nie. Sekere hinderlikhede kan wel genoem word:

Melodiëreël 1: Dit begin aanvanklik bevredigend, maar die laaste vier akkoorde bevat 'n onverwagte wending na 'n modale kadens op iii, nadat die eerste helfte in 'n majeure toonsoort geharmoniseer is:

1. Net soos 'n her - der uit - trek met sy ska - pe

Melodiëreël 2: Die melodie as sodanig suggereer 'n kadens by die tweede lettergreep van die woord *neerlê*, waar 'n ongemaklike verdubbelde majeure derde in die harmonie voorkom. Eers wanneer die volgende akkoord klink, besef die luisteraar dat die verdubbelde derde trapsgewys in teenoorgestelde rigting gedoen is, wat dit wel grammatikaal korrek maak. Die effek op die oor is egter nie van 'n deurgaande verdubbelde derde nie, weens die kadenseffek in die melodie:

en hul laat neer - lê in die veld van mil - de groen,

Melodiëreël 3: Die volgehoue volledige en immerveranderende akkoord-per-noot begin teen hierdie tyd vermoeiend op die oor word. Die feit dat daar so 'n groot meerderheid grondstellings is en dat daarmee gepaard 'n volgehoue vermyding van dissonansies toegepas word, dra moontlik ook by tot die vermoeiende effek. Die natuurlike stuwingskrag van dissonansies (wat die aandag vorentoe na die oplossings trek), sou waarskynlik kon meewerk om die dik klank van die geheel meer aanvaarbaar te maak; tekstuurveranderinge soos sommige onvolledige akkoorde en afwisseling in die harmonieritme, sou verdere bydraes tot

die teenwerking van gehoorsvermoënis kon beteken. Die effek op die oor is een van drukdoenery sonder rede wat voortdurend volgehou word:

met sag - te hand hul lei langs stil - le wa - ters—

Melodiereël 4: Die harmonisasie klink deurgaans toonsoortgebonde, maar 'n modale kadensformule word gebruik om die melodiereël te eindig:

so is die Heer, so het Hy ook aan my ge - doen:

Melodiereël 5: In die sewende akkoord is daar 'n ongewone verdubbelde majeure derde:

Hy laaf my siel en lei my swak - ke skre - de

Melodiereël 6: Soos melodiereël 5 ly ook hierdie melodiereël swaar onder die vermoënde eienskappe wat hierbo by melodiereël 3 genoem is:

in vas - te spoor van sy ge - reg - tig - he - de.

1.2.4 Vaagheid van modus kom deurgaans in die toonsettings van Neppen se psalms

voor. Analise toon aan dat daar nie altyd 'n vaste aanvoeling van toonsoort of modus kan ontstaan nie, omdat die basis voortdurend wankel soos in geval van Psalm 57:

Eolies

1. Wees my ge - na - dig, o my God! Ek seek 'n

b mineur G majeur D majeur

Skuil - plek in die dag van nood en stryd - daar

waar u vleu'ls hul oor my uit - ge - strek het,

diep in hul ska - du, soek ek vei - lig - heid, tot -

dat die on - heil weer ver - by - ge - trek het.

b eolies

Melodiereël 1 wek die indruk van b mineur as toonsentrum, waarin uitgewyk word na G majeur. Melodiereël 2 begin met die karakter van D majeur as toonsentrum, maar wyk aan die einde van die reël uit na die mineur dominantakkoord van b mineur. Melodiereëls 3 en 4 toon D majeur as toonsentrum, alhoewel die slotkadense van die twee reëls wel 'n aroma van modaliteit bevat, veral waar die kadens op die submediant van D majeur plaasvind. Melodiereël 5 bly deurgaans in die klankidoom van D majeur, maar kadenseer dan totaal onverwags op 'n B-majeur drieklank. Uit bostaande bespreking kan afgelei word dat die harmoniese effek een van musikale onbeholpenheid in 'n inkompetente harmoniese styl is, as gevolg van voortdurend swewende akkoordverwisselings sonder definitiewe funksionele verband met 'n tonika en sonder enige bindende faktore, soos imitasie, in die stemvoering. Hierdie harmonisasie sou vir 'n opgeleide musikus heel moontlik 'n mate van eksotiese effek inhou waarvan hy egter vinnig vermoeid sal word; vir die gewone gemeentelid kan dit 'n verwilderende musikale ervaring beteken.

1.2.5 Die kadenserings aan die eindes van melodiereëls 1, 2, 3 en 5 van Psalm 57 kom vir die luisteraar as heeltemal willekeurig voor. In Neppen se toonsettings is hierdie onbehaaglike onstandvastigheid betreklik dikwels merkbaar.

1.2.6 Die *Pikardië-terts* verskyn in drie gevalle in die middel van melodieë by Psalms 62, 71 en 91 (in laasgenoemde geval ook by die slotkadens), maar is algeheel afwesig by Psalm 92 wat 'n lofpsalm is. Hieruit moet afgelei word dat die woordbetekenis nie 'n invloed op die gebruik van die *Pikardië-terts* uitgeoefen het nie, maar dat die verskyning daarvan onvoorspelbaar is:

Psalm 62 melodiereëls 1 en 4:

1. Ge - wis, my siel is stil tot God!

Hy is my rots, 'n skans vir my,

Psalm 71 melodiereël 3:

in smaat ver - val, o Heer!

Psalm 91 melodiereël 3:

hy word be - ska - du en be - skut

Psalm 92:

1. Wie sou die Heer nie prys nie, as weer met nu - we

gloed 'n rus - dag ons be - groet? Wie Hom nie

dank be - wys nie in stil - le mó - re - wag -

te, as ons sy guns om - ring? Wie vir sy

trou nie sing 'n Lof - lied in die nag - te?

1.3 ROSA NEPGEN SE WOORD-TOONVERHOUDING

Rosa Nepgen verklaar¹ dat haar teksversorging in haar oorspronklike psalmmelodieë berus op “instinktiewe handeling,” gegrond op “intuïtiewe aanvoeling.” Individuele woordbeklemtoning was “nie vir haar belangrik nie,” maar sy het die “algemene strekking” van die woordinhoud van “groter evokatiewe belang” geag in haar toonsettings. Sy het haar ook nie aan enjambemente “gesteur nie.”

Wat die vorming van melodiese kontoere betref, gaan Nepgen van die standpunt uit dat “spraakintonasie die melodiese verloop beheer”, en dat “die melodievorming baie sterk aan spraakbeginsels verbind is” en nie “allereers aan die individuele woordbetekenis nie.”

Wat ritmiek betref, handel sy eweneens “volgens haar intuïtiewe aanvoeling” vir ’n “algemene ritmiese daarstelling”, eerder as ’n “individuele versorging van die woordritmiek.”

1 Inligting verstrek in onderhoude op 13 Augustus 1987 en 2 Januarie 1990.

1.3.1 MELODIESE EVOKASIE

'n Belangrike aspek van Neppen se psalmtoonsettings is haar hantering van evokasie deur middel van melodielyn. Dit vorm 'n hoogs individualistiese kenmerk van haar benadering tot haar psalmtoonsettings. Vervolgens word Psalms 2, 18, 59, 91 en 114 bespreek met betrekking tot melodiese evokasie en woordbeklemtoning as verteenwoordigende gevalle van hierdie fasette van Neppen se psalmtoonsettings. Omdat sy geen maatindelingen in haar toonsettings genoteer het nie, word tydens die bespreking van bogenoemde psalms tydmaattekens gebruik volgens natuurlike woordbeklemtonings. Dit is bedoel om 'n visuele beeld te voorsien van die immerwisselende musikale eenhede wat deur woordbeklemtoning veroorsaak word (en wat vir 'n gemeente fataal verwarrend is).

1.3.1.1 In die geval van Psalm 2 toon analise dat Neppen uitgegaan het van die standpunt om 'n evokatiewe melodie by strofe 1 te skep. Uit 'n analitiese oogpunt wil dit voorkom asof sy in belangrike opsigte hierin geslaag het: daar is in haar melodievorming oortuigende aansluiting by die woorde in besonderhede, sowel as by die algemene stemming:



Wat dring en dryf die wil - de hei - den - dom, dat
vol - ke raas in op - ge - won - den - heid? Ge - dug - te
ko - nings staan ge - reed al - om, en wê - reld - gro - tes
raad - slaag vir die stryd, om God al - mag - tig na die
kroon te steek en saam teen sy Ge - saif - de op
te staan. Hul sê: "Kom nou, laat ons hul ban - de breek
en van die juk vir al - tyd ons ont - slaan!"

1.3.1.2 Die atmosfeer van die strofe as geheel is oorwegend onrustig, soos blyk uit die sleutelwoorde van die agt versreëls: "dring, dryf, wilde heidendom, raas, opgewondenheid, gedugte, wêreldgrootes (in die konteks van aardse heersers wat die hemelse Heerser teenstaan), stryd, na die kroon te steek, op te staan, bande breek, vir altyd ontslaan." In aansluiting hierby beweeg haar melodie dan as 'n geheel onrustig op en af en die algemene atmosfeer van beroering word versterk deur die tydmaatwisselings in melodiereëls 3 ("konings staan gereed"), 5 ("almagtig na die") en 6 ("sy Gesalfde"):

Melodiereël 3:

Ge - dug - te ko - nings staan ge - reed al - om,

Melodiereël 5:

om God al - mag - tlig na die kroon te steek

Melodiereël 6:

en saam teen sy Ge - salf - de op te staan

Nepgen beoog klaarblyklik dat daar geen beklemtoning in die musiek self sal wees nie, maar dat enige beklemtoning wat gedoen word volledig uit die spraakbeklemtoning van die woorde sal kom. Bostaande indeling in mate gee 'n sigbare beeld van die soort musikale gestalte wat uit haar woordbeklemtoning resulteer: onbruikbaar ingewikkeld vir gemeentelike gebruik, veral vir die Afrikaanse kerke waar die gemeentesang meesal nie getuig van hartlike en spontane deklamatoriese gemeentesang soos wat hierdie soort benadering van Rosa Nepgen vereis nie.

1.3.1.3 Melodiese evokasie van besonderhede word in die volgende gevalle in Psalm 2 gevind:

Melodiereël 1: onrustige kronkelgang by die dringende woordbetekenis:

Wat dring en dryf die wil - de hei - den - dom

Melodiereël 2: hoër ligging en ook 'n styging na die kernwoord "raas":

Dat vol - ke raas in op - ge - won - den - heid?

Melodiereël 3: sirkelende beweging by "staan gereed alom":

Ge - dug - te ko - nings staan ge - reed al - om,

Melodiereël 4: styging na "stryd":

en wê - reld - gro - tes raad - slaag vir die stryd,

Melodiereël 5: hoër ligging met klimaksbereiking by "God almagtig" en weer 'n opwaarste sprong na "kroon":

om God al - mag - tig na die kroon te steek

Melodiereël 6: styging na "op":

en saam teen sy Ge - salf - de op te staan.

Melodiereëls 7 en 8 stem ooreen met melodiereëls 1 en 2, wat dui op die aansluiting in die woordbetekenis. (Melodiereëls 7 en 8 bevat die woorde wat die heidendom spreek, terwyl melodiereëls 1 en 2 verwys na dieselfde heidendom):

Hul sê: "Kom nou, laat ons hul ban - de breek en

van die juk vir al - tyd ons ont - slaan!"

Wat realistiese evokasie betref, blyk dit dus dat Nepgen beurtelings by die stemming van 'n hele versreël en van enkelwoorde aansluit, en ten slotte 'n kruisverwysing doen volgens inhoudsooreenstemming.

Bogenoemde aanknopning kan vanselfsprekend slegs op een strofe van toepassing wees, behalwe as die beryming doelbewus op soortgelyke ooreenkomste ingestel is; iets wat nie onder bestaande berymings vir Afrikaanse kerke aangetref word nie. Indien aansluiting wel voorkom tussen die melodie en latere strofes, is dit klaarblyklik toevallig: In die geval van Psalm 2 is daar twee voorbeelde van toevallige ooreenstemming, naamlik, strofe 2, versreël 2 (hoër ligging by "sterre" en dalende lyn by "sy hoogtes neer"):



en versreël 3 (sirkelbeweging by "hul so vrugt'loos woel"):



Nepgen het in haar aanbieding van Psalm 2 slegs drie strofes (1, 2 en 6) gekies. Hulle is egter nie ooreenstemmend in betekenis nie. (In die geval van die AFRIKAANSE KORAALBOEK is daar ses strofes met verskillende betekenis by dieselfde melodie.) Die algemene onrustigheid van die woordinhoud van die eerste strofe is nie in strofes 2 en 3 teenwoordig nie: strofe 2 handel oor "lag en spot dat hul so vrugt'loos woel", terwyl strofe 6 'n oproep doen om die gramskap te ontkom deur religieuse onderwerpenheid. Die onrustige melodiese beweging wat by die eerste strofe aansluit is in strofes 2 en 6 dus nie gepas nie.

1.3.2 WOORDBEHANDELING – PSALM 2:


Wat woordbeklemtoning betref is daar, soos in talle ander Afrikaanse kerkliedere, baie wat steur:

1.3.2.1 Die teenwoordigheid van lang nootwaardes wat tot onwillekeurige hinderlike beklemtonings van ongepaste lettergrepe lei, is dikwels op die voorgrond, veral aan die begin van melodiereëls:

Melodiereël 1 ("wat"):



Melodiereël 2 ("dat"):



dat vol - ke raas in op - ge - won - den - heid?

Melodiereël 5 ("om"):



om God al - mag - tig na die kroon te steek

Melodiereël 6 ("-de" uit "Gesalfde"):



en saam teen sy Ge - salf - de op te staan


Melodiereël 8 ("en"):



"en van die juk vir al - tyd ons ont - slaan!"


Die potensiële beklemtoningseffek van ander ewe ongepaste lang nootwaardes word deur melodiese verlope geneutraliseer, byvoorbeeld:

Melodiereël 1 ("die"):



Wat dring en dryf die wil - de hei - den - dom,

Melodiereël 2 ("in"):



dat vol - ke raas in op - ge - won - den - heid?

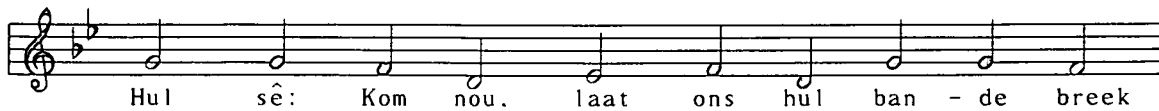
Melodiereël 3 (:-"te" uit "gedugte"):



Ge - dug - te ko - nings staan ge - reed al - om,

1.3.2.2 'n Ander soort hinderlike geval word in melodiereël 7 aangetref: by die woorde 'Hul sê: "Kom nou..." is daar in die toonsetting geen teken van musikale

bewussyn van die heel belangrike en opmerklieke oorgang tot direkte spraak
nie:



- 1.3.2.3: Die genoemde hinderlikhede in beklemtoning is geen geïsoleerde gevalle nie, maar is verteenwoordigend van Nepgen se benadering en spruit meesal voort uit aantoonbare redes: lang nootwaardes, veral aan die begin van melodiëreëls soos ook in die Geneefse melodieë aangetref word, en die ignorering van sinvolheid by die oorgang in direkte spraak, sodat melodiëreël 7 kan ooreenstem met melodiëreël 1 en sodoende 'n skyn van musikale afronding in die hand kan werk. Sulke redes neem egter geensins die hinderlikheid van die betrokke gevalle weg nie, en 'n komponis sou hulle sekerlik kan vermy sonder om die evokatiewe opset skade aan te doen.

Samevattend: Daar is realistiese evokatiewe aansluiting by die inhoud van die eerste strofe as geheel en in sommige besonderhede; dit is egter onhanteerbaar gekompliseerd ten opsigte van musikale konfigurasies wat volgehoue verskeidenheid van melodiese materiaal en nootwaarde-eenhede betref, en die woordbeklemtoning is onbeholpe.

- 1.3.2.4 In die geval van Psalm 18 is die teksinhoud (wat ook in 2 Sam. 22 voorkom) 'n danklied van Dawid na 'n oorwinning, waarin hy terselfdertyd 'n terugblik op sy lewe gee. Die omvang van die emosionele inhoud van veral die eerste strofe wissel aanvanklik van tere en intieme liefde tot 'n kragtige loflied van oorwinning, soos blyk uit die opstapeling van die volgende kragtige kernwoorde van die agt versreëls: "hartlik lief/sterkte en teëweer/my rots, my vesting sterk/my redder/my rots wanneer die stormwind huil/my skild, die weerkrag van my heil/my vesting teen die bergkrans steil/vas en veilig skuil."

Die komponis poog om evokatiewe melodiese aansluiting te vind by hierdie woorde, aanvanklik deur rustige beweging en 'n klein melodiese omvang in die eerste melodiëreël, waarna die verdere melodiese verloop as geheel onrustig beweeg.

1.3.3 WOORDBEHANDELING – PSALM 18:

Wat evokasie van besonderhede betref, kan bepaal word dat Nepgen van die standpunt

uitgegaan het dat sy sowel enkelwoorde as die betekenis van 'n versreël as 'n geheel wou belig. Die volgende soorte momente van melodiese evokasie van besonderhede is waarneembaar:

Melodiereël 1: Die effek van innigheid en intimiteit wat in die woordinhoud aanwesig is, word verklank deur die klein melodiese omvang en die geringe styging na die kernwoorde "hartlik lief", en word gerugsteun deur 'n ritmiese verandering:



Melodiereël 2: Die hoër melodiese ligging, langer isometriese nootwaardes en opeenvolgende spronge by die woorde "U is my sterkte" kontrasteer met die vloeiende, oorwegend trapsgewyse beweging van melodiereël 1 en sluit evokatief aan by die kragtige woordbetekenis en teosentriese gerigtheid:



Melodiereël 3: Die aanvanklike opeenvolgende isometriese langer nootwaardes stem ooreen met dié van melodiereël 2 by die ooreenstemmende woordbetekenis "Die Heer's my rots", terwyl die metriese nootwaardes van die tweede helfte van die melodiereël die woordinhoud van "my vesting sterk" aanvoelbaar geslaagd suggereer:



Melodiereël 4: Die kernbegrippe "redder" en "heil" word klimakteries behandel:



Melodiereël 5: Die kernbegrip "rots" word hier in 'n hoër melodiese ligging geplaas om die kragtige woordinhoud te bevestig, in teenstelling met 'n ooreenstemmende moment in melodiereël 3, waar hierdie selfde woord in 'n melodiese laagtepunt geplaas is. Die lae plasing in melodiereël 3 dui moontlik op 'n naturalistiese verwysing, terwyl die hoër plasing in melodiereël 5 'n gevoelsmoment wil uitbeeld:



ONGEMAKLIKE WOORDBEKLEMTONING

Die volgende negatiewe eienskappe is egter ook waarneembaar:

Wat woordbeklemtoning betref, word daar in Psalm 18 heelwat steurings aangetref, aangesien ongepaste lang nootwaardes dikwels lei na onwillekeurige hinderlike beklemtonings van woorde en lettergrepe wat in natuurlike spraak geen sodanige beklemtoning sou ontvang nie:

Melodiereël 1: "het" kry 'n lang nootwaarde en lê hoër as die voorafgaande en daaropvolgende belangriker woorde:



Melodiereël 2: "my" kry 'n lang nootwaarde en klimakteriese ligging voor die belangriker woorde "sterkte" en "weer" uit "teëweer". Ten opsigte van laasgenoemde woord is die woordbeklemtoning baie ongemaklik, omdat die sterker deel van die woord ("teë-" uit "teëweer") by die enigste kort nootwaardes in die melodiereël geplaas is:



Melodiereël 3: "Die" ontvang 'n lang nootwaarde en is klimakteries geleë, terwyl die kernbegrip "Heer" op 'n onvanpaste laer toonhoogte geplaas is.

"sterk" : Die werklike woordbetekenis word hier misplaas gesuggereer, weens die lae ligging en die dalende sprong waarmee dit benader word:



Melodiereël 4: "wat": Die lang nootwaarde en die draaipunt (laagtepunt) van die melodiese kontoer by die woord "wat", asook die feit dat die vorige kernwoord "redder" onbeklemtoon gelaat is, dra by tot die onvanpaste beklemtoning. Ook "be-" uit "bework" : Die lang nootwaarde en die sprongbenadering van die swak lettergreep "be-" uit "bework" veroorsaak ongemaklike beklemtoning:



Melodiereël 5: "my": Die klimakteriese intrede, tesaam met die lang nootwaarde op die onbelangriker woord "my", wat eintlik aan die daaropvolgende kernwoord "rots" toegeken moes word, veroorsaak onsensitiewe beklemtoning.

“wanneer”: Die dalende derdesprong, tesaam met die lang nootwaarde op die tweede lettergreep is onvanpas.

“stormwind”: Soortgelyke ongemaklike woord behandeling as die vorige geval, maar nou met 'n stygende derdesprong na die tweede lettergreep “-wind” kom besonder ongemaklik voor:



Melodiereël 6: “die”: Alhoewel voorafgegaan deur dalende isometriese nootwaardes, verdien die daaropvolgende kernwoord “weerkrag” meer prominente versorging:



Melodiereël 8: “by wie ek”: Die isometriese ritmiek, tesaam met die ongemaklike spronge op die eerste drie woorde van hierdie reël, plaas hinderlike beklemtoning op die minder belangrike woorde “by” en “ek”, terwyl die prominente kernbegrip “vas” ietwat onstewig (weens die kort nootwaarde en die sprongbeweging) behandel word in 'n periode waarin die res van die melodiereël uit lang nootwaardes bestaan:



Samevattend:

Die melodiese evokasie sluit realisties aan by die algemene strekking van die teksinhoud as geheel en in besonderhede. Die melodiese materiaal is oorwegend rustig met 'n klein ambitus. Die woordbeklemtoning is egter in die meeste gevalle hinderlik, vanweë die verskeidenheid nootwaardepatrone wat nie daarby aansluit nie.

1.3.4 Die teksinhoud van Psalm 59 getuig van benouende, spanningsvolle omstandighede waarin Dawid in doodsgevaar verkeer en in die nood tot God bid om hulp.

In 'n poging om die woordbetekenis van hierdie psalm se teks te verklank, het die komponis vanuit 'n algemeen-evokatiewe oogpunt gestreef om die kernbegrip “benouendheid” in die melodiese verloop te suggereer. Die opvallende ooreenkoms van die eerste vier melodienote met dié van die aangroepende Geneefse psalmmelodie

van Psalm 22 deur Loys Bourgeois (1562) is waarskynlik nie bloot toevallig nie. Beide melodieë is boonop in die eolieuse modus geskryf:

Psalm 22 – Loys Bourgeois:



Psalm 59 – Rosa Nepgen:



1.3.5.1 Ten opsigte van die woord-toonverhouding verdien die volgende evokatiewe aspekte aandag:

Melodiereël 1: Die reël kan in twee seksies verdeel word:

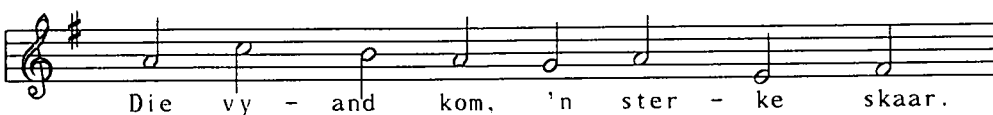
Die eerste seksie is saamgestel uit 'n dalende derdesprong en 'n verdere trapsgewyse daling (met lang nootwaardes om deklamasie te bevorder), wat die versugterende smeking van die woordbetekenis “Red my, o God” verklank.



Die tweede seksie is trapsgewys stygend en sluit denkbaar by die dringendheid van die woordinhoud “wil my bewaar!” aan en suggereer hiermee ook die stygende vertroue:



Melodiereël 2: Die klimakteriese aanvang van die reël sluit voelbaar aan by die woordintensiteit met die begrip “die vyand”, waarna die trapsgewyse daling in kort nootwaardes beweging suggereer by die begrip “kom”. Die bevestigende betekenis van “'n sterke skaar” word evokatief in lang note verklank om sodoende gewigtigheid te illustreer:



Melodiereël 3: Die stygende tendense by die woorde “neem my tog” en “hoede ^ en wag”, sluit denkbaar aan by die soortgelyke woordbegrip in melodiereël 1 by die smeking “wil my bewaar!”:

Melodiereël 1:

Red my, o God, wil my be - waar!

Melodiereël 3:

Neem my tog in U hoe - de en wag

Melodiereël 4: Die dalende melodie se verloop by die woorde “vir teëstanders en hul mag” stem ooreen met die soortgelyke begrip in melodiereël 2 “die vyand kom, ’n sterke skaar.”

Melodiereël 2:

Die vy - and kom, ’n ster - ke skaar.

Melodiereël 4:

vir te - e - stan - ders en hul mag;

Melodiereël 6: Die lang nootwaardes in die tweede helfte van die reël stem ooreen met dié aan die begin van melodiereël 1 en dui op deklamasie van die woordinhoud “is in hul bloeddors my te sterk.” Daarmee saam bereik die boogvormige konstruksie van die melodiereël met sy wye melodie se tessituur ’n klimaks by “bloed dors”. Die dalende vyfdesprong by “my te sterk” verteenwoordig ’n suggestie van wanhoop:

is in hul bloed - dors my te sterk.

1.3.5.2 Die volgende negatiewe fasette met betrekking tot die woord-toonverhouding kom ook voor:

Melodiereël 1: “Red my, o God”: weens die stygende vierdesprong, die klimakteriese ligging in die reël en die melodie se daling na die daaropvolgende kernbegrip “God”, word die tussenwerpsel “o” ongemaklik beklemtoon:

Red my, o God, wil my be - waar!

Melodiereël 2: "Die vyand kom, 'n sterke skaar": die natuurlike asemhaling (komma) na "kom" word nie musikaal beliggaam nie, omdat melodiese voortstuwing ontstaan uit die opeenvolgende kort nootwaardes:

Melodiereël 3: "Neem my tog in u hoede en wag": die ritmiek is gekompliseerd en onhanteerbaar vir kerklike gebruik. Die klimakteriese ligging asook die lang nootwaarde van "tog" veroorsaak onvanpaste beklemtoning:

Omdat die versreëls 3 en 4 enjambeer, maar die melodie onderbreek word, is daar 'n sinlose onderbreking in die betekenisvloei van die teks:

Melodiereël 3:

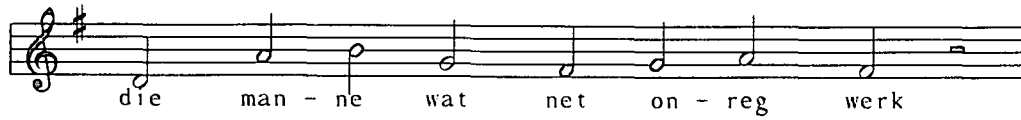
Melodiereël 4:

Melodiereël 4: "vir teëstanders en hul mag": die klimakteriese intrede ná 'n derdesprong (vanaf die vorige melodiereël), veroorsaak onvanpaste beklemtoning van die onbelangrike voorsetsel "vir". Die lang nootwaarde op "teëstanders" is onnatuurlik:

Melodiereël 5: "die manne wat net onreg werk": lang nootwaardes op hierdie onbelangrike woorde en lettergreep is onbegryplik en veroorsaak sinlose beklemtoning:

Melodiereëls 5 en 6 enjambeer, maar die betekenisvloei van die teks gaan verlore, omdat die musikale voortgang onderbreek word:

Melodiereël 5:



Melodiereël 6:

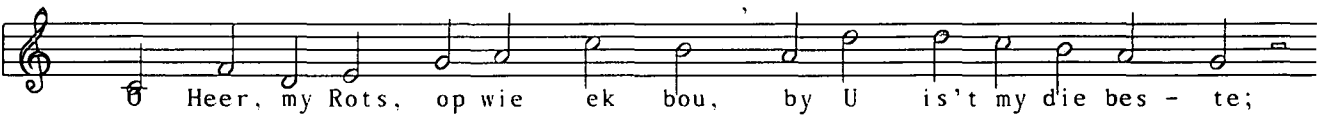


Samevattend:

Die toonsetting van hierdie psalm word gekenmerk deur algemene aansluitende melodiese evokasie en sekere besonderhede ten opsigte van die eerste strofe; die volgehoue melodiese verskeidenheid en gekompliseerde nootwaardepatrone veroorsaak onsuksesvolle woordbeklemtoning.

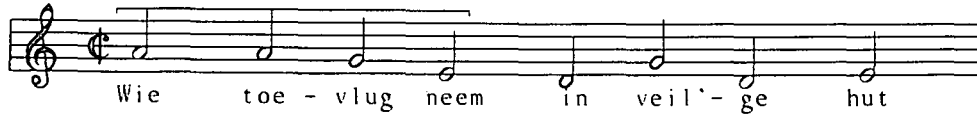
1.3.5

Die teksinhoud van Psalm 91 handel oor die gelowige se vertroue op die Here as 'n beveiliging van dié wat by Hom skuil. Met hierdie kernbegrip as uitgangspunt vertoon die melodie baie onrustig, vanweë die baie melodiese spronge en die gedurig afwisselende kort en lang nootwaardes:



1.3.5.1 Die volgende evokatiewe melodiese elemente poog wel om by die karakter van die woorde aan te sluit:

Melodiëreël 1: Die daling in die melodiese kontoer by die eerste drie woorde, tesaam met die kort nootwaardes op "toevlug", suggereer die woordbetekenis: die *sesuur* by "neem" dien as aanvaarbare beklemtoning van die handeling:



Melodiëreël 2: Die betreklik hoër toonhoogtes by "Alhoë" evokeer die woordbetekenis:



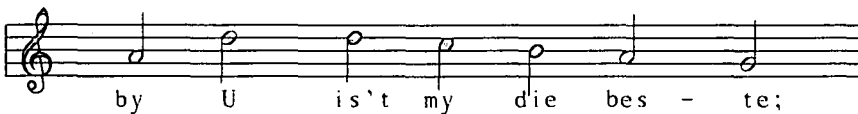
Melodiëreël 5: "O Heer, my Rots": Die langer nootwaarde by "Rots" is gepas omdat dit die woordbetekenis evokatief suggereer:



"op wie ek bou": die melodiese styging suggereer 'n toename in energie aanvoelbaar:

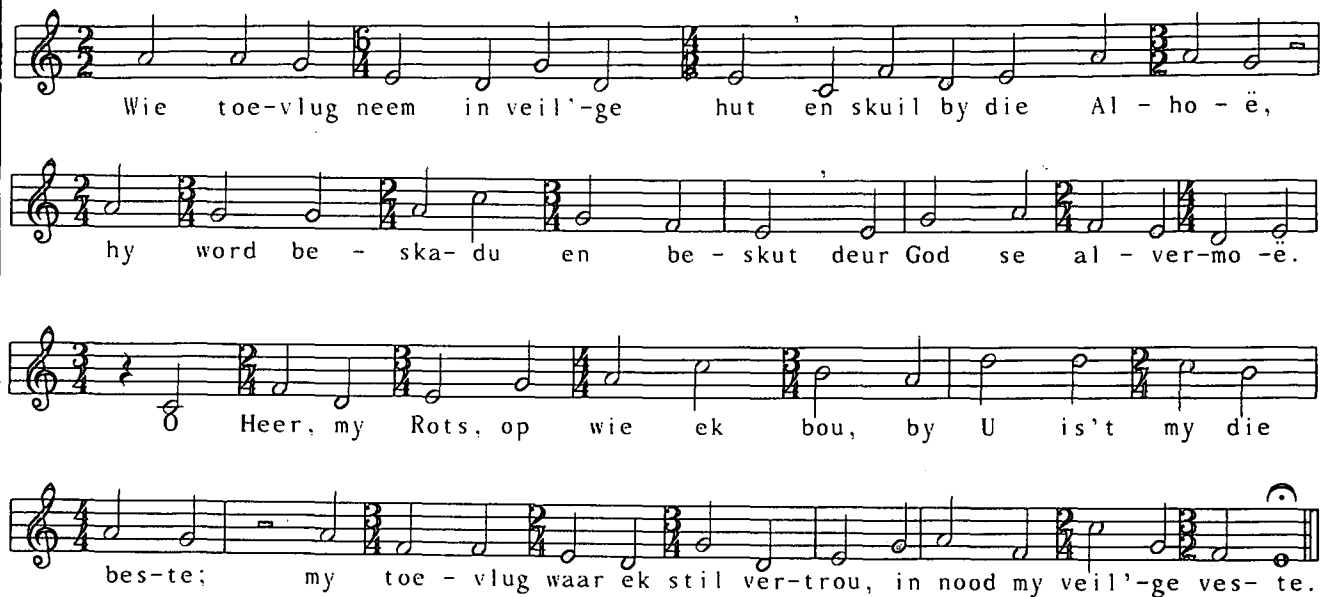


Melodiëreël 6: "by U is't my die beste": die melodiëreël funksioneer as die melodiese hoogtepunt – die klimakteriese ligging en die afwesigheid van kronkelbewegings en spronge in die melodie, dra by tot die effektiwiteit van hierdie reël, sodat die melodiëreël as melodiese klimaks geslaagd by die klimakteriese woorde van strofe 1 aansluit:



1.3.5.2 Die melodie is nie-metries genoteer, soos al Rosa Neppen se toonsettings. 'n Poging om 'n metrumindeling te vind (wat vir die gemeente as oriëntering kan dien) wat enigins ooreenstemming tussen natuurlike

woordbeklemtoning en metriese musikale waardes suggereer, kan op die volgende wyse gedoen word:



Wie toe-vlug neem in veil'-ge hut en skuil by die Al - ho - ë,
 hy word be - ska- du en be - skut deur God se al - ver-mo - ë.
 Heer, my Rots, op wie ek bou, by U is't my die
 bes-te; my toe - vlug waar ek stil ver-trou, in nood my veil'-ge ves- te.

Bostaande metrumindeling slaag nie; die nootwaardes en kontoere van hierdie toonsetting laat geen moontlikheid van enige aansluiting toe tussen natuurlike woordbeklemtoning en metriese musikale waardes nie. Enige soortgelyke poging loop in elk geval uit op voortdurend veranderende maatsoorttekens, insluitend ongewone 5-eenheid-mate, wat 'n verwilde-rende beeld skep, en enige poging bevat steeds voortdurende aanstoot aan natuurlike woorduitspraak.

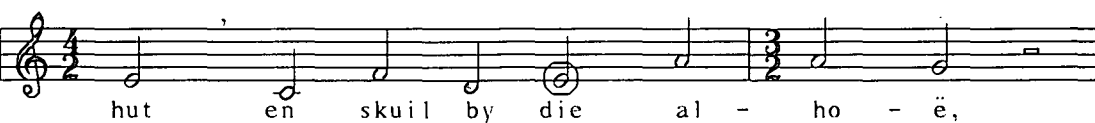
1.3.5.3 Die volgende steurende woordbeklemtonings kom steeds in elk geval in enige gepoogde metrumindelings voor:

Melodiereël 1: "veil'ge hut": die swak lettergreep "-ge" uit "veilige", word ongemaklik beklemtoon vanweë 'n lang nootwaarde (wat onvanpaste sinkopasie veroorsaak), ten koste van die sterk eerste lettergreep ("veil-") wat 'n kort nootwaarde ontvang het:



Wie toe - vlug neem in veil'-ge hut

Melodiereël 2: "by die Alhoë": die bepaalde lidwoord "die" word op soortgelyke wyse onvanpas beklemtoon:



hut en skuil by die al - ho - ë,

Melodiereël 3: “beska-du en”: die laaste (swak) lettergreep -du ontvang noodgedwonge ongemaklike beklemtoning, vanweë die stygende derdesprong vanaf die voorafgaande laer liggende sterker lettergreep:

“en beskut”: onvanpaste beklemtoning van die onbelangrike voegwoord “en”, as gevolg van ’n dalende vierdesprong na ’n lang nootwaarde:



Melodiereël 5: “O Heer”: die tussenwerpsel “O” ontvang noodwendig onvanpaste beklemtoning as gevolg van die lang nootwaarde, ten koste van die kernbegrip “Heer”, wat ’n kort nootwaarde ontvang:



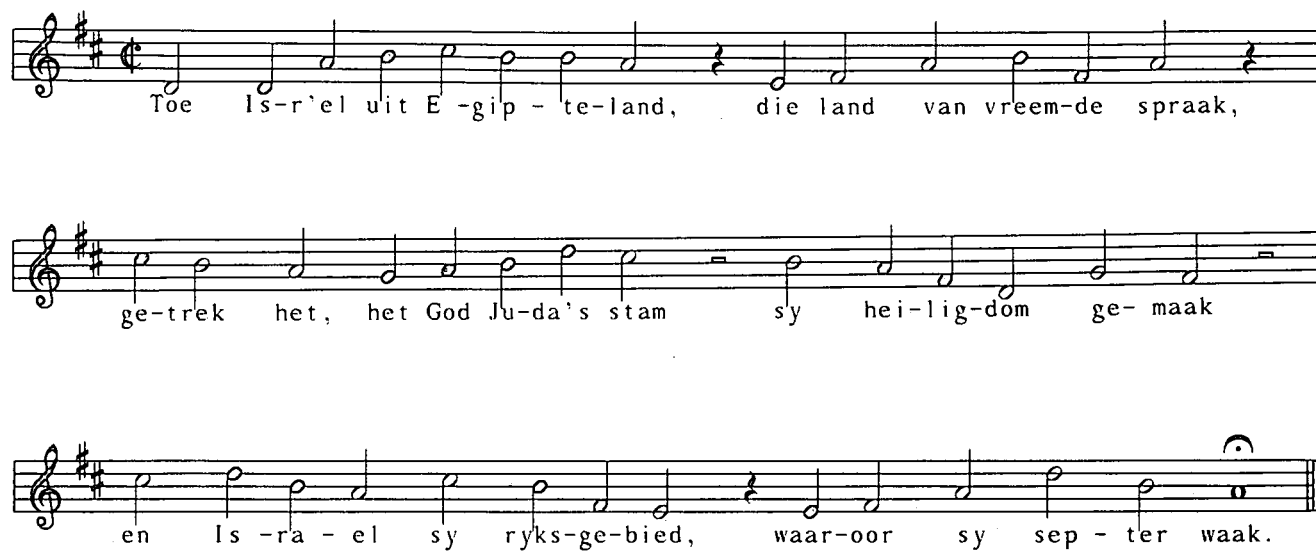
Samevattend:

Die melodie van hierdie psalm toon ’n gebrek aan evokatiewe aansluiting by die woordinhoud vanweë die oormatige melodiese en ritmiese verskeidenheid wat deurgaans gekompliseerd voorkom. Die woordbeklemtoning is onbeholpe.

1.3.6 Die teksinhoud van Psalm 114 is n loflied tot eer van die God van Israel; Hy wat die groot wonderwerk van die uittog uit Egipte bewerkstellig het. Hierdie psalm pas veral by Paasfees, waarin die uittog uit Egipte in Ou Testamentiese verband staan met die Nuwe Testamentiese Paasgebeure.

1.3.6.1 Met hierdie kernbegrip as gedagte, het die komponis waarskynlik gepoog om die woordinhoud evokatief te verklank. Dit kan die enigste denkbare

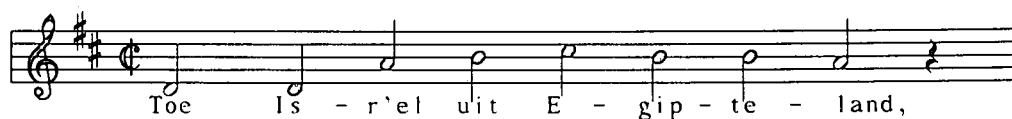
rede wees waarom die melodie so onsamehangend rondswael;
 waarskynlik verteenwoordig dit 'n poging om jubeling te suggereer:



Toe Is-r'el uit E-gip-te-land, die land van vreem-de spraak,
 ge-trek het, het God Ju-da's stam sy heilig-dom ge-maak
 en Is-ra-el sy ryks-ge-bied, waar-oor sy sep-ter waak.

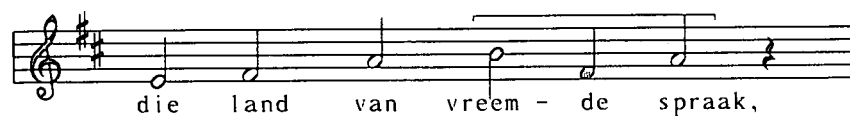
Weens die genoemde verwilderende effek van die melodie is dit moeilik om evokatiewe aansluiting daarmee in verband te bring, maar die volgende momente kan moontlik daarop dui:

Melodiereël 1: Die boogvormige melodiese konstruksie, saam met die groot aantal opeenvolgende kort nootwaardes, kan bedoel wees om die effek van beweging (die rondtrek van die volk Israel) te suggereer:



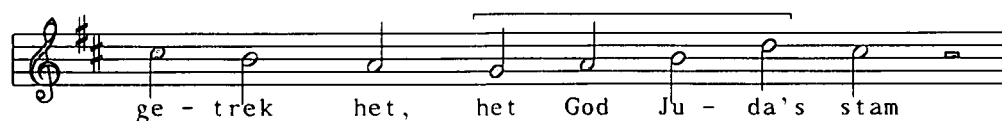
Toe Is-r'el uit E-gip-te-land,

Melodiereël 2: Die ongemaklike opeenvolgende spronge in die melodielyn by die woorde "vreemde spraak", kan moontlik dui op die verwarrende woordbetekenis van 'n vreemde taal:



die land van vreem-de spraak,

Melodiereël 3: Die stygende melodiese lyn by die woorde "het God Juda's stam", kan moontlik vreugde oor God se genade vir Sy verbondsvolk suggereer:



ge-trek het, het God Ju-da's stam

Melodiereël 4: die melodiese daling, saam met die opeenvolgende lang nootwaardes

(wat hier die effek van nadenkende besinning kan suggereer), dui moontlik op die evokatiewe hantering van die teksinhoud "sy heiligdom maak":



Melodië 5: die hoë melodiese ligging dui moontlik op die besondere genade-element wat God teenoor Sy volk openbaar het:



Melodië 6: die boogvormige melodiese konstruksie, saam met die volgehoue lang nootwaardes, suggereer waarskynlik die effek van "oorkoepeling" en "bewaring" oor die verbondsvolk Israel:



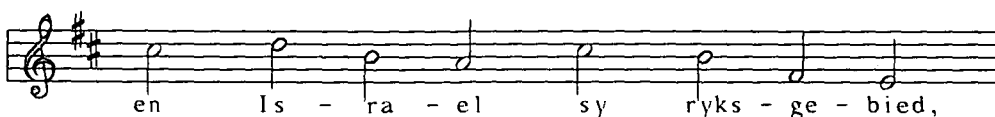
1.3.6.2 Die volgende negatiewe aspekte ten opsigte van die woord-toonverhouding is egter opvallender as die moontlike aansluitings wat hierbo genoem is:

1.3.6.2.1 Die melodiese bou is so onsamehangend dat dit nie oortuigend as toonsetting van hierdie woorde nie. Hierdie bewering word uit 'n gemeentelike standpunt bevestig, naamlik dat die melodie 'n vyfde opwaarts spring en daarna buite die vyfde beweeg tussen die totale tessituur van 'n sewende, binne die bestek van vier melodienote. In melodië 5 beweeg die melodie tot by "ryks-" sentripetaal, waarna die laaste twee note onvanpas laaggeleë bygevoeg is:

Melodië 1:



Melodië 5:



1.3.6.2.2

Die onderbrekings tussen melodieëls 3-4 en 4-5 waar daar enjambe-mente is, veroorsaak dat die betekenisvloei van die woorde verlore gaan:

Melodieëls 3-4:



Melodieëls 4-5:

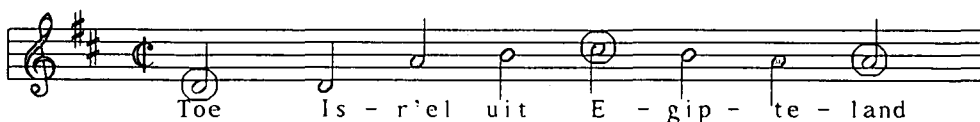


1.3.6.2.3

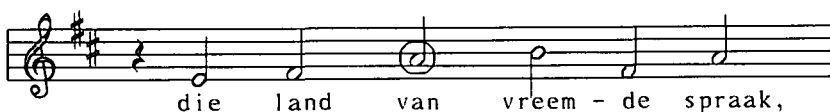
Die individuele woordbeklemtoning word deurgaans ongemaklik hanteer en die volgende steurings word aangetref:

Melodieëel 1: "Toe Is'el uit Egipteland" Die voegwoord "Toe" ontvang onvanpaste beklemtoning vanweë die lang nootwaarde, ten koste van die kernwoord "Isr'el" se kort nootwaardes.

"E-gipteland": Die swak lettergreep word ongemaklik beklemtoon, aangesien dit op die melodiese klimakstoon geplaas is. Daarmee saam is die belangriker deel van die woord (E-gipte) op 'n laer toonvlak geplaas en die slotlettergreep -land is eweneens op 'n lang nootwaarde:



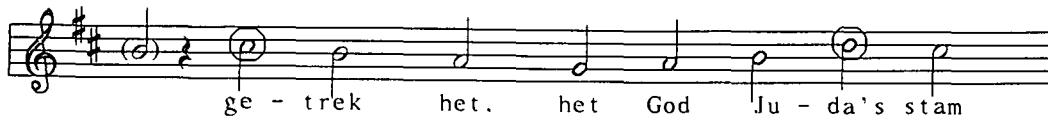
Melodieëel 2: "die land van" – Die lang nootwaarde by die voorsetsel "van" veroorsaak onvanpaste beklemtoning:



Melodieëel 3: "getrek het" – Die swak lettergreep "ge-" uit "ge-trek" word onsensitief beklemtoon as gevolg van 'n voorafgaande stygende sprong en klimakteriese ligging.

"Juda's stam" – Die swak lettergreep Ju-da's word onvanpas beklemtoon,

vanweë sy klimakteriese plasing en die voorafgaande stygende derde sprong en die daaropvolgende laer ligging van die kernbegrip stam:



Melodiereël 4: "sy heiligdom ge-maak" – Onvanpaste beklemtoning, as gevolg van die lang nootwaardes:



Melodiereël 5: "en Israel sy ryksgebied" soortgelyke ongemaklike beklemtonings weens lang nootwaardes, asook die stygende vyfdesprong in eersgenoemde geval, ten koste van die kernbegrippe Israel en ryks-gebied, wat kort nootwaardes ontvang het:



Melodiereël 6: "waar-oor sy septer waak" – ongemaklike beklemtoning, vanweë onvanpaste nootwaardes:



1.3.7.3 Die melodie is sonder maatindeling geskryf en die volgende poging tot sinvolle maatindeling dui op die onmoontlike maatslagwisselings wat nodig is om die woordbeklemtonings werkbaar te versorg:



Bostaande ritmiese gesteldheid is so ingewikkeld dat dit algeheel onprakties is vir kerklike gebruik.

Samevattend:

Slegs geringe realistiese evokasie ten opsigte van die algemene woordbetekenis van strofe 1 is aanwesig weens die onsamehangende melodiese verskeidenheid van die nootwaardepatrone en die melodiese inhoud. Die woordbeklemtoning is deurgaans onvanpas.

Die voorafgaande besonderhede is voorbeelde van Nepgen se hantering van die woord-toonverhouding in haar psalmtoonsettings. Die opvallendste kenmerk is dat sy haar nie gesteur het aan individuele woordbeklemtoning nie, maar dat sy haar met die bepaling van haar melodievorming en ritmiek laat lei deur 'n sekere opvatting van spraakintonasie. Dit is egter vir iemand anders baie moeilik om te verstaan hóé sy haar laat lei het. Dit wil voorkom of haar resultaat van die melodie as geheel neerkom op intuïtiewe evokasie, wat haar aanspraak op 'n geslaagde melodiese hantering tot 'n vergissing maak.

SAMEVATTING:

Die voorafgaande analitiese gegewens toon aan dat Nepgen in sekere van haar oorspronklike psalmmelodieë 'n mate van algemene realistiese evokasie verkry het. Met die uitsondering van Psalm 23, waarin die melodie die woordbetekenis aanvoelbaar suggereer, is die melodiese gesteldheid so verskeidenheidsryk dat dit onhanteerbaar gekompliseerd is vir gemeentelike gebruik. Dit dui op 'n oncalvinistiese resultaat, ten spyte van haar ernstige strewe om haar psalmmelodieë volgens haar persoonlike opvatting oor die "Calvinistiese tradisie" te laat klink.

Uit 'n analitiese oogpunt toon haar psalmtoonsettings om die volgende redes 'n gebrek aan hoogstaande artistieke gehalte:

- (1) Daar is wel in sommige gevalle 'n mate van realistiese melodiese evokasie met die teksinhoud as 'n geheel en in besonderhede, maar 'n volledige aansluiting by die woordkarakter ontbreek meesal.
- (2) Die oormatige, onassimileerbare melodiese verskeidenheid is saamgestel uit voortdurend onsamehangende, gekompliseerde, ongemaklik singbare, musikaal onverklaarbaar wisselvallige galvanisasies (met onvoldoende

tonikaverbondenheid) wat nie met die res van die melodiese stelling 'n bevredigende musikale eenheid daarstel nie en soms die indruk van verwildering wek. Die gebruik van voortdurende nuwe wendings sonder voldoende herhaling, versterk die effek van oormatige verskeidenheid wat die bevatlikheid daarvan benadeel.

- (3) Die psalmmelodieë toon meesal 'n gebrek aan voldoende beplanning wat die plasing van diepgevangs en klimakse betref – elke paar melodiëreëls beweeg amper oor die hele melodiese omvang, sodat in verskeie gevalle die indruk van 'n sinlose doorgang gewek word, sonder dat 'n bevredigende samehang verkry word.
- (4) Die voortdurende gebruik van ingewikkelde nootwaarde-eenhede is onhanteerbaar vir gemeentelike psalmgesang, met die uitsondering van Psalm 23 waar die nootwaardepatrone meesal (behalwe vir enkele steurings) by die natuurlike woorduitspraak van strofe 1 aansluit.
- (5) Die voortdurend hinderlike woordbeklemtonings ontstaan uit die wanverhouding tussen die gekompliseerde nootwaarde-eenhede en die sterk en swak lettergrepe wat nie by mekaar aansluit nie.
- (6) Die psalmtoonsettings word feitlik deurgaans gekenmerk deur bodemlose, oormatige akkoordiek sonder definitiewe verband met 'n tonika, en waarin grondstellings en eerste-omkeringsakkoorde mekaar op geforseerde wyse opvolg, sodat daar nie enige soort harmoniese seggingskrag kan wees nie.

Hier moet weer verwys word na J.J.A. van der Walt se uitspraak (in die INLEIDING tot MET HART EN MOND, sonder bladsynommer), waarin hy vermeld dat Rosa Nepgen “getrag (het) om te herstel wat in 1937 verlore gegaan het” toe mense “nie meer gevra (het) na artistieke gehalte of harmonie tussen teks en musiek nie, maar slegs na singenot en maklike singbaarheid”. Hy het ook die wens uitgespreek dat “die nageslag die verskyning van hierdie werk (hy bedoel MET HART EN MOND) as 'n keerpunt in die geskiedenis van die Gereformeerde kerkmusiek in Suid-Afrika sal beoordeel”. Hy meen dat Nepgen se nuwe melodieë “tot op groot hoogte in die verlengde van die eerbiedwaardige erfenis uit die sestiende eeu lê” en dit moet aanvaar word dat hy na artistieke resultate verwys het. Ook J.P. Malan (in die VOORWOORD tot MET HART EN MOND, sonder bladsynommer) tipeer Nepgen se psalter as “die monument van hierdie herlewing in Suid-Afrika” en meen dat hierdie psalmbundel “die stempel dra van eerbiedige majesteit en kompromisloosheid wat die eerste bundel kenmerk”. Hy spreek

ten slotte die hoop uit dat (hierdie bundel) “die begin is van ’n kerkmusikale reoriëntasie na die oudste en beste maatstawe van Gereformeerde kerksang.”

Bogenoemde uitsprake moet as ’n bewys dien hoe persone met vooropgestelde idees (soos dat die sestiende-eeuse styl juis vir Calvinistiese kerke ook nog in die twintigste eeu geskik is) hulle kan misreken. Dit is ook die simptoom wat by ander welmenende persone wat die AFRIKAANSE KORAALBOEK hersien het, merkbaar is. Na meer as ’n dekade ná die verskyning van hierdie bundel, het nog niks met die “kerkmusikale reoriëntasie” gebeur nie; intendeel, die krisis ten opsigte van psalmgesang in die Afrikaanse Gereformeerde kerke was nog nooit so groot soos tans nie.

HOOFSTUK 2

2.1 MELODIESE EIENSKAPPE VAN OOREENSTEMMENDE MELODIEË IN DIE AFRIKAANSE KORAALBOEK VAN 1978

Die volgende aspekte van melodieë in die AFRIKAANSE KORAALBOEK van 1978 wat ooreenstem met toonsettings van Rosa Neppen word hieronder bespreek: tonaliteite, kadense, intervalgebruike, melodiese omvange, melodiese formasies, ritmiek en vorm.

2.1.1 TONALITEITE

Die psalmmelodieë onder bespreking vertoon 'n verskeidenheid tonaliteite, hoofsaaklik vanweë die feit dat hulle verskillende ontstaanstydperke en karaktereienskappe verteenwoordig uit die sestiende, negentiende en twintigste eeue. Daar kan onderskei word tussen die volgende drie tipes melodieë:

- (a) Geneefse melodieë uit die sestiende eeu word in die volgende psalms onder bespreking aangetref: Psalms 2, 8(a), 18, 50, 57, 59, 62, 69, 71, 76, 80, 82, 91(a), 94, 109, 112, 114, 119 en 142. Die volgende psalmmelodieë is deur die Psalmkommissie aangepas sodat hulle by die versmate van Totius se berymings kan aansluit: Psalms 2, 59, 71, 76, 80, 91(a), 109, 112, 114 en 114. Alleen in die gevalle van Psalms 2, 71, 112 en 114 is die melodieë aan die ooreenstemmende psalms onveranderd uit verskillende psalmbundels ontleen, terwyl die ander bogenoemde melodieë van verskillende ander psalms en uit verskeie psalmbundels geneem is. Die melodiese aanpassings het in al die gevalle hoofsaaklik daarin bestaan dat dieselfde aantal note per melodiereël by die ooreenstemmende aantal lettergrepe gevoeg is. In sekere gevalle is slegs nootwaardes verander en in ander gevalle is frases verleng of verkort as dit nodig was.¹
- (b) Melodieë wat deur lede van die Psalmkommissie vir die AFRIKAANSE KORAALBOEK geskryf is en waarin die styl van die Geneefse melodieë skynbaar doelbewus nageboots is ten opsigte van hulle ooreenstemmende nootwaar-

1 Voorbeelde van sodanige aanpassings word by 2.3.2, 2.3.3, 2.3.4, 2.3.5, en 2.3.6 gegee.

depatrone, intervalgebruike en melodiese formasies. Hulle verskyn in die volgende Psalms: 7, 70, 92, 120, 144 en 147.

- (c) Melodieë wat deur negentiende- en twintigste-eeuse komponiste geskryf is, maar waarvan die skryfwyse verwys na 'n negentiende-eeuse kwasi-Mendelssohn-agtige styl. Hierdie melodieë word in die volgende psalms aangetref: Psalm 8(b) deur S.J. de Villiers (1937), Psalm 23 deur F.W. Jannasch (1919), Psalm 48 deur J.S. de Villiers (1882) en Psalm 91 deur F.W. Jannasch (1919).

Analise toon aan dat daar in die psalmmelodieë onder bespreking van die volgende modusse en tonaliteite gebruik gemaak is:

DORIES:	Psalms 2, 8(a), 18, 62, 69, 80, 120: 24,1%
FRIGIES:	Psalm 142: 3,5%
MIKSOLIDIES:	Psalms 50, 57: 6,9%
IONIES (Majeur):	Psalms 8(b), 23, 48, 59, 70, 71, 76, 82, 91(a en b), 92, 94, 114, 144, 147: 51,7%
EOLIES:	Psalms 7, 109, 112, 119: 13,8%

Bostaande gegewens toon aan dat die modusse Ionies en Miksolidies, waarvan die gronddrieklank majeure is, 'n bo-gemiddelde (58,6%) verteenwoordiging onder hierdie seleksie psalmmelodieë geniet, terwyl die modusse Dories, Frigies en Eolies, met 'n mineurdrieklank as gronddrieklank, 'n mindere mate (41,4%) van gesamentlike verteenwoordiging geniet. In hierdie opsig het die Psalmkommissie waarskynlik voorkeur daaraan verleen om die melodieë in die mees aanvaarbare klankidoom vir die gemiddelde Afrikaanse kerkganger se gehoorsingesteldheid aan te bied.¹

In 'n ondersoek na die tonaliteitskeuses van die melodieë kan daar nie vasgestel word dat die woordbetekenis as sodanig van bepalende belang was nie; dit moet aanvaar word dat die keuse van tonaliteite bloot toevallig is en dat geen beplanning in hierdie opsig gegeld het nie.

2.1.2 KADENSE

Die volgende tipes slotkadense word in die psalmmelodieë van die **AFRIKAANSE KORAALBOEK** aangetref:

1 Soos genoem deur Jan Bouws, kyk bladsy 20.

Tipe Kadens	Harmoniese Progressie	Psalms waarin dit voorkom	Gebruiks-frekwensie
Volmaak: Tipe A	V - I	8(b), 50, 59, 70, 71, 76, 82, 91(a), 92, 94, 109, 114, 120, 144, 147	51,7%
Volmaak: Tipe B	v - i	7	3,4%
Volmaak: Tipe C	V7 - I	23, 48, 91(b)	10,4%
Volmaak: Tipe D	V - i	69, 112, 119	10,4%
Leitoon: Tipe A	VII - i	2, 8(a), 18, 62, 80	17,2%
Leitoon: Tipe B	VII - I	57, 142	6,9%

Bostaande tabel toon duidelik aan dat die tonaliteitsbepalende volmaakte kadenstipes gesamentlik die grootste gebruiksfrekwensie geniet (75,9%), teenoor die leitoontipe kadense VII-i en VII-I, wat gesamentlik slegs in 24,1% gevalle voorkom.

Die klankeffek van die volmaakte kadense stem ooreen met dié van sommige van Goudimel se kadensgebruike, behalwe dat die akkoorde nou altyd volledig gebruik word, terwyl die toepassing van die leitoontipes waarskynlik 'n poging van die Psalmkommissie is om 'n gewaande modale klankeffek na te streef wat na hulle mening sestiende-eeus klink. Die leitoontipes word egter nie aangetref in die psalmharmonisasies van Goudimel nie, wat as die tipiese verteenwoordiger van hierdie werk- en styltipe moet beskou word.

Die onderstaande voorbeelde illustreer die verskillende slotkadenstipes:

Volmaak: Tipe A: V-I: Psalm 8(b)

of o - rals blink u Naam en ma - jes - teit.

Volmaak: Tipe B: v-i: Psalm 7

wat hy son - der her - der vind.

Volmaak: Tipe C: V7-I: Psalm 23

in vas - te spoor van sy ge - reg - tig - he - de.

Volmaak: Tipe D: V-i: Psalm 69

waar ek ver - geefs op U bly wag.

Leitoon: Tipe A: VII-i: Psalm 2

en van hul juk vir al - tyd ons ont - slaan.

Leitoon: Tipe B: VII-I: Psalm 142

want Hy sal my ge - bed ver - hoor.

Hierdie psalm is in die Frigiese modus en die *Pikardië-terts* verander die slotakkoord in 'n majeurakkoord:

The musical score is written on two staves, treble and bass clef, in a key signature of one flat (B-flat). The melody is in the soprano voice. The lyrics are: "want Hy sal my ge - bed ver - hoor." The final chord is a major triad (F4, A4, C5), which is a change from the expected minor triad (F4, A4, Bb5) in the Frigian mode.

2.1.2.1 In geneen van die slot- of ander akkoorde word die derde van die akkoord weggelaat, soos dit normaalweg in die sestiende-eeuse harmonisasies aangesit word nie. In hierdie opsig was die Psalmkommissie nie daarop bedag om die tipiese klankeffek van die sestiende-eeuse kadense te verkry nie, alhoewel hulle in ander opsigte so naargestigelik daarna gestreef het om 'n modale klankeffek in hulle harmonisasie-pogings te verkry.

2.1.2.2 Dit is opmerklik dat die Psalmkommissie slegs in die onderstaande drie gevalle uit die nege-en-twintig psalmmelodieë die mineur as slotakkoord verander het in 'n majeur, deur gebruikmaking van die *Pikardië-terts*. Geen spesiale betekenis-assosiasie tussen die woordinhoud en die klankeffek van die gevalle waar *Pikardië-terts* voorkom kon deur analise vasgestel word nie:

Psalm 109

The musical score is written on two staves, treble and bass clef, in a key signature of one flat (B-flat). The melody is in the soprano voice. The lyrics are: "vir hul was my ge - bed." The final chord is a major triad (F4, A4, C5), which is a change from the expected minor triad (F4, A4, Bb5) in the Frigian mode.

Psalm 142

want Hy sal my ge - bed ver - hoor.

The musical score for Psalm 142 is written in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff for the vocal line and a bass clef staff for the accompaniment. The lyrics are: "want Hy sal my ge - bed ver - hoor." The melody is simple and homophonic, with the accompaniment providing a steady harmonic support.

Psalm 120

want Hy neem dit guns - tig aan.

The musical score for Psalm 120 is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff for the vocal line and a bass clef staff for the accompaniment. The lyrics are: "want Hy neem dit guns - tig aan." The melody is simple and homophonic, with the accompaniment providing a steady harmonic support.

2.1.2.3 In die geval van Psalm 119 het die Psalmkommissie verkies om die Geneefse melodie van Psalm 146 deur Maitre Pierre uit 1562 in die AFRIKAANSE KORAALBOEK te gebruik en aan te pas, sodat dit by die versmaat van Totius se beryming van Psalm 119 kan aansluit. Die oorspronklike Geneefse melodie was in die Miksolidiese modus geskryf, maar weens die Psalmkommissie se byvoeging van die verhoogde noot by die kadens in die tweede melodiereël, is die modale karakter van die melodie in die AFRIKAANSE KORAALBOEK daardeur aangetas. Dit word nou gehoor as mineur met 'n modulاسie na die subdominant-toonsoort by die slotkadens. Verder gee die woord *SA-lig* 'n tonika-gevoel aan die eerste akkoord, en het die harmoniseerders doelbewus 'n modale aroma nagestreef, maar aan e mineur as die tonika gedink:

Psalm 119 melodiereëls 1 en 2:

Sa - lig wie in hul op-regt-heid wan - del in die Heer se wet,

The musical score for Psalm 119 melodiereëls 1 en 2 is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff for the vocal line and a bass clef staff for the accompaniment. The lyrics are: "Sa - lig wie in hul op-regt-heid wan - del in die Heer se wet,". The melody is simple and homophonic, with the accompaniment providing a steady harmonic support.

Psalm 119 melodiereël 8:

in Gods wet vir hul ge - baan.

The musical score consists of two staves, treble and bass clef, in the key of D major. The melody is written in the treble clef and the accompaniment in the bass clef. The lyrics are written below the treble staff.

Dit kan aanvaar word dat die verandering in die modale karakter van bogenoemde melodie (weens die modulاسie na die subdominant-tonsoort) vreemd op die gewone kerkganger se oor sal val en dus 'n verwarrende musikale begrip kan veroorsaak, vanweë die vaagheid van die tonika.

2.1.2.4 Behalwe vir enkele uitsonderings word geen akkoordvreemde note by die slotakkoorde aangetref nie, en alle slotkadense is in blokkakkoordstyl geskryf. In slegs die volgende gevalle verskyn terughoudings in die binnestemme by die voorlaaste akkoorde:

Psalm 59

die man-ne wat net on - reg werk, is in hul bloed-dors my te sterk.

The musical score consists of two staves, treble and bass clef, in the key of D major. The melody is written in the treble clef and the accompaniment in the bass clef. The lyrics are written below the treble staff.

Psalm 91(a)

my toe-vlug waar ek stil ver - trou, in nood my veil'-ge ves - te.

The musical score consists of two staves, treble and bass clef, in the key of D major. The melody is written in the treble clef and the accompaniment in the bass clef. The lyrics are written below the treble staff.

Psalm 91(b)

my toe-vlug waar ek stil ver-trou, in nood my veil'-ge ves - te.

The musical score for Psalm 91(b) consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The melody is primarily diatonic, featuring stepwise motion and some leaps of a third or fourth. The lyrics are written below the notes.

Psalm 94

die trots-aards nou hul trots ge - weld!

The musical score for Psalm 94 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The melody is primarily diatonic, featuring stepwise motion and some leaps of a third or fourth. The lyrics are written below the notes.

Psalm 112

'n wel - ge - val - le het.

The musical score for Psalm 112 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The melody is primarily diatonic, featuring stepwise motion and some leaps of a third or fourth. The lyrics are written below the notes.

2.1.3 INTERVALGEBRUIKE

Die intervale in die psalmmelodieë bestaan hoofsaaklik uit trapsgewyse beweging, toonrepetisie en spronge van derdes, vierdes en vyfdes. Halftone, sesdes, sewendes en oktawe kom slegs uitsonderlik voor. Behalwe in 'n enkele geval van chromatiese beweging binne die melodiereël in Psalm 91 reël 5 van Jannasch, en een geval tussen melodiereëls 9 en 10 in Psalm 48 van J.S. de Villiers, beweeg die ander melodieë uitsluitlik diatonies:

Psalm 91 melodiereël 5:

The musical score for Psalm 91 melody rule 5 consists of a single staff in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The melody is primarily diatonic, featuring stepwise motion and some leaps of a third or fourth.

Psalm 48 melodiereëls 9 en 10:

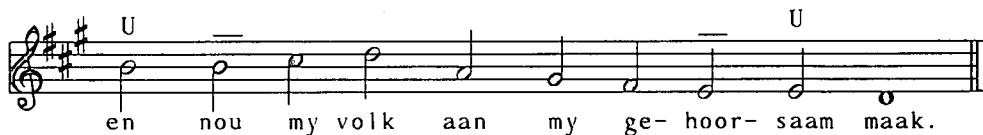


2.1.3.1 Trapsgewyse beweging kom algemeen voor en oorheers die samestelling van die meeste Geneefse en nuutgekomponeerde psalmmelodieë, alhoewel geen melodie geheel uit hierdie bewegingstipe bestaan nie. Hierdie melodiese element is een van die wesenlike bestanddele in die verskil tussen die psalmmelodieë uit die twee sangbundels, aangesien dit gering voorkom in MET HART EN MOND en in die AFRIKAANSE KORAAALBOEK bogemiddeld aanwesig is.

2.1.3.2 Toonrepetisie verskyn eenmalig in al die psalmmelodieë (met die uitsondering van Psalms 91(b), 94 en 142 wat geen herhaalde note bevat nie), en tweemaal in Psalms 2 reëls 5 en 7; 8(a) reël 2; 18 reël 8; 48 reël 8; 62 reël 4; 82 reëls 1 en 3; 92 reël 1; 109 reël 5; 114 reëls 1 en 3 en 144 reël 7.

2.1.3.2.1 Die nootwaardeverhoudings speel op hulle eie 'n rol deurdat langer note meer gewig impliseer. Wanneer hulle meermale in die melodiereël verskyn, verskil hulle dikwels in gewigsverhouding. Die onderstaande voorbeeld illustreer die eerste repetisiefiguur as arsies en die tweede as teties:

Psalm 144 melodiereël 8



2.1.3.2.2 Toonrepetisie word nie altyd op dieselfde plek in die reëlkonstruksie gebruik nie, maar verskyn:

- o aan die begin van 'n melodiereël (Psalms 7 reëls 1,2,3,7 en 8; 59 reëls 4 en 5; 69 reëls 1 en 2; 82 reël 8; 91(a) reël 8; 92 reël 1; 120 reël 2; 144 reël 8 en 147 reël 1);
- o aan die einde van die melodiereël as:
 - (a) voorbereiding vir die slotnoot (Psalms 23 reël 6; 50 reël 3; 57 reël 4; 69 reël 5; 80 reël 1; 119 reëls 2,4,6,8; 120 reël 3 en 142 reël 2)
 - (b) deel van die kadens, wanneer die slotnoot van die reël deur toonrepetisie

voorafgegaan word (Psalms 18 reëls 5 en 6; 57 reëls 1 en 2; 59 reëls 1 en 3; 62 reël 2; 76 reël 4; 82 reël 7; 91(a) reël 7; 147 reëls 1,2,3,5 en 6)

(c) deel van die kadens, wanneer die slotnoot van die melodie deur toonrepetisie voorafgegaan word (Psalms 7 en 144); In Psalm 70 word die slotnoot van elke melodiëel deur toonrepetisie voorafgegaan, en in Psalm 8(b) word 'n motief van herhaalde note in elke melodiëel aangetref

- as 'n direkte opeenvolgende motief tweekeer na mekaar (Psalms 48 reëls 3 en 5; 50 reël 4 en 80 reëls 3 en 4) en ook driekeer na mekaar (Psalm 48 reëls 6 en 7)
- tweekeer in dieselfde melodiëel (Psalms 8(a) reël 3; 80 reël 1 en 144 reël 8).

Toonrepetisie verskyn in die AFRIKAANSE KORAALBOEK deurgaans in harmoniese verband, (behalwe in die geval van 'n direkte opeenvolgende motief soos hierbo aangetoon in Psalms 48 en 80) gewoonlik op een van die drieklanknote van 'n primêre drieklank, en nie soos in HET HART EN MOND waar hulle op enige toontrap voorkom nie.

2.1.3.3 SPRONGE

Melodiese spronge maak, net soos trapsgewyse beweging, 'n wesentlike deel uit van die melodiese formasies in die psalm-melodieë in die AFRIKAANSE KORAALBOEK. Soos in die Geneefse melodieë (en baie minder as in die melodieë van MET HART EN MOND) verskyn die melodiese spronge soos wat verwag kan word dat 'n onopgeleide gemeente sal kan sing. Die volgende tipes melodiese spronge kom voor:

2.1.3.3.1 DERDESPRONGE:

Opeenvolgende derdespronge word gekenmerk deur die verbinding van twee melodiese derde-intervalle en kom in die volgende gestaltes in die psalmmelodieë voor:

2.1.3.3.1.1 Derdespronge in teenoorgestelde rigting:

Psalm 80 melodiëel 1



Psalm 119 melodië 8



Psalm 91(a) melodië 2



2.1.3.3.1.2 Sekwensiële spronge:

Psalm 8(a) melodië 3



2.1.3.3.1.3 Aaneenskakelende derdespronge in dieselfde rigting wat drieklanke vorm:

Psalm 18 melodië 7



Psalm 71 melodië 1



Derdespronge verskyn baie minder in die psalmmelodieë in die AFRIKAANSE KORAAAL-BOEK as in MET HART EN MOND. In die genoemde voorbeelde is dit duidelik dat hulle meer hanteerbaar vir gemeentelike gebruik voorkom in gestaltes wat meer aanvaarbaar op die onopgeleide gemeentelid se oor klink; in bostaande voorbeelde is almal op een van die primêre drieklanke gebou.

2.1.3.3.2 VIERDESPRONGE

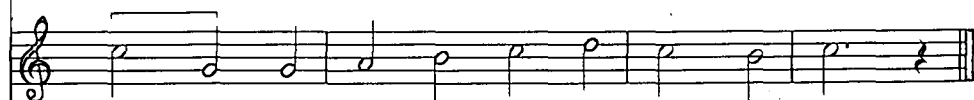
In die onderstaande voorbeelde verskyn vierdespronge veral in harmoniese verband

en bevestig die verhouding tussen tonika en dominant harmonieë, om sodoende tonaliteitsbegrip te bevorder:

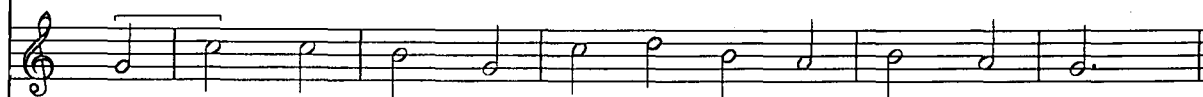
Die volgende voorbeelde toon aan op watter wyses melodiese vierdespronge in die psalmmelodieë voorkom:

2.1.3.3.2.1 'n Vierdesprong (5-1 of 1-5), soos die volgende wat aan die begin van 'n melodiereël verskyn en die tonaliteit bevestig:

'n Afwaartse vierdesprong – Psalm 8(b) melodiereël 4:



'n Stygende vierdesprong – Psalm 23 melodiereëls 2 en 4:



2.1.3.3.2.2 'n Stygende vierdesprong in die middel van die melodiereël wat sinvolle afwisseling bied met die andersins oorwegend trapsgewyse beweging:

Psalm 57 melodiereël 1:



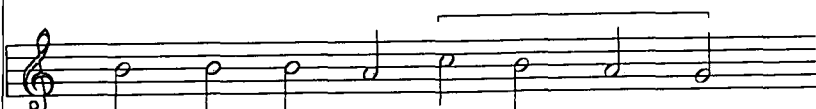
2.1.3.3.2.3 'n Trapsgewys-stygende viernootmotief binne die grense van 'n vierde-interval wat gemaklike singbaarheid bevorder en teenstellende waardes bied met die res van die melodie:

Psalm 57 melodiereël 2



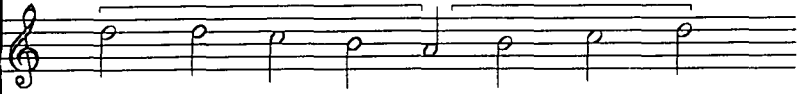
2.1.3.3.2.4 'n Trapsgewys-dalende viernootmotief binne die grense van 'n vierde-interval:

Psalm 59 melodiereël 2



2.1.3.3.2.5 'n Trapsgewys-dalende en stygende viernootmotief binne die grense van 'n vierde-interval:

Psalm 59 melodië 4



2.1.3.3.2.6 Sekwensiële vierdespronge:

Psalm 23 (Eerste melodie), melodië 1 en 3:



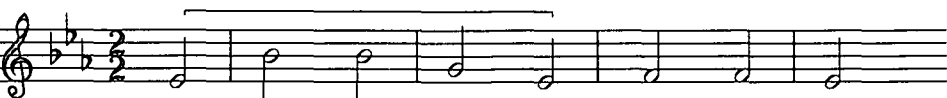
Die afleiding kan gemaak word dat bogenoemde eenvoudige melodiese middele, as styleienskappe wat ooreenstem met kenmerke van die Geneefse melodieë, bedoel is om motiwiese eenheid en melodiese samehang te bevorder. Die intervalgebruik doen hulle in hierdie opsig in die AFRIKAANSE KORAALBOEK meer logies voor as in MET HART EN MOND, waar daar nie soortgelyke planmatigheid is nie. Alhoewel vyfdes, sesdes en oktawe baie selde verskyn, word hulle nie as deel van die voorafgaande spronge behandel nie. Die vyfdes kom in die hoedanigheid van drieklankmelodieë voor (wat hierna by 2.1.3.3.3 bespreek word), terwyl sesdes (behalwe by Psalms 23, 48 en 91(b) wat almal in 'n negentiende-eeuse Mendelssohn-agtige styl geskryf is) en oktawe slegs tussen die oorgange van melodië 1 en 3 voorkom, en dus nie as sodanig deel is van die melodië 1 en 3 nie.

2.1.3.3.3 DRIEKLANKMELODIEK

Drieklankmelodieë, gevorm uit opeenvolgende tone van drieklank binne 'n toonsoort, vervul dikwels die rol van tonaliteitsvaslegging en dra ook by tot die bevordering van eenheid. Dit kom in die hoedanigheid van drieklankmelodieë in die volgende posisies voor:

2.1.3.3.3.1 Direk in grondstelling en met I en V dikwels prominent as openingsfiguur en/of aan die einde van melodië 1 en 3, sodat die gemeente deurentyd georiënteerd bly:

Psalm 48 melodië 1



Psalm 62 melodiereël 1



Psalm 71 melodiereël 1



2.1.3.3.3.2 In grondstellingformasie met akkoordvreemde note soos

(a) beklemtoonde en onbeklemtoonde deurgangsnote:

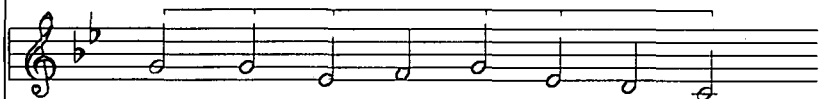
Psalm 18 melodiereël 1



Psalm 59 melodiereël 3



Psalm 69 melodiereël 1

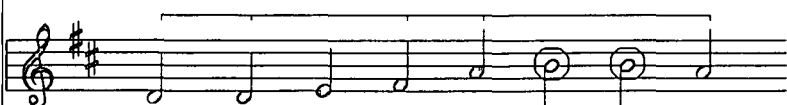


Psalm 70 melodiereël 1



(b) die bo-hulpnoot:

Psalm 147 melodiereël 1



(c) die onder-hulpnoot:

Psalm 80 melodieël 3



2.1.3.3.3 In eerste omkeringformasie met akkoordvreemde note as verbindings:

Psalm 70 melodieë 3



Psalm 109 melodieë 7



Psalm 147 melodieë 2



2.1.3.3.4 Tweede omkeringformasie en met insluiting van akkoordvreemde note:

Psalm 7 melodieë 7



In die bostaande voorbeelde van die verskillende tipes intervalgebruike in die psalmmelodieë van die AFRIKAANSE KORAALBOEK word die spronge meer planmatig gebruik as in MET HART EN MOND. Hierdeur word tonaliteitsbegrip bevorder en is hierdie psalmmelodieë makliker singbaar deur onopgeleide gemeentede. Uit die bostaande analitiese gegewens toon die volgende tabel die gebruiksfrekwensie van die psalmmelodieë in die AFRIKAANSE KORAALBOEK aan:

INTERVALSTRUKTURE

Intervalstruktuur	Gebruiksfrekwensie
Toonrepetisie	14%
Trapsgewyse beweging	60%
Derdespronge	15%
Vierdespronge	7%

Intervalstruktuur	Gebruiksfrekwensie
Vyfdespronge	3%
Sesdespronge	0,8%
Oktaaf	0,2%

Uit die voorafgaande gegewens kan afgelei word dat die melodieë van die AFRIKAANSE KORAALBOEK in 'n relatief groot mate uit trapsgewyse beweging opgebou is, sodat die melodiese strukture hoofsaaklik gladbewegend van aard is en in hierdie opsig gemakliker deur 'n onopgeleide gemeente gesing behoort te kan word as in die geval van die psalmmelodieë in MET HART EN MOND.

2.1.4 MELODIESE OMVANGE

Die melodiese omvang van die psalmmelodieë in die AFRIKAANSE KORAALBOEK wissel van 'n sesde (in Psalm 112 alleen) tot 'n elfde (in Psalm 48 alleen). In 62% gevalle is die melodiese omvang 'n oktaaf. Laasgenoemde omvang kan beskou word as die gemaklikste melodiese omvang vir gemeentelike gebruik, indien dit op 'n bevredigende toonvlak geleë is. Die volgende tabel toon aan dat 'n verskeidenheid toonomvange in die psalmmelodieë gebruik word, waarvan die negende, tiende en elfde as onprakties wyd gereken kan word. Die nouer omvange van 'n sesde en sewende speel 'n onbeduidend rol.

MELODIESE OMVANGE VAN DIE PSALMS IN DIE AFRIKAANSE KORAALBOEK

Melodiese omvang	Frekwensie
Sesde	3%
Sewende	7%
Oktaaf	62%
Negende	18%
Tiende	7%
Elfde	3%

2.1.4.1 TESSITURE VAN MELODIEREËLS

In die melodieë van die AFRIKAANSE KORAALBOEK bevat die melodiereëls tessiture wat wissel van 'n derde (Psalm 7 melodiereël 5 en Psalm 18 melodiereëls 2 en 4) tot 'n

tiende (Psalm 23 melodiereël 5). Geen tessituur van 'n negende kom voor nie. Die volgende tabel illustreer die gebruiksfrekwensie hiervan:

TESSITURE VAN MELODIEREËLS

Tessituur	Gebruiksfrekwensie
Derde	1,5%
Vierde	29,4%
Vyfde	28,4%
Sesde	27,3%
Sewende	3,1%
Oktaaf	9,8%
Tiende	0,5%

Bostaande tabel bevestig dat die melodiereëls van die psalmmelodieë meesal gemaklik singbaar is omdat hulle 'n relatief geringe tessituur het. In 86,6% gevalle bestaan die melodiereëls se tessituur uit 'n derde, vierde, vyfde of sesde.

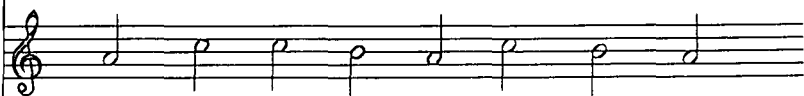
Daarteenoor toon die tabel dat die melodiereëls met 'n wyer tessituur 'n geringe 13,4% teenwoordigheid geniet, waarvan die oktaaf (wat uit 'n harmoniese oogpunt gemaklik deur 'n gemeente gesing kan word) 9,8% uitmaak. Hierdie intervale, wat prominent in die melodiereëls voorkom, is akkoordvormend (3 en 5 in die drieklank in grondstelling; 3 en 6 in die eerste omkering; 4 en 6 in die tweede omkering) en is daarom maklik begrypbaar deur 'n gemeente. Sulke akkoordvormende intervale word dikwels in die tonika en/of dominantakkoorde aangetref en verskyn dikwels by die begin van die psalmmelodie of by die aanvang en/of die eindes van melodiereëls.

2.1.5. MELODIESE FORMASIES

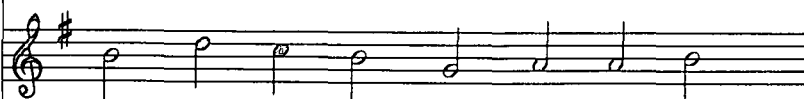
'n Ondersoek na die aard en bewegingskarakteristiek van die melodiereëls in die psalmmelodieë toon aan dat die volgende tipes aangetref word:¹

2.1.5.1 Sentripetaal:

Psalm 18 melodiereël 2 (en 4)

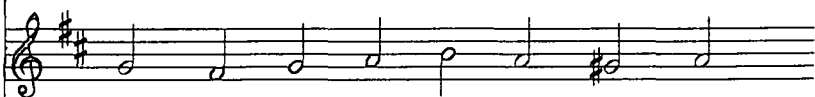


Psalm 59 melodiereël 3



¹ Definisies van die verskillende tipes melodiese formasies is reeds in Hoofstuk 1 gegee.

Psalm 94 melodiereël 3

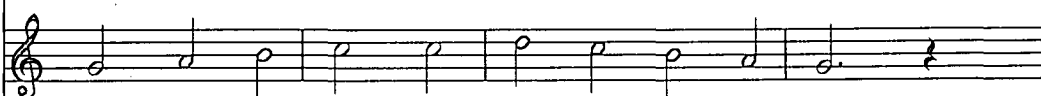


Psalm 119 melodiereël 2

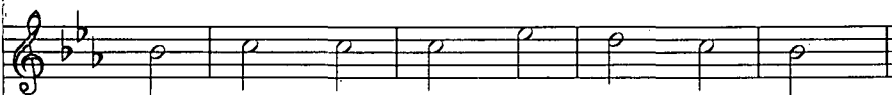


2.1.5.2 Konveks:

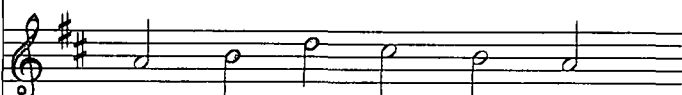
Psalm 8(b) melodiereël 3



Psalm 48 melodiereël 8



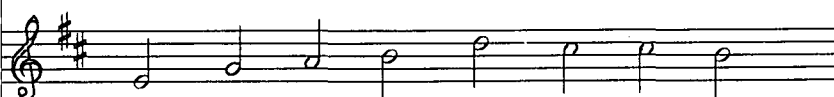
Psalm 114 melodiereël 2



Die volgende twee variante van bogenoemde tipe kom voor:

2.1.5.2.1 Konveks-stygend:

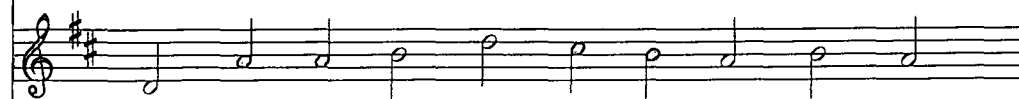
Psalm 62 melodiereël 2



Psalm 91(b) melodiereël 4



Psalm 144 melodiëreël 1 (en 3)



2.1.5.2.2 Konveks-dalend:

Psalm 109 melodiëreël 2 (ook 4 en 8)



Psalm 114 melodiëreël 6

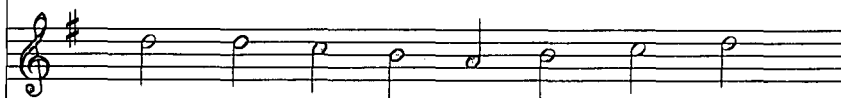


Psalm 144 melodiëreël 8



2.1.5.3 Konkaaf:

Psalm 59 melodiëreël 4



Psalm 91(a) melodiëreël 5



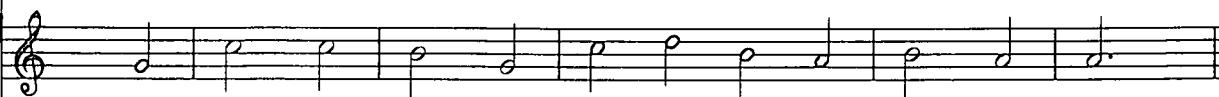
'n Variant van bogenoemde tipe bestaan uit 'n konkaafstygende formasie, waarin die einde van die melodiëreël hoër geleë is as die toonvlak waarop die melodiëreël begin het, soos in

Psalm 7 melodiëreël 1 (ook 3 en 7)

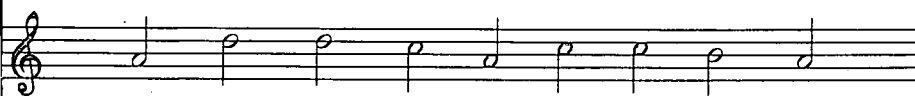


2.1.5.4 Golwend:

Hierdie tipe kom die meeste van al die tipes voor, soos in Psalm 23 melodiereël 2



Psalm 80 melodiereël 1



Psalm 109 melodiereël 1



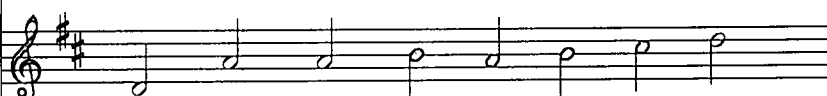
Die volgende twee variante van hierdie tipe word aangetref:

2.1.5.4.1 Golwend-stygend:

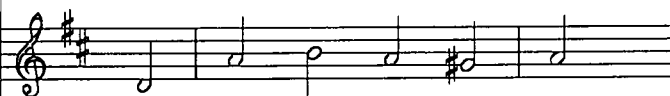
Psalm 8(a) melodiereël 1



Psalm 76 melodiereël 3

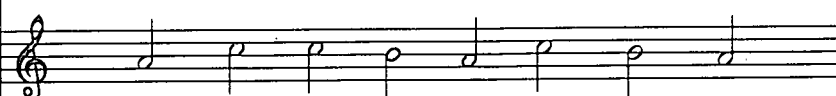


Psalm 82 melodiereël 5



2.1.5.4.2 Golwend-dalend:

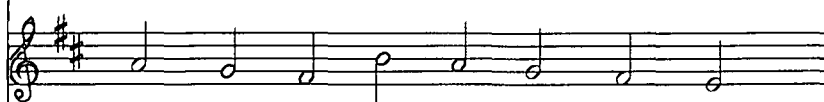
Psalm 18 melodiereël 2



Psalm 82 melodiereël 1



Psalm 91 melodiereël 1



2.1.5.5 Dalend:

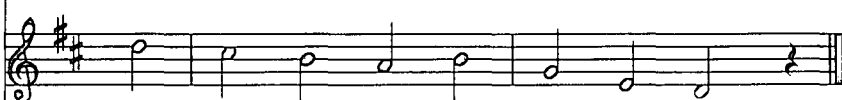
Psalm 7 melodiereël 6



Psalm 70 melodiereël 4



Psalm 82 melodiereël 9



2.1.5.6 Stygend:

Psalm 50 melodiereël 3



2.1.5.7 Stygende toonleer-tipe:

Hierdie tipe word gevorm deurdat die melodiereël laagliggend begin en met 'n volgehoue toonleerformasie styg, soos in Psalm 48 melodiereëls 5 en 6



2.1.5.8 Dalende toonleer-tipe: Hierdie tipe is teenoorgestel van die voorafgaande, maar bevat dieselfde melodiese karakter, soos in

Psalm 50 melodië 2



Psalm 91 melodië 8



Psalm 92 melodië 8



Bostaande besonderhede dui aan watter groot verskeidenheid tipes melodië vorming in die psalmmelodië van die AFRIKAANSE KORAALBOEK voorkom. Dit bevestig die bevinding dat die melodië baie verskeidenheidsryk is. Die volgende tabel illustreer hierdie besonderhede op 'n bondige wyse om sodoende 'n geheelindruk van die melodiese formasies te verkry:

MELODIEREËLFORMASIES

Tipe beweging	Gebruiksfrekwensie
Sentripetaal	9,7%
Konveks	12,3%
Stygend-konveks	5,1%
Dalend-konveks	9,7%
Golwend	13,8%
Stygend-golwend	8,1%
Dalend-golwend	30,3%
Konkaaf	1,0%
Stygend-konkaaf	1,5%
Dalend	4,0%
Stygend	2,0%
Stygend-toonleer	1,0%
Dalend-toonleer	1,5%

Uit bogenoemde besonderhede is dit duidelik dat die golwende melodiese formasie ongeveer twee keer soveel (52,2%) voorrang geniet as die konveks-formasietipe

(27,1%) wat die tweede meeste verteenwoordig word. Dit bevestig die analitiese bevinding dat die melodiese samestelling taamlik beweeglik in karakter is alhoewel die melodieë in die AFRIKAANSE KORAALBOEK meer trapsgewysbewegend is as dié in MET HART EN MOND. Dit blyk ook dat daar geen aantoonbare beplanning is wat enige formasietipes aanbetref nie en dat dit waarskynlik die rede is waarom daar min musikale aangrypendheid in die oorgrote aantal melodieë voorkom. Sinvolle beplanning sou onder andere die volgende melodiese elemente kon ingesluit het: aanvullende en/of teenstellende materiaal; duidelike klimakse en/of laagtepunte; trapsgewyse formasie afgewissel met maklik hanteerbare melodiese spronge; duidelike tonika gebondenheid afgewissel met logiese uitwyking na nabygeleë toonsoorte, ens. Die feit dat 'n gebrek aan sinvolle melodiese beplanning ook in sekere Geneefse melodieë aangetref word sluit waarskynlik aan by die algemene verwarde reaksie onder kerkmusici op wat hulle beskou as Calvyn se verbod op kuns.¹ Dit kan moontlik ook een van die redes wees waarom sommige persone hierdie melodieë as so besonder geskik vir die Afrikaanse Gereformeerde kerke beskou.

2.1.5.9 MELODIESE OOREENKOMSTE MET DIE GENEEFSE MELODIEË SOOS AAN-GETREF IN DIE NUUTGEKOMPONEERDE MELODIEË

Die Interkerklike Psalmhersieningskommissie het ses nuwe melodieë vir die AFRIKAANSE KORAALBOEK van 1978 gemaak as plaasvervangers van Geneefse melodieë wat nie by die Afrikaanse berymings van Totius kon aansluit nie. In die nuwe melodieë is daar klaarblyklik so nougeset gestreef na aansluiting by die Geneefse styl dat ooreenkomste met uittreksels uit Geneefse melodieë by vier uit die ses gevind word.

2.1.5.9.1 Psalm 92:

Melodiereël 5 is 'n direkte herhaling van melodiereël 5 uit Psalm 31 (*Le Seigneur Dieu qui mon cueur touche*, 1557) en stem ook in groot mate ooreen met die Geneefse melodie van Psalm 36, melodiereël 11:

melodiereël 5:

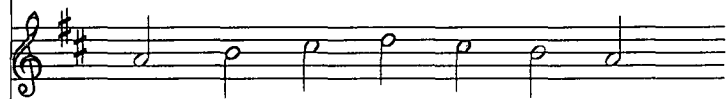


1 Kyk bladsy 13 van die Inleiding.

Psalm 31 melodiereël 5:

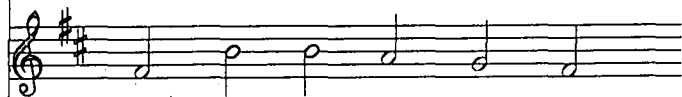


Psalm 36 melodiereël 11:

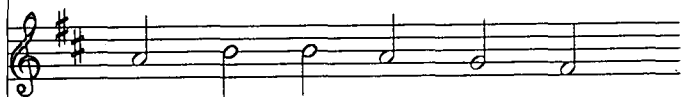


Melodiereël 6 toon duidelike oorenkoms met Psalm 96 melodiereël 5 en Psalm 97, melodiereël 7:

Melodiereël 6:



Psalm 96 melodiereël 5:



Psalm 97 melodiereël 7:



Melodiereël 8 stem ooreen met Psalm 3, melodiereël 12 en Psalm 83, melodiereël 12:

Melodiereël 8:



Psalm 3 melodiereël 12:



Psalm 83, melodieë 12:



2.1.5.9.2 Psalm 120: Melodieë 6 toon duidelike verwantskap met die slotreëls uit Psalms 18 en 130:

Psalm 120, melodieë 6:



Psalm 18, melodieë 8:



Psalm 130, melodieë 8:



2.1.5.9.3 Psalm 144: Die eerste helfte van hierdie melodie (waarin melodieëls 1 en 2 herhaal word in melodieëls 3 en 4) bestaan uit melodiese materiaal wat geneem is uit die Geneefse melodie van Psalm 1 van 1539 deur Loys Bourgeois. In hierdie geval is die vyfde en eerste melodieëls van die oorspronklike Geneefse melodie as eerste en tweede melodieëls (met herhalings in melodieëls 3 en 4) onderskeidelik in die “nuwe” melodie gebruik en as volg ritmies gewysig:

Psalm 1, melodieë 5:



Psalm 144, melodiereëls 1 en 3:




1 Ge - loofd sy God wat my in wan - k'le tyd

Psalm 1, melodiereël 1:



Wel - sa - lig hy wat op die spoor nie gaan

Psalm 144, melodiereëls 2 en 4:



2 'n rots-steen is, my aan-gord tot die stryd:

Hierdie werkswyse deur die Interkerklike Psalmhersieningskommissie is onbegryplik, aangesien die melodie van Psalm 1 geen verband hou met die inhoud van Psalm 144 nie. Die metode om 'n vyfde melodiereël van 'n melodie as aanvangsreël van 'n ander melodie te gebruik ontlok nog verdere verbasing, veral omdat die melodiese verloop onvanpas klink as openingsreël.

2.1.5.9.4: Psalm 147: 'n Wye verskeidenheid ooreenkomste met melodiereëls uit ander Geneefse psalmmelodieë word as volg gebruik:

Psalm 147, melodiereël I (en 5):



1 Laat voor die Heer 'n lof-sang rys

Psalm 149, melodiereël 1:



Sing tot Gods eer met lof en dank

Psalm 147, melodiereël 2 (en 6):



2 Hoe goed is dit om God te prys!

Psalm 63 (ook 70), melodiereël 2:

Hoe smag my hart as 'k U moet mis!

Psalm 76, melodiereël 4:

sy Naam is groot in Is - ra - el;

Psalm 84, melodiereël 6:

met ju - be - len - de lof - ge - san - ge.

Psalm 133, melodiereël 5:

sy baard oor-drup en heil'-ge kleed deur-trek -

Psalm 147, melodiereël 3 (en 8):

3 Hoe lief-lik om die lof te sing.

Psalm 63 (ook 70), melodiereël 4:

in siels-ver - la - ten - heid en pyn.

Psalm 147, melodiereël 4:

die lof wat ons aan Hom moet bring!

Psalm 63 (ook 70), melodiereël 5:

Ek smag soos al - les hier om my

Psalm 36 (ook 68), melodiereël 11:



Psalm 71, melodiereël 4:



Psalm 147, melodiereël 8:



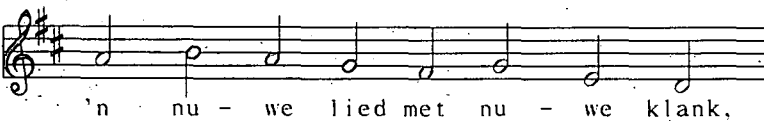
Psalm 63 (ook 70), melodiereël 8:



Psalm 135, melodiereël 2:



Psalm 149, melodiereël 2:



Bogenoemde vergelyking toon aan hoe die melodiereëls uit verskillende melodieë in die meeste gevalle feitlik identies is, terwyl die tekste in baie gevalle drasties verskil. Hierdie waarneming bied 'n gedeeltelike verduideliking vir die onvoldoende woord-toon-verhouding wat algemeen in die psalms aanwesig is.

2.1.6 RITMIEK

'n Ondersoek na die metrum en ritme van die tersaaklike melodieë (behalwe Psalms 8(b), 23, 48 en 91(b) wat uit 'n ander tydvak dateer), toon aan dat hulle deurgaans nie-metries en sonder maatlyne genoteer is, in ooreenstemming met die sestiende-eeuse praktyk.

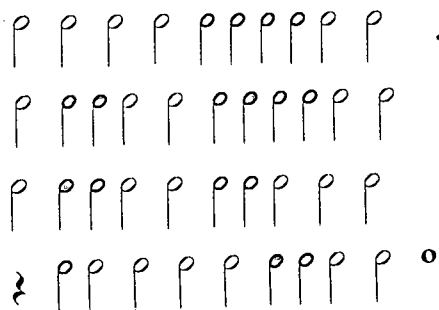
Met die uitsondering van Psalms 48, 69 en 82, wat hoofsaaklik isometries genoteer is, word 'n wye verskeidenheid nootwaardepatrone in die ander melodieë aangetref. In Psalms 7, 8(b), 23, 50, 59, 91(a), 94, 109, 112, 114 en 119 word slegs twee verskillende nootwaardepatrone gebruik. Slegs twee nootwaardes (half- en kwartnote) kom deur- gaans voor (behalwe in Psalms 8(b), 23 en 91(b), waar die gepunteerde halfnoot in eersgenoemde twee gevalle en die gepunteerde kwartnoot gevolg deur 'n agstenoot in laasgenoemde geval verskyn). In geen melodie (met uitsondering van die reeds genoemde drie isometriese psalms), word dieselfde nootwaardepatroon in al die melodieëls gebruik nie.

Die ritmiese gesteldheid van die onderhawige psalmmelodieë word in die volgende voorbeelde geïllustreer:

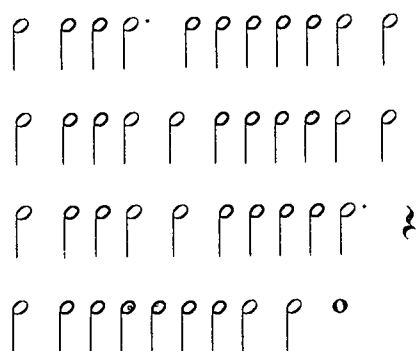
2.1.6.1 Algehele verskeidenheid:

2.1.6.1.1 In slegs twee gevalle is daar geen patroon-ooreenkoms tussen enige van die melodieëls nie en elke reël het sy eie nootwaardes:

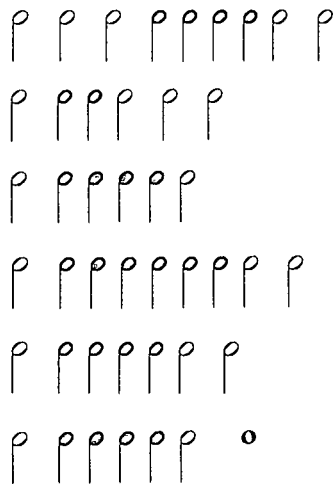
Psalm 8(a) ABCD



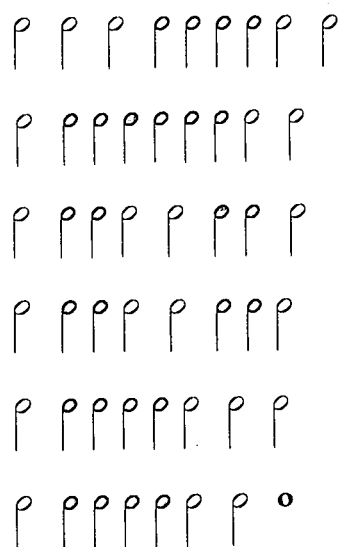
Psalm 8(b) ABCD



2.1.6.1.2 In Psalm 71 word die nootwaardepatroon van melodiereël 5 in reël 6 herhaal – ABCDEE:



2.1.6.1.3 In Psalm 80 word die nootwaardepatrone van melodiereëls 3 en 5 herhaal in onderskeidelik reëls 4 en 6 – ABCCDD:



2.1.6.2 Die eerste en laaste melodiereëls bevat dieselfde nootwaardepatroon in sewe uit die nege-en-twintig psalmmelodieë, naamlik Psalms 48, 69, 82, 91(b), 92, 112 en 144, byvoorbeeld

Psalm 112

♩ ♪♪♪ ♩ ♩

♩ ♪♪♪ ♩ ♩

♩ ♪♪♪♪♪ ♩ ♩

♩ ♪♪♪ ♩ •

2.1.6.3 Herhaling van die nootwaardepatroon van die eerste melodiereël in ander melodiereëls kom as volg voor (isometriese gevalle uitgesonderd):

2.1.6.3.1 Herhaling in die tweede reël, soos in Psalms 94, 112 en 120.

Psalm 94

♩ ♪♪♪ ♩ ♪♪♪ ♩

♩ ♪♪♪ ♩ ♪♪♪ ♩

♩ ♪♪♪♪♪ ♩ ♩

♩ ♪♪♪♪♪ ♩ ♩

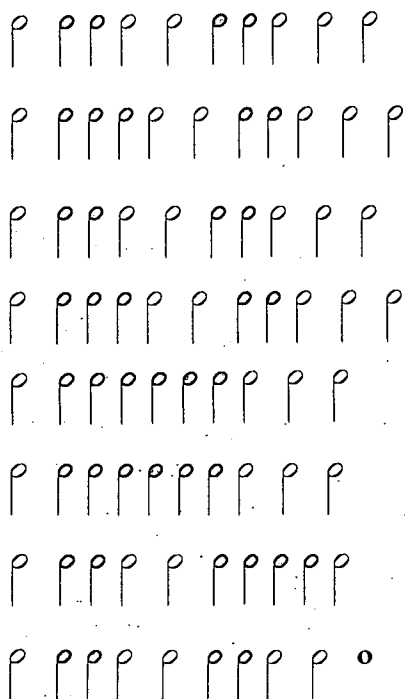
♩ ♪♪♪♪♪ ♩ ♩

♩ ♪♪♪♪♪ ♩ •

In bostaande voorbeeld is daar slegs twee verskillende nootwaardepatrone; reël 1 word herhaal in reël 2, terwyl reël 3 drie keer herhaal word in reëls 4 5 en 6. (AABBBB)

2.1.6.3.2 Drie keer herhaling van die eerste reël, soos in

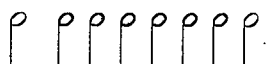
Psalm 144 AAAABBCA



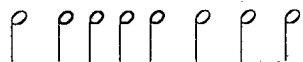
2.1.6.4 Slegs twee verskillende nootwaarde patrone word afwisselend gebruik:

2.1.6.4.1 In Psalms 23, 50 en 114 word die nootwaardepatroon AB nog twee keer herhaal – ABABAB

Psalm 50 A



Psalm 50 B



2.1.6.4.2 In Psalms 7, 91(a), 109 en 119 word die nootwaardepatroon AB nog drie keer herhaal, byvoorbeeld

Psalm 109 ABABABAB

A: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

B: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

2.1.6.4.3 In Psalms 2, 18, 59 en 91 (tweede melodie) word die nootwaardepatroon van die eerste twee reëls in die daaropvolgende reëls herhaal (ABAB), waarna die res van die nootwaardepatrone onafhanklik of met herhaling van eersgenoemde nootwaardepatrone geskied: Psalm 2: ABAB BCBB Psalm 18: ABAB CCBB, Psalm 59: ABAB BB en Psalm 91: ABAB CBBA

2.1.6.5 Met uitsondering van Psalms 23 en 91 (tweede melodie) van F.W. Jannasch, waar *melismas* by die slotkadense voorkom, is al die nootwaardepatrone in die ander psalms sillabies (dit wil sê een noot per afsonderlike lettergreep). In die genoemde twee uitsonderings, vervul die melismas 'n kadensiële funksie om sodoende 'n deel van die melodiese verloop uit te maak:

Psalm 23, melodiëreël 6

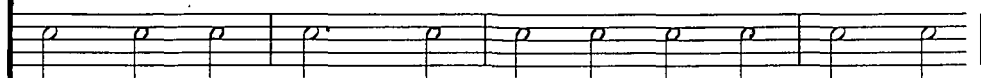
in vas - te spoor van sy ge - reg - tig - he - de.

Psalm 91, melodiëreël 8

in nood my veil'-ge ves - te.

2.1.6.6 Met uitsondering van die isometriese melodieë, asook Psalm 23 van F.W. Jannasch, begin en eindig alle melodiëreëls van die psalms met minstens een lang nootwaarde. Binne die raamwerk van die melodiese verloop word verskillende nootwaardepatrone aangetref, soos die onderstaande tabel aandui, maar hul stem nie ooreen met die beklemtonings van die woorde nie en is daar geen sprake van beplanning of musikale redes nie:

2.1.6.8.1 In Psalm 8 (tweede melodie) verskyn hierdie nootwaardepatroon slegs in die eerste melodiereël:



2.1.6.8.2 In Psalm 91, melodiereël 7, verskyn die kort nootwaarde in die gepunteerde patroon as 'n deurgangsnoot:



Bogenoemde gegewens bevestig dat die ritmiese gesteldheid van die nuutgekomponeerde psalmmelodieë in die AFRIKAANSE KORAALBOEK baie eenvoudig is. Die bestaande oorspronklike Geneefse melodieë met hulle gevestigde patroonmatige nootwaardes toon 'n onversoembare gebrek aan aansluiting by die woordbeklemtoning van die Afrikaanse tekste. In die geval van die Geneefse melodieë wat deur die Psalmkommissie by Totius se berymings "aangepas" is, is hierdie veranderinge klaarblyklik nie aangebring met die oog op beplanning ten opsigte van die woordbeklemtoning nie. Die nuutgekomponeerde psalmmelodieë het 'n soortgelyke gebrek aan ritmiese beplanning ten opsigte van die woordbeklemtoning en is saamgestel uit dieselfde soort patroonmatige nootwaardes as wat die Geneefse melodieë het.

2.1.7 VORM

Die musikale vormtipes wat in die psalms in die AFRIKAANSE KORAALBOEK aangetref word, val uiteen in drie groepe, naamlik die *oop*, die wisselvallig *herhalende* (wat die *da capo* tipe insluit) en die *bar*-vormtipe:

2.1.7.1 DIE OOP VORMTIPE:

In hierdie vormtipe word geen melodiereëls herhaal nie; dit het gevolglik 'n onbepaalde oop struktuur wat afhanklik is van die aantal versreëls van die teks. Hierdie vormtipe geniet 34% verteenwoordiging in die psalmmelodieë van die AFRIKAANSE KORAALBOEK wat bespreek word. Die volgende tabel bied 'n oorsig aan van die oop vormtipes wat volgens die verskillende aantal melodiereëls getoonset is:

OOP VORMTIPES

Melodiereëls	Skema	Psalms
4	ABCD	8(a),8(b),112,142
5	ABCDE	57
6	ABCDEF	50,59,62,69,71

Bostaande gegewens toon aan dat die oop vormtipe die meeste in die psalmmelodieë met ses reëls voorkom, terwyl daar slegs een voorbeeld van die vyfreëlige een is.

2.1.7.2 HERHALENDE TIPE:

Hierdie vormskema bestaan daaruit dat een of meer van die melodiereëls aan die begin, middel of einde van die melodie herhaal word. Dit verteenwoordig 28% van die melodieë in die AFRIKAANSE KORAALBOEK wat bespreek word. Die volgende tabel toon die verskillende herhalende vormtipes volgens die aantal melodiereëls:

HERHALENDE VORMTIPES

Melodiereëls	Skema	Psalms
6	ABCDEB	76
6	ABCCDD	94
6	ABCDBE	120
8	ABACDEDF	2
8	ABBCDDEF	70
8	ABBCDEEF	92
8	ABCDABEF	147
10	AABBCDEFG	48

Bostaande tabel toon aan dat elke herhalende vormtipe sy eie skema het en daar kom geen direkte ooreenkoms met 'n ander psalm van hierdie tipe voor nie, terwyl die grootste verteenwoordiging in die agtreëlige tipe aangetref word. Die herhaling van melodiereëls bevorder vanselfsprekend die onthoubaarheid van die melodie sowel as formele balans.

2.1.7.3 DA CAPO TIPE:

In hierdie tipe wat die minste (7%) aangetref word, word die eerste twee melodiereëls aan die einde van die melodie herhaal; vandaar die benaming *da capo*. Volgens die skema van die twee voorbeelde vorm die eerste en laaste twee melodiereëls die hoekpilare waarbinne die volgende variante aangetref word:

Psalm 7: AB ACDE AB en Psalm 80: AB CC AB

2.1.7.4 BARVORM:

Hierdie vormtipe bestaan uit 'n Stollen (AB) wat herhaal word, en die Abgesang wat uit enige skema saamgestel kan wees. Die barvorm word in 31% gevalle van die melodieë aangetref. Die volgende tabel toon die variante wat in die Abgesang van die toepaslike melodieë voorkom, terwyl die skema van die Stollen dieselfde bly:

DIE TIPES BARVORM

Psalm	Skema: Stollen	Skema: Abgesang
18	ABAB	CCDE
23	ABAB	CC
82	ABAB	CDEFB
91(a)	ABAB	CBDE
91(b), 119, 144	ABAB	CDEF
109	ABAB	CDEB
114	ABAB	CD

SAMEVATTING

Bostaande besonderhede toon aan dat daar uiteenlopende behandeling van die drie vormsoorte onder die psalmmelodieë van die AFRIKAANSE KORAALBOEK voorkom. 'n Verband bestaan tussen die lengte van 'n melodie en sy vorm; verhoudings-gewys word meer gevalle van die *oop* vormtipe by korter melodieë van vier tot ses melodiëreëls aangetref, terwyl die langer melodieë van meer as ses melodiëreëls in die herhalende, *bar* en *da capo* tipes voorkom. Sowel die nuutgekomponeerde as die oorgenome Geneefse melodieë toon geen woordgebonde beplanning nie, hoofsaaklik vanweë die bepaalde nootwaardepatrone wat nie by die natuurlike woordbektone van die Afrikaanse beryming aansluit nie.

2.2 DIE HARMONIESE GEBRUIKE IN DIE AFRIKAANSE KORAALBOEK

Die harmonisasies van die Geneefse en nuutgekomponeerde psalmmelodieë in die AFRIKAANSE KORAALBOEK bestaan slegs uit grondstellings en eerste-omkeringsakoorde. Geen doelbewuste dissonansies (uitgesonderd enkele deurgangsnote en terughoudings wat nie gereeld verskyn nie), of die gebruik van tweede-omkeringsakoorde kom in hierdie harmonisasies voor nie. Die Interkerklike Psalmhersieningskommissie het die Nederlandse Koraalboek, *PSALMEN EN GEZANGEN VOOR DE NEDERLANDSE HERVORMDE KERK* (1938) en *MET HART EN MOND* van Rosa Nepgen as stilistiese norme aanvaar, waarvolgens hulle bogenoemde harmoniese riglyne bepaal het.¹

1 Inligting verstrek deur H.P. van der Westhuizen, voorsitter van die Interkerklike Psalmhersieningskommissie en redakteur van die Psalmboek van die AFRIKAANSE KORAALBOEK van 1978, tydens 'n onderhoud op 8 Julie 1990.

In hierdie twee koraalboeke word slegs grondstellings en eerste-omkeringsakkoorde gebruik.

Analise toon aan dat 77% grondstellings en 23% eerste-omkeringsakkoorde in die Geneefse en nuutgekomponeerde melodieë voorkom. Die volgende tabel illustreer hierdie gegewens:

TABEL VAN GRONDSTELLINGS EN EERSTE-OMKERINGSAKKOORDE

Psalm	Grondstelling (%)	Eerste omkering (%)
2	78	22
7	73	27
8	81	19
18	86	14
50	75	25
57	75	25
59	79	21
62	74	26
69	69	31
70	69	31
71	77	23
76	78	22
80	76	24
82	73	27
91	78	22
92	83	17
94	72	28
109	86	14
112	77	23
114	79	21
119	83	17
120	70	30
142	84	16
144	68	12
147	86	14
Gemiddeld	77	23

Dit is slegs in die geval van die vier psalmmelodieë (Psalms 8, 23, 48 en 91) wat deur S.J. en J.S. de Villiers en F.W. Jannasch in 'n negentiede-eeuse Mendelssohn-agtige

styl geskryf is (sien bladsy 111), dat tweede-omkeringsakkoorde en dissonansies ook gebruik word. Volgens die redakteur van die Interkerklike Psalmhersieningskommissie¹ het die kommissie nie stylgerigte navorsing in hierdie verband gedoen om, soos in die geval van die vierstemmige harmonisasies van Geneefse Psalmmelodieë van die Sestiende-eeuse komponis Claude Goudimel (c.1510-1572), soortgelyke gebruik van dissonansie en tweede-omkeringsakkoorde aan te wend nie, "vanweë die moontlikheid tot foutiewe en onstilistiese harmoniese hantering."

Bogenoemde siening dui op 'n^{*} besonder lukraak benadering van die Psalmkommissie. 'n Groot aantal werksure is beset, aansienlike uitgawes is aangegaan vir reis- en verblyf-koste van kommissielede tydens talle vergaderings in alle dele van die land, en ten slotte was daar natuurlik die drukkoste van proef- en nuwe sang- en koraalboeke (waarvoor gemeentelêde op hulle beurt later moes betaal). Dit is alles onderneem sonder dat die kommissie voldoende wetenskaplike navorsing en bronnestudie in hierdie verband gedoen het. Hierdie hantering van sake dui op 'n oningeligte en oneffektiewe werkswyse in 'n geval waar groot omsigtigheid en wetenskaplike vakmanskap met reg sou kon verwag word.

Die algemene indruk van die harmoniese gebruik in die **AFRIKAANSE KORAALBOEK** is een van neutrale effek bereik deur oormatige verskeidenheid in die voortdurend veranderende akkoorde. Elke melodienoot het sy eie volledige akkoord en geen akkoord verskyn sonder 'n derde nie. Alle harmoniserings is in blokakkoordstyl, sodat geen onafhanklike stemvoering moontlik is nie. Daar kom ook geen chromatiek in enige van die harmoniserings van die Geneefse en nuutgekomponeerde melodieë voor nie. In hierdie verband het die Interkerklike Psalmhersieningskommissie ook weer die Nederlandse Koraalboek *PSALMEN EN GEZANGBOEK VAN DE NEDERLANDSCHE HERVORMDE KERK* en *MET HART EN MOND* van Rosa Nepgen as voorbeelde geneem.² Ander aspekte van die harmonisasie in die **AFRIKAANSE KORAALBOEK** is:

1 Inligting verkry tydens 'n onderhoud met H.P. van der Westhuizen op 8 Julie 1990.

2 Inligting verkry tydens 'n onderhoud met H.P. van der Westhuizen op 8 Julie 1990.

2.2.1 In alle psalms word daar sonder uitsondering verskillende harmonieë op direk herhaalde melodienote gebruik, soos in Psalm 80:

O Her - der Is - r'els neem ter o - re, wat Jo - sefs

kroos, deur U ver - ko - re, soos ska - pe rus - tig wil laat

wei, lof deur ge - va - re heen wil lei; U wat u

troon op gé - rubs stig - ver - skyn weer blin - kend in u lig!

2.2.2 Voortdurende akkoordwisselings kom op ooreenstemmende opeenvolgende harmonienote in die melodielyn voor, soos in Psalm 120:

As die ho - ë nood by ty - e en die storm van al - le sy - e

drei gend teen my op kom staan, dan ver - hef ek my ge - dag - te,

send tot God my bit - ter klag - te, want Hy neem dit guns - tig aan.

2.2.3 Daar is oormatig gebruik van onmiddellik opeenvolgende grondstellingsakkoorde, soos in Psalm 109:

God van my lof, merk hoe ek ly, en swyg nie lan - ger meer!

Die las - ter-mond gaan oop teen my - hoe kan ek my ver-weer?

Hoe haat-lik spreek hul om my heen, hoe is hul swaard ge - wet!

Waar ek met lief-de húl be - jeen, vir hul was my ge - bed.

2.2.4 Die oral teenwoordige ongemaklike harmoniese effek resulteer kennelik dikwels uit pogings om 'n modale klankeffek na te streef, sonder om daarin te slaag om op 'n outentieke wyse volgens die sestiende-eeuse styl van komponiste soos Goudimel te werk te gaan. In die geval van Psalm 50 is die melodie in die Miksolidiese modus met G as finalis geskryf, maar die harmonisasie as geheel klink asof C majeur die hooftoonsoort is met die dominant as aanvangsakkoord. Kadenserings in G majeur verskyn aan die einde van melodiereëls 3 en 6, met laasgenoemde as slotkadens. Die harmoniese effek is deurgaans pretensieus en klink geforseerd, hoofsaaklik vanweë die volgehoue, volledige konsonansie en die afsonderlike harmonisering van elke melodienoot. Die geheeleeffek is een van onbekwaamheid.

Psalm 50

1 Die gro- te God, die He - re spreek! 2 Hy roep, Hy daag die aard', van waar

3 die son in goud-glans uit kom breek 4 tot waar hy ster-wend neer sal vaar.

5 Uit Si- on son-der voor-beeld skoon, 6 sprei God sy lig-glans ver ten toon.

2.2.5 Ten opsigte van kadense in die Geneefse en nuutgekomponeerde melodieë in die AFRIKAANSE KORAALBOEK, word daar meesal voldoende herhaling van dieselfde laaste kadensakkoord aangetref om musikale standvastigheid te bevorder, soos in Psalm 119:

Sa - lig wie in hul op - regt-heid wan - del in die Heer se wet,

wie Hom soek van gan-ser har - te en op sy ge-tuig'-nis let.

Sa - lig die wat in hul wan - del nie op on-reg-s-paai-e gaan,

maar wil wan-del op die we - ë in Gods wet vir hul ge - baan.

Die nuwe harmoniserings van herhaalde melodiese gegewens, soos dit in bostaande melodie in melodiëreëls 3 en 4 en soortgelyke plekke in ander psalmmelodieë voorkom, wek die indruk van kompulsiewe pretensie omdat sulke eenvoudige melodieë werklik nie na harmoniese variasie vra by herhalings nie, en dit stem in elk geval ook nie ooreen met die werkswyse van sestiende-eeuse komponiste soos Goudimel nie.

2.2.6 Opsommend kan verklaar word dat die harmonisasies in die **AFRIKAANSE KORAALBOEK** deurgaans neutraal klink. Dit is die geval vanweë die Interkerklike Psalmhersieningskommissie se beleid om die twee koraalboeke *PSALMEN EN GEZANGBOEK VAN DE NEDERLANDSCHE HERVORMDE KERK* en *MET HART EN MOND* as voorbeelde te gebruik. Gevolglik is tweede-omkeringsakkoorde as dissonansies beskou wat doelbewus vermy moes word deur slegs grondstellings en eerste-omkeringsakkoorde te gebruik. Geen chromatiek is toegelaat nie, en elke enkele melodienoot is van sy eie volledige akkoord voorsien. Hulle het hierdie beleid gesien as 'n poging om, volgens hulle insig (wat deur geen toepaslike navorsing gesteun is nie) "stilisties korrek" te harmoniseer. 'n Verdere bydraende faktor tot die neutrale harmoniese effek is die feit dat geen melodienoot ooit toegelaat word om as 'n dissonansie te funksioneer nie: elke melodienoot is onafhanklik konsonant geharmoniseer.

Doelbewuste pogings om "in 'n modale styl" te harmoniseer is dikwels teenwoordig, maar hierin is nie geslaag nie: die musiek klink geensins modaal nie maar bloot ongemaklik. 'n Effek ontstaan gevolglik van amateuragtigheid ter wille van 'n kwasiemodale effek.

Die oormatige, voortdurend wisselende akkoordgebruik klink deurgaans geforseerd en werk vermoeiend in op die luisteraar se oor. Slegs in enkele gevalle word deurgangsnote en terughoudings gebruik.

Bogenoemde strewe van die Psalmkommissie om, volgens hulle opvatting, "stilisties korrek" te harmoniseer spruit waarskynlik uit die volgende besonderhede:

- o Hulle nastrewing van die soort swewende harmonie wat in 'n werklik bestaande styl van ruggraat voorsien word deur kontrapuntale beweging, veral imitasie.
- o Die voorbeeld van die tipe harmonisasie in die Nederlandse Koraalboek *PSALMEN EN GEZANGBOEK VAN DE NEDERLANDSCHE HERVORMENDE KERK*.

- Die voorbeeld van die harmonisasie in *MET HART EN MOND*.
- Die idee dat *kuns* nie moet oorheers nie; dus geen tweede-omkeringsakkoorde of dissonansies nie – asof tweede-omkeringsakkoorde en dissonansies noodwendig kunstiger middele is as grondstellings en eerste-omkeringsakkoorde.
- Die skeppende impotensie, sowel as verwronge idees oor musikale “smaak” van die betrokke harmoniseerders.
- Die gedagte dat die *AFRIKAANSE KORAALBOEK* voorsiening moet maak vir onopgeleide orreliste, en daarom mag die harmoniese skryfwyse nie so *kunstig* wees dat daar vir diesulkes tegniese probleme ontstaan nie.

2.3 WOORD-TOONVERHOUDING VAN DIE AFRIKAANSE KORAALBOEK

In 'n bespreking¹ oor die woord-toonverhouding in die *AFRIKAANSE KORAALBOEK*, waarin die woordklem in soveel gevalle onnatuurlik is, noem die redakteur van die Interkerklike Psalmhersieningskommissie dat hulle in die “ritmiese aanpassing” van sekere Geneefse melodieë, sowel as in die nuwe melodieë wat bygevoeg is, allereers gepoog het om 'n “stilistiese eenheid” met die ander Geneefse melodieë in die *AFRIKAANSE KORAALBOEK* te bereik. Die “versorging van die individuele woordbeklemtoning” was gevolglik nie vir hulle 'n “noodsaaklike vereiste” nie. Hierdie benadering het die volgende alomteenwoordige problematiek ten opsigte van die woord-toonverhouding tot gevolg:

2.3.1 Die berymde psalmtekste van Dr. S.J. du Toit (Totius), wat deur sekere literatoure as van hoogstaande letterkundige gehalte beskou is, word by die artistiek verdienstelike Geneefse melodieë, wat nie oorspronklik vir die Afrikaanse tekste bedoel is nie, gevoeg. Hierdie praktyk is as moontlik beskou op grond van die feit dat die aantal lettergrepe per versreël ooreenstem met die aantal note per melodiëreël, en het plaasgevind ten koste van die seggingskrag van sowel die woorde as die musiek, omdat hulle so dikwels in belangrike opsigte nie by mekaar aansluit nie. Daar ontstaan dus talle wanaanpassings tussen natuurlike spraakbeklemtoning, betekenisvloei, melodiese organisasie en musikale aksentgewing. Wanneer daar wel soms geslaagde evokatiewe momente voorkom, kan dit slegs aanvaar word dat so iets bloot toevallig gebeur het. Die patroonmatige nootwaardes van die Geneefse melodieë moet as die

¹ Inligting verskaf tydens 'n persoonlike onderhoud met H.P. van der Westhuizen, redakteur van die Interkerklike Psalmhersieningskommissie, op 8 Julie 1990.

belangrikste rede beskou word waarom die woordbeklemtoning deurgaans in hierdie melodieë onsuksesvol voorkom, maar 'n versameling oorsake bestaan soos wat oral in hierdie proefskrif aangedui word.

Uit die 29 psalmmelodieë (27 psalms, waarvan Psalms 8 en 91 dubbele melodieë het) in die AFRIKAANSE KORAALBOEK wat vir die doel van hierdie proefskrif bespreek word, is 9 oorspronklike Geneefse melodieë (27,6%), 11 Geneefse melodieë (37,9%) wat aangepas is, 6 melodieë (20,7%) wat nuut gekomponeer is, en 4 melodieë (13,8%) is bestaande melodieë deur Suid-Afrikaanse komponiste wat uit die vorige koraalboek oorgeneem is.

Bostaande uiteensetting dui aan dat die aangepaste Geneefse melodieë die grootste verteenwoordiging geniet. Hierdie aanpassing van melodieë het hoofsaaklik daarin bestaan dat note by melodiëreëls gevoeg of weggeneem is, sodat die melodiëreëls oor dieselfde aantal sangnote kon beskik as die getal lettergrepe wat in die versreëls van Totius se berymings voorkom. Soms is sekere nootwaardes verander. Hierdie praktyk het tot gevolg dat die oorspronklike artistiek verdienstelike Geneefse melodieë so verander is dat hulle aanvanklik geslaagde musikale seggingskrag dikwels beskadig is. Weens die praktyk om patroonmatige nootwaardes te gebruik is die woordbeklemtoning van die Afrikaanse teks boonop onsuksesvol, en is die uiteindelijke artistieke resultaat uiteraard betreurenswaardig.

Vervolgens word Psalms 2, 18, 59, 91 en 114 bespreek met betrekking tot melodiese evokasie en woordbeklemtoning as verteenwoordigende voorbeelde van hierdie fasette in die AFRIKAANSE KORAALBOEK en ter wille van 'n vergelyking met die psalms wat in Hoofstuk 1 bespreek is.

- 2.3.2 In die geval van Psalm 2 het die Psalmkommissie die Straatsburg melodie van 1539 by Psalm 2 geneem en aangepas om die getal lettergrepe van dieselfde getal sangnote te voorsien. Die melodie was oorspronklik as volg:

PSALME II.

Pourquoy font bruit, & passent
 blent les gens? Quelle folie à murmurer les
 meins? Pourquoi font tant les peuples dili-
 gens A mettre sus vn'entreprise vaine?
 Bandez se font les Rois de terre basse,

Et les Primatz ont bien tant presumé, De
 conspirer ensemble par mena ce,
 Sur le Seigneur, & son Christ bien aimé.
 Difans: Rompons les liens de tous deux,
 Iettons leur ioug, iettons toute leur charge
 Au loing de nous, qu'auons affaire d'eulx,
 Ny de la Loy, que l'vn, & l'autre en charge?
 Mais cestuy la, qui les haults cieulx habite,
 Ne s'en fera que rire de là hault:
 Et de leur force, & menace despote
 Se moquera: car d'eulx il ne luy chault.
 Ce neantmoins, quand bon luy semblera,
 Les tenfera de parolle en son ire.

Dit staan egter in die AFRIKAANSE KORAALBOEK as volg:

Wat dring en dryf die wilde heidendom,
 dat volke raas in opgewondenheid?
 Gedugte konings staan gereed alom,
 en wêreldgrottes raadslaag vir die stryd,
 om God almagtig na die kroon te steek
 en saam teen sy Gesalfde op te staan.
 Hul sê: „Kom nou, laat ons hul bande breek
 en van hul juk vir altyd ons ontslaan!”

Dit blyk dat die volgende verandering in die melodie aangebring is:

Melodiereël 2: Die nootwaardes van die vierde en vyfde note is verleng en een noot is weggelaat.

Melodiereël 4: die vyfde noot se toonvlak is verander en twee note is weggelaat.

Melodiereëls 5 en 6: Een noot is in elkeen weggelaat.

2.3.2.1 Die melodiese verloop (in sy aangepaste gestalte) vind op evokatiewe wyse aansluiting by die algemene strekking van die woorde: die algemene onrustige aard van die eerste strofe (*dring, dryf, raas, opgewondenheid, stryd, kroon te steek, bande breek*), word weerspieël deur onrustige kronkelinge. Ook die toevallig ooreenstemmende klimakteriese aard van die woorde en melodie by reëls 5 (*om God almagtig*) en 6 (*Gesalfde*) tesaam met die uitdagende woordinhoud by melodiereël 7 (*Hul sê: Kom nou ...*) is oortuigend.

2.3.2.2 Besonderhede van melodiese evokasie word as volg aangetref: Die teksinhoud gaan oor stryd, rasende volke en ander voortstuwende begrippe. Hierdie onrustige eienskappe van die teksinhoud vind suggestiewe aansluiting by: die melodiese opwelling by *die wilde* (melodiereël 1); die grootste melodiesprong na die kernwoord *raas* wat met die toename in energie van die woordbetekenis in melodiereël 2 sinchroniseer; 'n dalende melodiese kontoer by *gedugte* (aardse) *konings* in melodiereël 3 as in teenstelling met die klimakteriese hantering van *God almagtig* in melodiereël 5; melodiese styging na *wêreldgrottes* in melodiereël 4 (maar nogtans laer as *God almagtig* en *Sy Gesalfde*); die melodiese daling by *bande breek* in melodiereël 7 en dieselfde melodie wat gepas by *na die kroon te steek* (melodiereël 5) en *ons hul bande breek* (melodiereël 7) voorkom. In negatiewe opsig is die sterk tonikagebondenheid van die melodie onvanpas by die wilde woordbetekenis van woorde soos *dring en dryf, wilde heidendom, volke raas, Gedugte konings, raadslaag vir die stryd, om na die kroon te steek* en *laat ons hul bande breek*.

2.3.2.3 Wat woordbeklemtoning betref kom hier heelwat steurings voor, sekerlik omdat die melodie nie as 'n toonsetting van hierdie spesifieke woorde ontwerp is nie.

2.3.2.4 Die feit dat elke melodiereël met 'n lang nootwaarde begin en eindig, asook die aanwesigheid van herhaalde vaste nootwaardepatrone in die melodie is groten-deels verantwoordelik vir die hinderlike beklemtonings van die volgende ongepaste lettergrepe in strofe 1:

Melodiereël 1 *Wat dring en dryf die wilde heidendom*

2 *dat volke raas*

- 3 Ge-dugte konings
- 4 en wêreldgrotes
- 5 om God almagtig
- 6 en saam teen Sy Gesalfde
- 7 ban-de breek
- 8 en van die juk vir altyd

2.3.2.5 Die feit dat melodiëreël 7 'n presiese herhaling van melodiëreël 5 is, laat die oorgang tot direkte-spraak in die teks ongemerk verbygaan.

Samevatting:

'n Sekere mate van melodiese evokasie met die algemene woordbetekenis van strofe 1 as geheel en van enkele besonderhede kom voor, alhoewel die melodie nie altyd die verlangde woordkarakter suggereer nie. Die woordbektoneering kom deurgaans onbeholpe voor weens die onvanpaste woord-toonverhouding.

2.3.3 Omdat die oorspronklike Geneefse melodie van Psalm 18 nie op die Afrikaanse beryming van Totius gepas het nie, het die Psalmhersieningskommissie die Geneefse melodie van Psalm 25 (wat uit 1526 dateer) vir die teks van hierdie psalm gekies: hierdie melodie het dieselfde aantal note per melodiëreël as die aantal lettergrepe wat per versreël in die berymde teks voorkom. Die melodie was dus oorspronklik nie vir die woordinhoud van hierdie psalm bedoel nie. Hierdie melodie het in sy oorspronklike vorm met die nootwaardes

$\rho \rho\rho\rho\rho\rho \rho \rho$ begin, wat deur die Psalmhersieningskommissie om 'n onverklaarbare rede na die huidige nootwaardes (ook met melodiese wysiging in melodiëreëls 1 en 3) verander. Die melodie het aanvanklik net twee basiese nootwaardepatrone gehad, naamlik $\rho \rho\rho\rho\rho\rho \rho$ in melodiëreëls 1 tot 4 en 7 tot 8 en $\rho\rho\rho\rho\rho\rho\rho\rho$ in melodiëreëls 5 en 6, maar in sy huidige vorm is daar drie verskillende patrone, naamlik in melodiëreëls 1 en 3 $\rho \rho \rho \rho\rho\rho \rho \rho$, melodiëreëls 2, 4, 7 en 8 $\rho \rho\rho\rho\rho$ en in melodiëreëls 5 en 6 $\rho \rho\rho\rho\rho\rho\rho \rho$. Hierdie veranderinge maak die nootwaardepatrone meer verskeidenheidsryk, maar dien geensins om die woordritme te ontmoet en sinvol daarby aan te sluit nie.

Melodie: Psalm 18

Ek het U hartlik lief, o Heer!
U is my sterkte en teëweer.
Die HEER 's my rots, my vesting sterk,
my redder wat my heil bewerk,
my rots wanneer die stormwind huil,
my skild, die weerkrag van my heil,
my vesting op die bergkrans steil,
by wie ek vas en veilig skuil.

2.3.3.1 Die woord-toonverhouding geld hier weer eens 'n geval van 'n bestaande melodie wat vir 'n ander psalm se woordinhoud in 'n ander taal bedoel is en waarby die Afrikaanse teks van hierdie psalm gevoeg is. Hier word wel 'n mate van evokatiewe aansluiting tussen die woordinhoud en die melodiese verloop aangetref: elke melodiëreël het slegs die omvang van 'n vyfde wat gepas aansluit by die intimiteit van 'n "verklaring van liefde" in die teks, en die toename in intensiteit van die teks in melodiëreëls 2 en 4 sluit gepas aan by die melodiese stygings:

Melodiëreël 2:

U is my sterk - te en te - e - weer.

Melodiëreël 4:

my red - der wat my heil be - werk,

'n Opvallende ooreenkoms bestaan tussen melodiereël 1 van hierdie psalm en melodiereël 2 van Psalm 2:

Psalm 18, melodiereël 1:



Psalm 2, melodiereël 2:



Soos aangetoon doen die woorde van die twee melodiereëls algeheel verskillende mededelings.

2.3.3.2 ONGEMAKLIKE WOORDBEKLEMTONINGS

Die volgende wanaanpassings tussen natuurlike spraak en musikale beklemtonings ten opsigte van strofe 1 word aangetref:

Melodiereël 3 – *Die Heer's my rots*:



Melodiereëls 4 tot 8 – vanweë die lang nootwaarde aan die begin van elke melodiereël, word onbelangrike woorde telkens onvanpas beklemtoon ten koste van belangriker woorde:

Melodiereël 4:



Samevattend: 'n Sekere mate van melodiese evokatiewe aansluiting by die woordbetekenis bestaan, terwyl die woordbeklemtoning deurgaans onvanpaste momente bevat, vanweë die wanaanpassing tussen die natuurlike woordbeklemtoning en die nootwaarde-eenhede.

2.3.4 Die melodie van Psalm 59 is deur die Psalmhersieningskommissie oorgeneem van Psalm 28 uit die bundel *Jambe-de-Fer* (1555), aangepas, en by die Afrikaanse teks van Psalm 59 gevoeg. Die melodie is in die Ioniese modus

geskryf en toon die volgende ooreenkomste met die melodie van Psalms 66 en 118 van Loys Bourgeois:

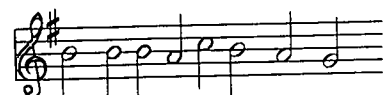
PSALM 59
Melodiereël 1



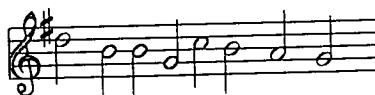
PSALMS 66 en 118
Melodiereël 1



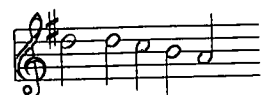
Melodiereël 2



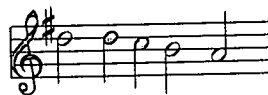
Melodiereël 2



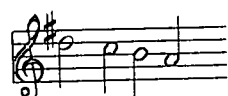
Melodiereël 4



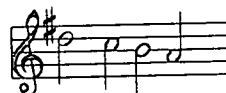
Melodiereël 5



Melodiereël 6



Melodiereël 8



2.3.4.1 Ten opsigte van die woord-toonverhouding is hierdie psalm ook 'n geval van 'n bestaande bruikbare melodie wat by 'n bestaande beryming gevoeg word, terwyl die twee nie bymekaar pas nie. Dit is nie bloot die geval dat ongemaklike woordbeklemtoning ontstaan nie, maar die melodiese verloop vertoon 'n inherente opgewekte karakter wat hoegenaamd nie aansluit by die smekende aard van die woordinhoud nie.¹ Ook word die betekenisvloei van die teks tussen melodiereëls 3 en 4 onderbreek, omdat die melodie aan die einde van melodiereël 3 tot 'n definitiewe stilstand kom met die voltooide kadens.

¹ Hierdie karakter word gevind in die opwaarste strewes aan die einde van melodiereëls 1, 3 en 4 in verbinding met die volgehoue wenteling om bestanddele van die tonika drieklank. Die struktuur as 'n geheel dra, in verbinding met die reeds genoemde eienskappe, ook by tot 'n positiewe, stabiele atmosfeer: melodiereëls 1 tot 4 is volgehoue stygend tussen toontrappe 1 en 5, en melodiereëls 5 en 6 daal dan aanvullend tot op 'n vaste tonika.

Melodiereël 4 begin ook weer met 'n lang nootwaarde, waardeur 'n verkeerde beklemtoning ontstaan:

Psalm 59:

Red my, o God, wil my be - waar!
 Die vy - and kom, 'n ster - ke skaar.
 Neem my tog in u hoe - de[^]en wag
 vir te - e - stan - ders en hul mag;
 die man - ne wat net on - reg werk,
 is in hul bloed - dors my te sterk.

2.3.4.2 Die volgende wanaanpassings tussen die natuurlike spraakbeklemtoning en die musikale aksentgewing is ter sprake:

Melodiereël 2: "Die vyand kom, 'n sterke skaar": hinderlike beklemtonings ontstaan, aangesien die bepalende lidwoord *die* met 'n lang nootwaarde geplaas word en die onbepaalde lidwoord 'n beklemtoon word, vanweë die stygende derde-sprong waarmee dit op die klimakstoon van die melodiereël benader word. 'n Verdere hinderlikheid is dat die komma wat in die teks voorkom nie deur die melodiese hantering in ag geneem is nie:

Die vy - and kom, 'n ster - ke skaar.

Melodiereël 3: "Neem my tog *in u* hoe-de[^]en wag": onvanpaste beklemtonings ontstaan deur lang nootwaardes, ten koste van die kernbegrip *hoe* wat afgeskeep word:

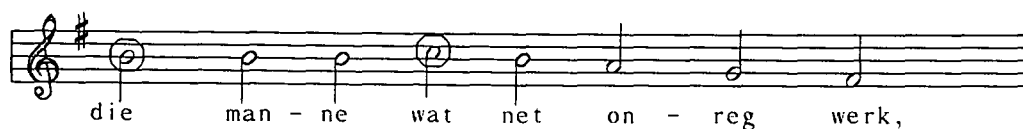
Neem my tog in u hoe - de[^]en wag

Melodiereël 4: "vir teëstanders": die hoogliggende intrede, met 'n lang nootwaarde op

op die voorsetsel *vir*, ten koste van die kernbegrip *teëstanders* wat met kort nootwaardes verbind word, veroorsaak onvanpaste beklemtoning:



Melodië 5: "*die manne wat net onreg werk*": *die*: soortgelyke ongemaklike beklemtoning as in melodië 2, en *wat*: die melodiese klimaksbereiking op die onbelangrike betreklike voornaamwoord veroorsaak onvanpaste beklemtoning:



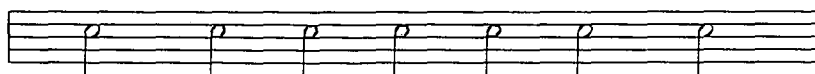
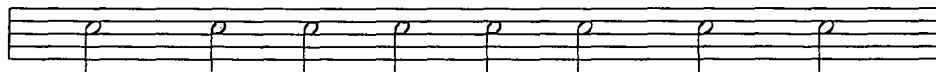
Melodië 6: "*is in hul bloeddors*": sinlose beklemtoning vanweë die lang nootwaarde aan die begin van die melodië, wat terselfdertyd die melodiese klimakstoon is en voorafgegaan is deur 'n sesdesprong:



Samevattend:

As gevolg van die uiteenlopende karakter van die melodie en die woordbetekenis is hier geen realistiese evokasie aanwesig nie. Die woordbeklemtoning is meesal onvanpas weens die wanverhouding wat bestaan tussen die natuurlike woorduitspraak en die musikale aksentgewing.

2.3.5 In die geval van die Geneefse melodie van Psalm 91, het die Psalmhersieningskommissie verkies om die melodie van Psalm 125 in die sangbundel *Jambe-de-Fer* van 1555 aan te pas en as die eerste keuse vir hierdie psalm in die AFRIKAANSE KORAALBOEK te gebruik. Die algemene woordinhoud van Psalm 91 is 'n benouende versugting na die Almagtige se beskutting, terwyl Psalm 125 'n triomfantelike beskrywing is van die beskutting wat die Almagtige bied. Slegs die volgende twee ritmiese patrone kom in die melodie voor:



Die melodiese vormgewing is 'n eenvoudige Barvorm of Stollen tipe, waarvan die Stollen herhaal word en die Abgesang uit vier melodiëreëls bestaan. Omdat die tweede melodiëreël van die Stollen in die Abgesang herhaal word (AB: || CBEF), staan hierdie vormtipe bekend as *Reprisebarvorm*.¹

Melodie: Psalm 91

Wie toe - vlug neem in veil' - ge hut
 en skuil by die Al - ho - ë
 hy word be - ska - du en be - skut
 deur God se al - ver - mo - ë.
 O Heer, my Rots, op wie ek bou,
 By U is't my die bes - te;
 my toe - vlug waar ek stil ver - trou,
 in nood my veil' - ge ves - te.

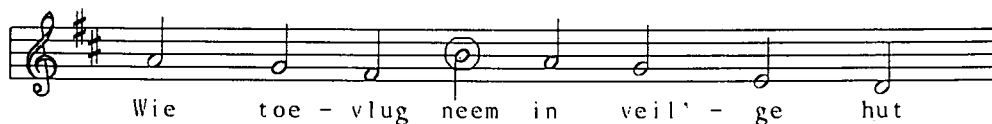
2.3.5.1 Hierdie melodie is nie oorspronklik vir die teks van Psalm 91 bedoel nie, maar is deur die Psalmhersieningskommissie vir die Afrikaanse teks van Totius aangepas. Die woorde en melodie pas hoegenaamd nie by mekaar nie en daar

1 Blume, 1975: 40.

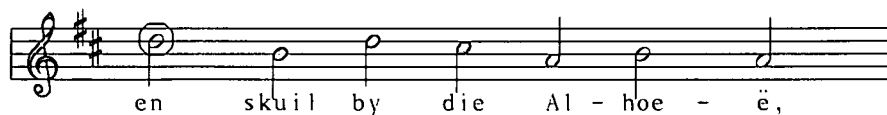
is geen sprake van individuele woordversorging waarvolgens die melodiese infleksies sinvol by die woordinhoud aansluit nie.

2.3.5.2 STEURENDE WOORDBEKLEMTONINGS:

Melodiereël 1: "Wie toevlug *neem*": Vanweë die klimakteriese ligging, ontvang *neem* te veel beklemtoning, in vergelyking met die voorafgaande kernbegrip *toevlug* wat op 'n dalende lyn geplaas is en nie genoeg beklemtoning geniet nie.



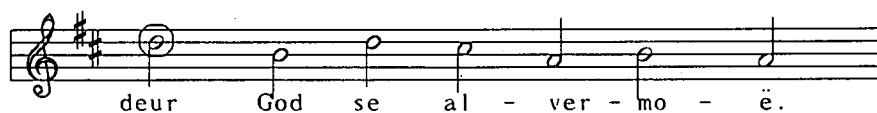
Melodiereël 2: "*en* skuil": die voegwoord *en* word onvanpas deur 'n hoë lang nootwaarde beklemtoon, ten koste van die belangriker begrip *skuil*:



Melodiereël 3: "*en be*-skut": hierdie onbelangrike lettergrepe ontvang onvanpaste beklemtoning as gevolg van die lang nootwaardes waarby hulle geplaas is:



Melodiereël 4: "*deur* God se *al*-vermoë": die voorsetsel *deur* word onvanpas beklemtoon, vanweë die lang nootwaarde waarmee die melodiereël begin, ten koste van die kernbegrip *God* wat by 'n kort nootwaarde laagliggend geplaas is. Die *al* uit alvermoë word afgeskeep weens die kort nootwaarde waarby dit in 'n dalende passasie geplaas is:



Melodiereël 5: "*O* Heer, my *Rots*": Die tussenwerpsel *O* ontvang onvanpaste beklemtoning as gevolg van die lang nootwaarde waarmee die melodiereël begin, ten koste van die twee kernbegrippe *Heer* en *Rots* by kort nootwaardes:



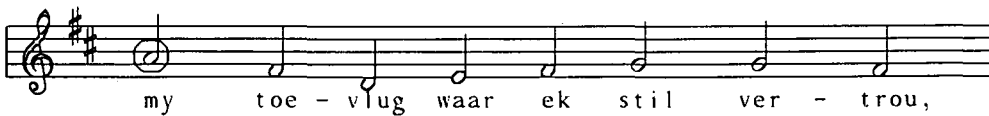
Melodiereël 6: "*by* U is't": soortgelyke onvanpaste beklemtoning op die voorsetsel *by*, ten koste van *U* as belangrike kernbegrip wat by 'n kort nootwaarde geplaas

is. Die afkorting *is't* ontvang ongemaklike beklemtoning weens die klimakteriese ligging wat vererger word deur die voorafgaande stygende derdesprong:



Melodiereëls 7 en 8: "my toevlug / in nood": dieselfde onvanpaste beklemtonings as die vorige lang beginnote van melodiereëls, waar foutiewe woordbeklemtonings plaasvind, vanweë wanaanpassing tussen melodie- en woordritme.

melodiereël 7:



melodiereël 8:

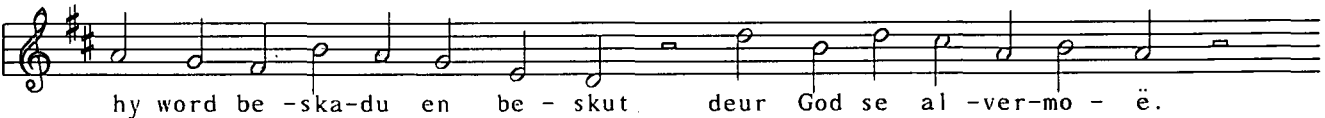


Die enjambemente wat tussen melodiereëls 1 en 2 en tussen 3 en 4 voorkom, word steurend deur die rustekens gestol, sodat die betekenisvloei van die woorde sinloos onderbreek word:

Melodiereëls 1 en 2:



Melodiereëls 3 en 4:



Samevatting: Daar bestaan geen evokatiewe aansluiting tussen die melodie en die woorde nie en die woordbeklemtoning is deurgaans uiters steurend.

2.3.6 In die geval van Psalm 114 kon die Psalmhersieningskommissie nie die oorspronklike Geneefse melodie van Loys Bourgeois gebruik nie, omdat die aantal note per melodiereël verskil het van die aantal lettergrepe per versreël van Totius. Hulle het dus 'n melodie uit die *Mieux vaut un morceau de pain se Gindron*-versameling van 1556 aangepas om by Totius se beryming aan te sluit.

Met uitsondering van melodiereël 6 begin alle reëls op die vyfde toontrap. Te midde van die oorheersende eenheidlikheid wat in die melodie aanwesig is vanweë genoegsame herhalende melodiese materiaal, word daar in formele opsig twee onderskeibare seksies in aangetref: melodiereëls 1 en 2 word herhaal in melodiereëls 3 en 4, en in die tweede seksie word nuwe materiaal in melodiereëls 5 en 6 bekendgestel. Die algemene karakter van elke seksie toon voldoende individualiteit wat mekaar genoegsaam afwissel om sinvolle balans aan die melodie te bied: seksie 1 toon meer drieklankmelodiek, teenoor seksie 2 wat meer toonleeragtig is:

Melodie: Psalm 114:

Toe Is-r'el uit E - gip - te - land, die land van vreem- de spraak,
ge - trek het, het God Ju - da's stam sy hei - lig-dom ge - maak
en Is - ra-el sy ryks - ge - bied, waar- oor sy sep - ter waak.

2.3.6.1 Aangesien die melodie nie oorspronklik vir hierdie psalm bedoel was nie en bloot aangepas is vanaf 'n ander reeds bestaande melodie, is dit voor-die-hand- liggend dat die woord-toonverhouding nie ideaal sal wees nie. Die herhalende

patroonmatige ritmiese samestelling van die melodie veroorsaak dat die woordklem nie bevredigende versorging kan geniet nie. Die lang nootwaardes aan die begin van elke melodiereël veroorsaak onvanpaste beklemtoning van onbelangrike woorde soos *Toe* (1), *die* (2), *getrek* (3), *sy* (4) en *en* (5). Daarteenoor word die volgende kernwoorde afgeskeep, aangesien hulle by kort nootwaardes geplaas is wat nie aan hulle voldoende beklemtoning bied nie:

Melodiereël 1: *Isr'el:*

Toe Is - r'el uit E - gip - te - land,

Melodiereël 2: *land:*

die land van vreem - de spraak,

Melodiereël 3: *ge-trek, God:*

ge - trek het, het God Ju - da's stam

Melodiereël 4: *heiligdom:*

sy hei - lig - dom ge - maak

Melodiereël 5: *Israel:*

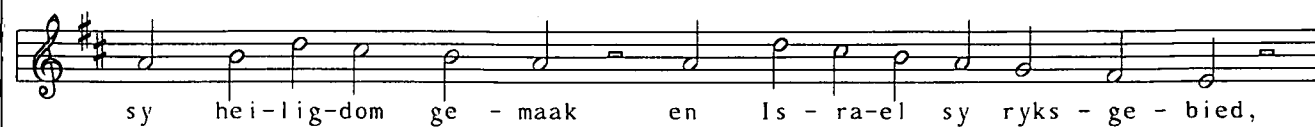
en Is - ra - el sy ryks - ge - bied,

Die enjambemente wat in die geval van die eerste strofe tussen melodiereëls 3 en 4 en tussen 4 en 5 voorkom, word albei kere deur rustekens onderbreek en veroorsaak dat die betekenisvloei van die teks verlore gaan:

Melodiereëls 3 en 4:

ge - trek het, het God Ju - da's stam sy hei - lig - dom ge - maak

Melodiëreëls 4 en 5:



Samevattend: Geen realistiese evokatiewe aansluiting bestaan tussen die melodie en die woordinhoud nie, en die woordbektoneering is deurgaans onbevredigend.

2.3.7 Die praktyk wat die Interkerklike Psalmhersieningskommissie in die AFRIKAANSE KORAALBOEK toegepas het, om dieselfde melodie by verskillende psalms met uiteenlopende strekking van woordbetekenis te gebruik, is verdere bevestiging van 'n onsensitiewe hantering ten opsigte van die woordtoonverhouding. Uit die onderstaande voorbeelde blyk dit dat daar bloot getrag is om melodieë te vind wat dieselfde aantal note per melodiëreël het as die aantal lettergrepe wat per versreël voorkom, ongeag daarvan of die melodiese seggingskrag by die strekking van die woordinhoud aansluit. Die versorging van woordbetekenis en woordklem het skynbaar geen aandag geniet nie.

2.3.7.1 Die melodie van Psalm 50 word ook by Psalms 117 en 127 gebruik, terwyl die woordinhoud van die drie psalms uiteenlopende betekenis het. Die strekking van Psalm 50 dui op 'n regsproses, waarby die Here sêlf die Aanklaer sowel as die Regter is. Psalm 117 is hierteenoor 'n loflied, waarin die digter die liefde en trou van die Here gevind het en alle volke oproep om die Here te prys. Psalm 127 is 'n pelgrimslied van Salomo en dien as "'n voorbeeld van hoe spreekwoorde en segswyses wat op die alledaagse lewe betrekking gehad het, in 'n groter geheel saamgevoeg is, sodat die daaglikse doen en late van mense van toepassing gemaak is op hulle geloofslêwe."¹

2.3.7.2 Die melodie vir Psalm 59 is van Psalm 28 uit die *Jambe-de-Fer* bundel (1555) oorgeneem en aangepas. Dit was uiteraard oorspronklik vir 'n ander teksinhoud bedoel.

2.3.7.3 Die gewysigde Geneefse melodie van Psalm 62 kom ook voor by Psalms 24, 95 en 111, wat almal lofpsalms is, terwyl die strekking van Psalm 62 getuig van Dawid se innerlike rus as gevolg van sy vertrouwe op God.

2.3.7.4 Die melodie by Psalm 69 is ontleen aan die Duitse koraal *Vater unser im Himmelreich* uit 1539. As melodie van die "gebed van alle gebede" is dit besonder geskik, vanweë die rustige melodiese verloop en gebedskarakter,

1 Die Verklarende Bybel, 1989: 671

maar by die dringende hulpgeroep van die lydende, waarvan die inhoud van Psalm 69 getuig, val die uiteenlopende melodiese seggingskrag en teksinhoud sterk op.

- 2.3.7.5 Die melodie van Psalm 71 is aangepas vanuit die bundel *Le Seigneur Dieu mon coeur touche* (1557). Die feit dat hierdie melodie ook as eerste keuse by Psalm 31 gebruik word, maak dit verdag, en dui daarop dat dit nie uitsluitlik vir die teksinhoud van Psalm 71 bedoel was nie.
- 2.3.7.6 In die geval van Psalm 76 is besluit om die melodie van Psalm 58 uit die *Jambe-de-Fer* bundel (1555) aan te pas en dit is dus nie oorspronklik vir die teksinhoud van hierdie psalm bedoel nie.
- 2.3.7.7 Die melodie wat by Psalm 80 voorkom is die oorspronklike Geneefse melodie van Psalm 55, wat aangepas is om by die versmaat van hierdie psalm aan te sluit, maar die inhoud van die twee psalms verskil aansienlik, soos onder andere uit hulle eerste strofes blyk:

PSALM 55

Verhoor, o God, verhoor my klagte,
as ek, gekwel in my gedagte,
geen rus kan vind of plek van vrede.
Net onrus is daar in my hart:
ek dwaal, ek duisel, voel verward.
Verberg U nie, maar hoor my bedel!

PSALM 80

O Herder, Isr'els, neem ter ore,
wat Josefs kroos, deur U verkore,
soos skape rustig wil laat wei,
of deur gevare heen wil lei;
U wat u troon op gerubs stig –
verskyn weer blinkend in U lig!

- 2.3.7.8 Die melodie wat by Psalm 82 voorkom is nie oorspronklik vir die teksinhoud van hierdie psalm bedoel nie, maar is deur Martin Luther (1483-1546) vir sy koraaltekst *Ein feste Burg* in 1528 gemaak. Hierdie melodie is waarskynlik om tweërlei redes deur die Interkerklike Psalmhersieningskommissie vir die teks van Psalm 82 gekies:

- a) dit het dieselfde aantal note per melodiereël as die aantal lettergrepe van Totius se beryming, en

- b) die kragtige karakter van die melodie sluit denkbaar by die sterk woordbetekenis aan.

Omdat hierdie melodie egter ook by Psalm 46 (wat toevallig soortgelyke woordbetekenis het) gebruik word, dui dit weer eens op 'n dubbelslagtige werkswyse, waar die besondere betekenis van die teksinhoud nie volgens eie waarde behandel word met sy melodie alleen nie.

2.3.7.9 Die melodie vir Psalm 91 is vanuit *Jambe-de-Fer* se sangbundel (1555) van Psalm 125 oorgeneem en aangepas om by die versmaat van Totius se beryming aan te sluit. Dit is dus nie oorspronklik vir hierdie teksinhoud bedoel nie:

2.3.7.10 In die geval van Psalm 94 is besluit om die Geneefse melodie van Psalm 105 te gebruik. Die teksinhoud van die twee psalms verskil drasties. Terwyl Psalm 94 'n klaaglied is waarin die digter kla oor onreg en vra dat God, die "Regter van die aarde", moet ingryp, is Psalm 105 'n danklied wat tydens 'n feestelike optog gesing is en waarin verkondig word: "Die Here hou sy verbond altyd in stand." Dit is dus duidelik dat die betekenis van die psalm nie 'n bepalende faktor kon wees by die keuse van hierdie melodie nie.

2.3.7.11 In die geval van Psalm 109 is besluit om die Geneefse melodie van Psalm 46 uit 1542 vir die Afrikaanse beryming van hierdie psalm aan te pas. Beide is vertrouenspsalms, maar met 'n klemverskil: Psalm 46 is 'n danklied, waarin die hele gemeente getuig dat die Here hulle beskerm en help wanneer hulle in nood verkeer. In Psalm 109 word die bidder se lewe deur sy vyande, wat hom vals beskuldig, in gevaar gestel, en hy bid tot die Here dat Hy dié dinge wat sy vyande oor hom wil bring, eerder oor hulleself moet laat kom.

2.3.7.12 Die melodie wat by Psalm 119 gebruik is, is die aangepaste Geneefse melodie van Psalm 146 van Maitre Pierre uit 1562. Die hoofbegrip van die teksinhoud van Psalm 119 is die openbaring wat God aan Sy volk gegee het deur Sy Woord wat toe reeds op skrif gestel was, terwyl Psalm 146 'n *halleluja-psalm* is, waarin die digter homself oproep om die Here te prys.

2.3.8 In die geval van die nuutgekomponeerde psalmmelodieë word soortgelyke ongemaklike woordbeklemtoning as in die geval van die Geneefse melodieë aangetref, aangesien die nuwe melodieë, in nastrewing van die idee om stilistiese eenheid met die karakter van die Geneefse melodieë te behou, so gekomponeer is dat hulle uit soortgelyke ritmiese nootwaardepatrone saam-

gestel is. Die resultaat het tot gevolg dat dieselfde soort wanaanpassings tussen woorde en melodieë as in die geval van die Geneefse melodieë ook hier voorkom, soos aangedui in die volgende voorbeelde:

2.3.8.1 Psalm 92 is 'n lied vir die Sabbat en die woordinhoud is 'n loflied op die geregtigheid van God.

Melodie: Psalm 92

Wie sou die Heer nie prys nie, as weer met nu - we gloed
'n rus-dag ons be - groet? Wie Hom nie dank be - wys nie
in stil-le mô - re - wag - te, as ons sy guns om - ring?
Wie vir sy trou nie sing 'n lof- lied in die nag - te?

Die kernbegrip is blymoedigheid en in hierdie opsig sluit die lewenskragtige melodiese karakter in 'n sekere opsig hierby aan: melodiëreël 1 tree hoogliggend en met aanvanklike toonrepetisie in, wat die lofliedkarakter onmiddellik suggereer. Die stereotipe notewaardepatrone verwys egter na dié wat in die Geneefse melodië aangetref word en veroorsaak dat die woordklem nie individuele versorging geniet nie. Die volgende onvanpaste woordhanterings is steurend:

Melodiëreël 1: "Wie sou die *Heer* nie prys nie": Die kernbegrip *Heer* ontvang nie die nodige beklemtoning nie, vanweë die kort nootwaarde waarop dit geleë is:



Melodiëreël 2: "as weer met nuwe gloed": die lang nootwaarde waarmee elke melodiëreël begin, veroorsaak dat die onbelangrike voegwoord *as* onvanpas beklemtoon word:



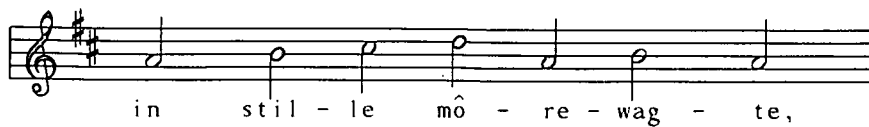
Melodiëreël 3: "'n rusdag ons begroet": soortgelyke ongemaklike beklemtoning van die onbepaalde lidwoord *'n* as in melodiëreël 2, en nou ook ten koste van die kernbegrip *rusdag*, wat nie voldoende beklemtoning geniet nie, vanweë die kort nootwaarde waarop dit verskyn:



Melodiëreël 4: "Wie *Hom* nie dank bewys nie": die onbelangrike vraende voornaamwoord *wie* en die bywoord *nie* ontvang onvanpaste beklemtoning, vanweë die lang nootwaardes, terwyl die kernwoorde *Hom* en *dank* afgeskeep word weens die kort nootwaardepatroon:



Melodiëreël 5: "*in stille môre-wagte*": die voorsetsel *in* word onvanpas beklemtoon met die lang nootwaarde waarmee die melodiëreël begin, ten koste van die begrippe *stille* en *môre* wat nie beklemtoning geniet nie. Die beklemtoning van die woorduitgang *-wagte* is ook onvanpas, omdat die voorafgaande kernbegrippe *stille môre* in 'n kort nootwaardepatroon nie tot hulle reg kom nie:



Melodiereël 6: "as": soortgelyke onvanpaste beklemtoning as in melodiereël 2:



Melodiereël 8: "*'n Loflied*": die onbelangrike lidwoord 'n word onvanpas beklemtoon, vanweë die klimakteriese intrede van die melodiereël op 'n lang nootwaarde en wat voorafgegaan word deur 'n stygende sesdesprong. Die kernbegrip *loflied* word hierteenoor afgeskeep, vanweë die laer ligging en kort nootwaardereeks waarin dit geplaas is:



Die ignorering van die enjambemente wat tussen melodiereëls 2 en 3, 4 en 5 en 7 en 8 voorkom, veroorsaak dat die betekenisvloei van die woorde onnadenkend onderbreek word.

SAMEVATTING:

'n Samevatting van die voorafgaande analitiese besonderhede toon aan dat daar in die Geneefse psalmmelodieë in die AFRIKAANSE KORAAALBOEK baie min realistiese evokatiewe aansluiting tussen die melodiese materiaal en die woordinhoud van die psalms bestaan. (Slegs enkele kort momente van aanvaarbare evokasie moet as toevallig beskou word.) Die onbegryplike werkswyse van die Psalmhersieningskommissie om bestaande sestiende-eeuse melodieë wat vir Antieke Franse berymings bedoel is by bestaande Afrikaanse woorde van die twintigste eeu (alhoewel nou ook alreeds verouderd) te voeg, en waarvan sommige van uiteenlopende betekeniswaarde is maar geeneen by mekaar pas nie, moet as die belangrikste rede vir hierdie onaanvaarbare gesteldheid beskou word. Dit is duidelik dat die Psalmhersieningskommissie nie in hierdie opsig die segginskrag van musiek beag het nie.

In die geval van die nuutgekomponeerde melodieë is die opset soortgelyk omdat hulle as nabootsing van die sestiende-eeuse Geneefse melodieë gemaak is.

Die uiters onbeholpe woordbeklemting ontstaan veral as gevolg van die patroonmatige nootwaarde-eenhede wat ook in nabootsing van die Geneefse melodieë gedoen is.

Die obsessie by die harmoniseerders om die melodieë slegs met grondstellings en eerste-omkeringsakkoorde en sonder enige doelbewuste dissonansies te harmoniseer, ongeag hoe toonsoortgerig sommige van die melodieë ook al mag wees, wek die indruk van onbeholpenheid wat nie kompetente verband hou nie. In die geval van die modale Geneefse melodieë word hulle geharmoniseer asof hulle in 'n majeur- of mineurtoonsoort is. Die effek is dan van 'n toonsoort wat swak hanteer word en nie van 'n modus nie.

2.3.8.2

In die geval van Psalm 120 ontstaan soortgelyke patroonmatigheid as wat in sommige van die Geneefse melodieë gevind word, deurdat melodiereëls 1, 2, 4 en 5 dieselfde nootwaardepatrone het. Die nootwaardepatrone bring mee dat onbelangrike woorde aan die begin van melodiereëls onvanpas beklemtoon word: as in melodiereël 1, *en* in melodiereël 2, *dan* in melodiereël 4 en *want* in melodiereël 6:

Melodie: Psalm 120

As die ho - e nood by ty - e
en die storm van al - le sy - e
drei - gend teen my op kom staan,
dan ver - hef ek my ge - dag - te,
send tot God my bit - ter klag - te,
want Hy neem dit guns - tig aan.

2.3.8.3 Die patroonmatige nootwaardes van Psalm 144 se nuutgekomponeerde melodie het tot gevolg dat die woordbeklemtoning onsensitief behandel is en is daarom onsuksesvol. Die lang nootwaardes aan die begin, middel en einde van melodiereëls, asook sprongbenaderings van sommige melodienote veroorsaak die volgende onvanpaste beklemtonings:

Melodiereël 1: Ge-loofd sy God wat my in wank'le tyd

Melodiereël 2: 'n rotssteen is, my aangord tot die stryd;

Melodiereël 3: wat tot die kryg my hande toe-berei,

Melodiereël 4: so goed is en 'n vesting-werk vir my;

Melodiereël 5: wat my die skans tot redding wil ver-strek,

Melodiereël 6: by wie ek skuil, daar my sy skild oor-dek;

Melodiereël 7: wat in die stryd my altyd trou bewaak

Melodiereël 8: en nou my volk aan my gehoorsaam maak.

Melodie: Psalm 144

The musical score consists of eight staves of music in a single system. Each staff is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are written below each staff, aligned with the notes. The lyrics are:

1. Geloofd sy God wat my in wank'le tyd

2. 'n rotssteen is, my aangord tot die stryd;

3. wat tot die kryg my hande toeberei,

4. so goed is en 'n vestingwerk vir my;

5. wat my die skans tot redding wil verstrekk,

6. by wie ek skuil, daar my sy skild oordek;

7. wat in die stryd my altyd trou bewaak

8. en nou my volk aan my gehoorsaam maak.

Die volgende kernbegrippe ontvang nie voldoende beklemtoning nie, omdat hulle by kort nootwaardes geplaas is:

- Melodiereël 2: *rotssteen, aangord*
3: *hande*
4: *goed, vesting-werk*
5: *skans, redding*
6: *skuil*
7: *trou*

Die enjambemente tussen melodiereëls 1-2 en 7-8 word steurend onderbreek deur rustekens in die melodielyn.

2.3.8.4 Die nuutgekomponeerde melodie van Psalm 147 het soortgelyke nootwaardepatrone as die Geneefse melodieë en daarom kan die woordbeklemtoning nie geslaagd wees nie. Die lang nootwaardes by onbelangrike woorde of lettergrepe veroorsaak die volgende onvanpaste beklemtonings:

Melodiereël 1: *Laat voor die Heer*

Melodiereël 2: *Hoe goed is dit om God te prys!*

Melodiereël 3: *Hoe lieflik om die lof te sing,*

Melodiereël 4: *die lof wat ons aan Hom moet bring!*

Melodiereël 5: *Want Hy wil ons in guns aanskou,*

Melodiereël 6: *Hy wil Je-ru-sa-lem herbou*

Melodiereël 7: *en Is-ra'el wat verstrooid nog swerf,*

Melodiereël 8: *ver-samel op die heil'ge erf.*

The image shows three staves of musical notation in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notes are simple, mostly quarter and eighth notes. Below each staff is a line of lyrics in Afrikaans. The lyrics are: 'Laat voor die HEER 'n lofsang rys!', 'Hoe goed is dit om God te prys!', and 'Hoe lieflik om die lof te sing,'.

die lof wat ons aan Hom moet bring!

Want Hy wil ons in guns aanskou,

Hy wil Jerusalem herbou

en Isr'el wat verstrooid nog swerf,

versamel op die heil'ge erf.

Die volgende kernwoorde ontvang nie voldoende beklemtoning nie, omdat hulle met kort nootwaardes verbind is:

Melodiereël 1: *Heer; lofsang*

Melodiereël 2: *goed; God*

Melodiereël 3: *lieflik; lof*

Melodiereël 4: *lof*

Melodiereël 5: *Hy; guns*

Melodiereël 6: *Je-ru-sa-lem*

Melodiereël 7: *Is-ra'el*

Melodiereël 8: *ver-sa-mel*

Die enjambement tussen melodiereëls 6 en 7 word onvanpas onderbreek deur die rusteken wat die melodiereëls skei.

2.3.8.5 Die abstrakte feit dat musiek geen spesifieke "betekenis" het nie, lê waarskynlik ten gronde van baie van die wanpraktyke in Calvinistiese kerkmusiek: die uitruiling van melodieë by verskeie psalmtekste, die neutrale en soms aanstootlike harmoniserings en die gebruik van voorafbepaalde nootwaardepatrone wat onsuksesvolle woordbeklemtoning veroorsaak. Die volgende twee aspekte, wat van uiterste belang is, naamlik die assosiatiewe en inherente betekenisvolheid van musiek, word onder sulke omstandighede heeltemal uit die oog verloor:

- (a) Assosiatiewe betekenis: Musiek neem baie geredelik assosiatiewe betekenis aan; as 'n melodie by sekere woorde pas, neem die melodie daardie betekenis van die woorde aan. Die melodie word inderdaad dan makliker onthou as die woorde, en 'n herinnering aan die melodie kan die woorde herroep. Hierdie feit is 'n gegewe menslike omstandigheid wat nie weggedeneer kan word nie en om dit te ignoreer is om die saak van die

en ritmiese gesteldhede nie los te maak van sekulêre begrippe soos dansbewegings en erotiek nie. Wanneer hierdie assosiatiewe begrippe deur middel van sekere oppervlakkige populêre liedere (soos dit veral in die *Jeugsangbundel* en die proefsangbundel *Sing onder mekaar* van die N.G. Kerk voorkom) die kerk binnedring, kan die saak van Godsdiensteoefening slegs skade ly.

- (b) Inherente betekenis: Hierdie begrip behels onder meer die stabiliteit van tonika en dominant in harmonie, die verskille in stemming tussen trapsgewyse en rondspringende melodiese beweging, en die weldadige uitwerking van stilisties-getroue smaak teenoor die ongemak van smaakloosheid. Wanneer die Geneefse melodieë nie volgens stylgetroue harmoniese prosedures behandel word nie en die woordbeklemtoning so onvanpas en onnatuurlik versorg word dat dit betekenis in die wiele ry, word die inherente betekenisvolheid van musiek so aangetas dat die aanspreekkrag daarvan omskakel in ongemaklikheid en selfs aanstootlikheid.

2.3.9 Uit die bostaande bespreking van die praktyk van die Interkerklike Psalmher-sieningskommissie om dieselfde melodie by verskillende psalmtekste met uiteenlopende betekenis te gebruik, moet beklemtoon word dat dit 'n nadelige invloed op die gebruiker van die psalmbundel kan uitoefen, omdat hy hierdeur onder die indruk gebring word dat dieselfde melodie verskeie weersprekende betekenis kan aanneem. Dit impliseer dat die melodie nie deur middel van assosiasie oor 'n eie seggingskrag kan beskik nie. Dit moet aanvaar word dat hierdie benadering 'n gebrek aan musikale insig en estetiese aanvoeling blootlê vir die inhoudelike ooreenstemming en eenwording van woorde en melodie, soos in geslaagde toonsettings aangetref word. Ongelukkig bevestig analise en musikale aanvoeling dat baie min van hierdie geslaagdheid in psalms in die AFRIKAANSE KORAALBOEK aangetref word, onder die samevoegings van bestaande melodieë met bestaande berymings, maar ook onder die "nuwe" toonsettings.

HOOFSTUK 3

3.1 'N BESPREKING VAN DRIE OORTUIGENDE KERKLIEDERE UIT DIE AFRIKAANSE KORAAALBOEK VAN 1978.

3.1.1 DIE KERKLIED AS WERKTIPE

Die begrip *Kerklied* dui in Protestantse kerke op dié liturgiese bestanddeel waarmee die kerkganger persoonlik uiting gee aan sy geloofshandeling tydens verskeie liturgiese momente in eredienste. Dit was een van die veranderings wat die Kerkhervormers nagestreef het, naamlik die aktiewe deelname van die gemeentelede aan die liturgiese handeling tydens die erediens.

Die verskillende liturgiese momente in die erediens waaraan die gemeente aktief deelneem, bestaan veral uit lofsange, maar skuldbelydenis en boetedoening (verootmoediging), geloofsbelydenis en gebed, wat uiteenlopende stemmingsgesteldhede verteenwoordig, is ook van belang. Voorbeelde van die verskillende soorte gemeenteliedere in die psalms is 'n *lied van die Sabbat* (Psalm 91), 'n *Danklied* (Psalm 100) en die sogenaamde *Bedevaartsliedere* (Psalms 120-134).

Die kerklied is nie slegs die medium waardeur die gemeente tydens die erediens sy geloof in sang uitdruk nie, maar gemeentesang is sowel aanbidding van God¹ (vertikale kommunikasie), as 'n gerigtheid van die gelowiges op mekaar tot wedersydse opbou van hulle gemeenskaplike geloof (horisontale kommunikasie)².

3.2 DRIE KERKLIEDERE UIT DIE AFRIKAANSE KORAAALBOEK VAN 1978.

As norm vir die funksionaliteit van 'n kerklied geld die hartlike en geesdriftige deelname daaraan van gemeentes. Die volgende drie kerkliedere, naamlik Psalm 146 en Gesange 56 en 63, dien as voorbeelde van sulke funksionele liedere in die AFRIKAANSE

1 Volgens 1 Korintiërs 14:15 moet die gelowige "met die gees die lof van die Here sing."

2 N.a.v. 1 Korintiërs 14:26 is dit in die opbouarbeid van die gemeente nie slegs die taak van die besondere amptenare nie, maar ook die gemeente self, wat deur die beoefening van die gawes wat elkeen van die Gees ontvang het (o.a. sang) en waarin "elkeen gewoonlik 'n bydrae lewer; 'n psalm, 'n onderwysing, 'n openbaring, 'n ongewone taal of klank, 'n uitleg daarvan. Sorg dan dat alles tot opbou van die gemeente verloop." (Verklarende Bybel – 1983 vertaling 1989:233) Die Hervormers het hierdie opdrag uit die Bybel as 'n rigsnoer beskou.

KORAALBOEK, omdat hulle oor die algemeen met groot oorgawe en oortuiging deur gemeentes tydens eredienste gesing word.

3.2.1 PSALM 146:

MELODIE: HALLELUJA, GOTT ZU LOBEN.

Komponis: Johann Georg Bässler (oorlede 1807)

Die geslaagdheid van hierdie psalm is reeds meermale deur verskillende skrywers genoem. G.G. Cilliè beskou dit as "meer as 'n kerklied, dit is feitlik 'n volkslied." (Loots, P.J. 1947:69)¹ Hy vervolg: "Dit (die melodie) is skynbaar in Nederland heeltemal onbekend, en tog is dit die oorsaak dat Psalm 146 die mees algemeen bekende Psalm in Suid-Afrika geword het. Hierdie melodie beantwoord pragtig aan die hoogste eise wat 'n mens aan die ware kerkmelodie mag stel. Dit is statig en eenvoudig, dit pas by die woorde van die Psalm, al is dit skynbaar nie oorspronklik daarvoor gemaak nie, dit is pakkend sonder om in enige opsig goedkoop te wees; dit is musikaal mooi saamgestel." Loots beweer dat hierdie psalm (waarby die melodie natuurlik inbegrepe is) "die geestelike volkslied van Suid-Afrika geword het." (Loots, P.J. 1947:152)

Prys die Heer met bly - e gal - me,
o my siel, daar's ry - ke stof!
'k Sal, so - lank ek leef, my psal - me
vro - lik toe - wy aan sy lof
en Hom, wat sy guns my bied,
al - tyd groot maak in my lied.

1 Aangehaal uit: *Die musiek van ons Psalms* deur G.G.Cilliè in ONS KERKLIED DEUR DIE EEUE, Loots, P.J., 1947,69.

3.2.1.1 ANALITIESE BESONDERHEDE:

3.2.1.1.1 Melodiese eienskappe: Dit val gehoormatig op as 'n sensueel aantreklike melodie met maklik onthoubare bestanddele; elke melodiereël is as sodanig bevredigend en hulle vul mekaar op 'n natuurlike wyse aan, byvoorbeeld, die vreugdevol wydstygende eerste melodiereël met sy twee opspringende vierde-intervalle word gevolg deur 'n meer beperkte, oorwegend trapsgewys bewegende tweede melodiereël wat terugkeer na die tonika. Hierteenoor bied melodiereëls 5 en 6 'n teenstellend dalende lynrigting, met die tonikadrieklanknote as prominente steunpilare waarom die res van die melodiese verloop kartel nadat melodiereëls 1 en 2 herhaal is. Die indruk ontstaan dat elke melodiereël funksioneel doelmatig is as aansluiting, herhaling of teenstelling. Daar is presies genoeg herhaling en afwisseling om balans en onthoubaarheid te bevorder: melodiereëls 1 en 2 word herhaal in melodiereëls 3 en 4, terwyl melodiereëls 5 en 6 teenstellend is in kurwe. Die stembeweging is oorwegend trapsgewys en die spronge wat voorkom is so goed geplaas dat dit effektiewe afwisseling bied. Die note van die tonikadrieklank is dwarsdeur prominent, wat die bevatlikheid van die musiek verhoog. Die isometriek pas hierdie melodie klaarblyklik, aangesien die luisteraar geen wens na nootwaardeveranderinge ondervind nie. Die melodiese organisasie is só geslaagd dat die natuurlike neigingspunte in die melodiese verloop vir aksentgewing sorg.

3.2.1.1.2 Woord-toonverhouding: Wanneer in gedagte gehou word dat hierdie melodie nie oorspronklik vir hierdie psalm se woorde geskryf is nie, maar dat die woorde ingepas is by 'n bestaande melodie, is dit 'n gelukkige ontdekking dat die melodie besonder goed by die woorde van veral die eerste strofe pas en dat geen ernstige hinderlike woordbeklemtonings aangetref word nie. Die woordbeklemtoning is oor die algemeen natuurlik. Die enigste minder ernstige steurnisse (wat in elk geval in die algemene geslaagdheid verdwyn) is oorbeklemtoning van die woorde *en* en *wat* in melodiereël 5.

Hierdie psalm is 'n pryslied en die geheelstemming van die musiek is vreugdevol feestelik. Dit blyk dadelik uit die opspringende, wydstygende melodiereël 1, en die evokatiewe krag hiervan tel sterker as die oorweging

dat die wye ligging nie ideaal is vir gemeentesangdoeleindes nie. Die woordbetekenisse en melodiese kontoere stem suksesvol ooreen by die woorde *blye galme* en *so lank ek leef my psalme* en *altyd grootmaak* (klimakteries), asook by *en Hom, wat sy guns my bied* (betreklik ingetoë, innig).

3.2.1.1.3 Harmonisasie: Die harmonisering in die AFRIKAANSE KORAALBOEK is betreklik sonder aanstoot. Dit is deurgaans toonsoortgebonde soos wat die melodie uit sy aard vereis, en bestaan hoofsaaklik uit primêre drieklanke met slegs een sekondêre drieklank in elk van melodiereëls 1, 2,3, en 6. In melodiereël 5 is daar 'n uitwyking via die verwante mineur na die dominant toonsoort: dit dra deur middel van die harmoniese verskeidenheid wat dit bied subtiel by tot die geslaagdheid van die geheel. In die slotreël is daar dan 'n afrondende hervatting van primêre drieklanke in die hooftonsoort. Die prinsiep om die herhaling van melodiereëls 1 en 2 by melodiereëls 3 en 4 nuut te harmoniseer is in hierdie geval aanvaarbaar, omdat die melodiese inhoud so maklik onthoubaar is dat die harmoniese afwisseling as gepas voorkom. Enkele terughoudings en deurgangsnote help om gang te verleen.

Alhoewel hier niks in die harmonisasie is wat werklik steur nie, behalwe die opeenvolging ii-I by akkoorde 3 en 4 van melodiereël 3, is die algemene indruk een van neutraliteit, waarskynlik hoofsaaklik as gevolg van die feit dat elke melodienoot van 'n nuwe volledige akkoord voorsien word. Hierdie melodie beskik oor soveel meriete dat dit van 'n meer geskikte harmonisasie voorsien behoort te word.

3.2.2 GESANG 56

MELODIE: *HERZLICH TUT MICH VERLANGEN*

Komponis: Hans Leo Hassler (1564-1612)

Hierdie geslaagde begrafnisgesang word wêreldwyd deur gemeentedele met groot oortuiging gesing, veral in die weke voor en tydens Paasfees as 'n lydenskoraal. Volgens G.G. Cillié is dit "byna ongelooflik om te dink dat hierdie plegtigste van alle lydenskorale ontstaan het as melodie van 'n minnelied."¹ (Cillié, G.G. 1983:233) Hy

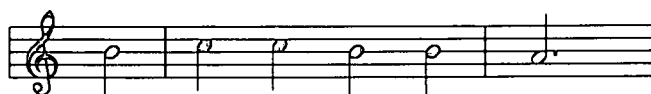
¹ Kyk die bespreking oor *kontrafakture* op bladsye 16.

vervolg: "’n Goeie Vrydagdiens is m.i. nie volledig sonder Ges. 122, of minstens sy melodie, nie." (Die melodie van Gesang 56 is ooreenstemmend met dié van Gesang 122.)

3.2.2.1 ANALITIESE BESONDERHEDE

3.2.2.1.1 Melodiese eienskappe: Die melodie val gemaklik op die oor as ’n besonder geskikte draer van die woordbetekenis van hierdie begrafnislied. Die karakter daarvan is aanvoelbaar ingetoë, vanweë die verbinding van ’n geringe melodiese ambitus in elke melodiereël met die oorwegend trapsgewyse beweging van die materiaal as geheel. Daar is genoegsame onthoubare elemente en die verskillende melodiereëls toon bevredigende natuurlike aansluiting (hulle skakel gemaklik twee-twee aanmekaar), asook afwisseling ten opsigte van lyngerigtheid, melodiese formasies en balans, terwyl elkeen as sodanig ook goed gekonstrueer is. Melodiereël 1 is oorwegend laag geleë met ’n trapsgewys dalende lyn ná ’n aanvanklike stygende sprong, gevolg deur melodiereël 2 wat hoër geplaas is, ’n meer beperkte toonomvang het en trapsgewys om die tonika kartel. Melodiereëls 3 en 4 herhaal dieselfde materiaal wat aangenaam genoeg was om die herhaling te kan verdra. Sodoende vorm hierdie vier melodiereëls die eerste seksie van die melodie. Daar moet op gelet word dat melodiereëls 2 en 4, en later 5, afwyk van die oorspronklike melodie wat as volg was:

melodiereëls 2 en 4:



melodiereël 5:



Melodiereëls 5 en 6 begin die tweede seksie van die melodie met ’n opvallende nuwe karakter: die verandering in modus, die stygende lynrigting en die registerverandering skep ’n gepaste gevoel van groter intensiteit as melodiereëls 1 tot 4. Die nuwe toonsoort (C majeur, die verwante majeur) bied ’n nuwe toonkleur, ’n veranderde melodiese konstruksie (melodiereël 5 is deurgaans hoër geleë as enige van die voriges) wat groter inspanning vereis van die stem, terwyl melodiereël 6 dan verligting bied van die

voorafgaande intensiteit vanweë 'n trapsgewys dalende lyn – 'n formasie wat herinner aan dié van melodiëreëls 1 en 3.

Melodiëreël 7 herhaal die idee van inspanning, nou nog meer intens as in melodiëreël 5, en bereik 'n nuwe melodiese klimaks, waarna melodiëreël 8 groter rustigheid bring as in die geval van melodiëreël 6, vanweë die laer ligging.

'n Vergelyking met die oorspronklike melodiese vorm toon aan dat die voorlaaste (per sprong stygende) melodienoot 'n onvanpaste beklemtoning van die swak lettergreep (bid-dend) veroorsaak, terwyl dit eintlik meer gepas sou wees indien die oorspronklike melodiese vorm behou sou word:

melodiëreël 8:



oorspronklike vorm:



Die wysiging sou wel deur sommige persone as melodies aantrekliker kon beskou word; met ander woorde, dit sou as 'n element kon beskou word wat die sensuele aantreklikheid van die melodie verhoog. Dit is ironies (en oncalvinisties) dat in die AFRIKAANSE KORAALBOEK voorkeur gegee word aan sensualiteit bo funksionaliteit.

Die oorheersende indruk van die melodie is een van voldoende aansluiting, herhaling en teenstelling van melodiese kurwes, wat die onthoubaarheid van die melodiese gegewens bevorder.

in u - re swaar van rou.
 Ver - hoor my smee - ge - be - de
 in Chris - tus, gee my krag
 en seën my met u vre - de
 waar - op ek bid - dend wag.

Die melodiese beweging is oorwegend tragsgewys (77%), maar die geringe aantal spronge (23%) bied genoegsame afwisseling. Daar is voldoende verteenwoordiging van drieklankmelodie (27 uit die 52 melodienote is note van die tonikadrieklank), wat daartoe lei dat die musiek gemaklik op die gemiddelde persoon se oor sal klink. Die isometriek pas die melodie onmiskenbaar en daar is geen behoefte aan die oorspronklike verskeidenheid nootwaardes nie, wat te gevarieerd in karakter vir die Afrikaanse teks is:

3.2.2.1.2 **Woord-toonverhouding:** Die woordbeklemtoning is besonder geslaagd ten opsigte van strofe 1, ten spyte van die feit dat die musiek nie by die woorde gekomponeer is nie, maar 'n *kontrafaktuur* is wat oorspronklik in 1601 as 'n liefdeslied gemaak is. Dit is dus weer 'n geval waar die woorde by 'n bestaande melodie gevoeg is. Die woordbeklemtoning is oor die algemeen gemaklik en natuurlik. Die melodie is as sodanig so aangenaam.

en so gepas vir die ingetoë inhoud van die woorde, dat *mededoë*, *geloofsvertroue*, *swaar van rou* en *biddend wag* uit krag van suggestie daarin gehoor word. Verder is dit so dat die stygings en dalings in intensiteit effektief is omdat die omvang so beperk is dat elke verandering aanspreek. Laastens is dit gepas dat *my nood*, *verhoor my smeekbede*, en *seën my met u vrede* hoër lê as die ander woorde. Die minder ernstige steurnisse in die woordbeklemtoning (melodiereël 4: *ure* te veel en *swaar* te min beklemtoon; melodiereël 8: *waarop* te veel en *biddend* te min beklemtoon) verval grotendeels, vanweë die goeie melodiese gehalte en gemaklike singbaarheid van die geheel.

3.2.2.1.3 Die harmonisasie in die AFRIKAANSE KORAALBOEK is nie die oorspronklike een nie, maar is deur die Werkgroep: Kerkmusiek UOVS gedoen. Die neutraliteit daarvan is te betreur by so 'n aangrypende melodie. Dit is met volgehoue konsonansie saamgestel uit 75% grondstellings en 25% eerste-omkeringsakkoorde. Elke melodienoot word met volledige akkoorde geharmoniseer. Slegs by twee momente is daar dissonansie, wat veroorsaak word deur terughoudings by melodiereëls 1 en 3 *mede-doë* / *geloofsver-trou-e* en in melodiereël 8 by *bid-dend* (alle gevalle in die altparty):

Melodiereëls 1 en 2:

Wil, Heer, in me - de - do - e my nood en angs aan - skou;

Melodiereël 8:

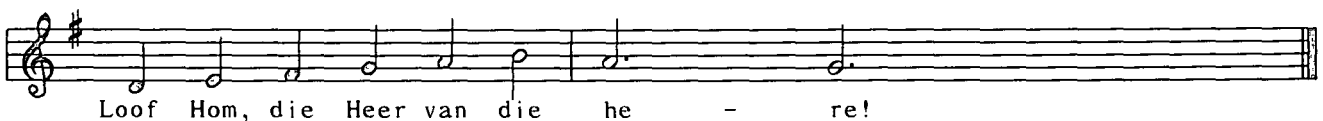
waar - op ek bid-dend wag.

3.2.3 GESANG 63

MELODIE: LOBE DEN HERREN, DEN MÄCHTIGEN KÖNIG DER EHREN

Komponis: Onbekend.

Hierdie lewenskragtige melodie word ook met vreugdevolle oorgawe en oortuiging deur kerkgangers van verskillende denominasies oor die wêreld heen gesing. Dit het c.1640 ontstaan as 'n Duitse studentelied, waarvan die teks oor die liefde gehandel het.¹ Dit het in 1665 die eerste keer in gewysigde vorm in die Stralsund-Gesangboek as 'n klaaglied verskyn, waarna Joachim Neander die melodie in 1680 verander het tot 'n loflied en waarvan G.G. Cillié skryf: "Die oorspronklike Duitse studentelied is lankal vergete, maar Neander se loflied sal voortleef solank as wat daar Christene op aarde is." (Cillié, 1983: 142)



3.2.3.1 ANALITIESE BESONDERHEDE

3.2.3.1.1 Melodiese eienskappe: Dit bestaan uit 'n besonder aantrekklike, glad-bewegende lineêre organisasie met maklik onthoubare inhoud. Elke melodiêreël as sodanig is bevredigend gekonstrueer, en ook die melodie as 'n geheel is doelmatig saamgevoeg. Melodiêreëls 1 en 2 is identies en omspan feitlik die volle melodiese omvang. Hulle word gevolg deur melodiêreël 3 wat besonder hoogliggend is, waarna melodiêreël 4 weer laag geleë is en 'n ander formasie uitvoer. Die effek van voldoende

1 Kyk die bespreking oor *kontrafakture* op bladsy 16.

herhaling, teenstelling en aansluiting dra daartoe by dat die gevoel van balans en onthoubaarheid bevorder word. Die melodiese beweging is oorwegend trapsgewys, terwyl die geringe aantal spronge wat voorkom bevredigende afwisseling bied. Die note van die tonikadriekklank kom gereeld (58%) in die melodie voor en verhoog sodoende die bevatlikheid daarvan. Die ritmiese verloop is oorwegend isometries (en met 'n effek van bewegende stuwings), maar met goed geplaasde gepunteerde nootwaardes van verskillende lengtes.

- 3.2.3.1.2 **Woord-toonverhouding:** Die aansluiting tussen die melodie en teks doen besonder aangenaam aan (wat die eerste strofe betref), veral as in gedagte gehou word dat die woorde en musiek nie gelyktydig ontstaan het nie; dit is bloot toevallig dat die woordinhoud en melodiese gesteldheid ooreenstem, veral as besef word dat hierdie melodie aanvanklik 'n studenteliefdeslied was. As 'n loflied, teen 'n flink tempo, is dit geslaagd en word oortuigend deur gemeentes gesing. Die woordbeklemtoning is oor die algemeen natuurlik, omdat die lofkarakter besonder geslaagd deur die melodiese karakter gesuggereer word: die gebroke akkoordbeweging aan die begin van melodieëls 1 en 2 bied die verlangde vitaliteit wat in die kernbegrippe van die teks voorkom: *Lofsing die Here* (1) en *Lofsing die Koning* (2). Hierdie momente word sinvol afgewissel met 'n breedvloeiende melodiese lyn, waarby kernbegrippe soos *Ewige* en *ere* (1) en *Skepper, Vader, Here* (2) aanvoelbaar geslaagde aansluiting vind. Die oproep tot gesamentlike lofbetuiging *Loof almal saam* (3) vind besondere aanklank in die hoogliggende intrede en klimaksbereiking van die melodie op *saam*. Die woorde *groot is sy heilige Naam* vind aanvoelbare evokatiewe suggestie in die stygende en dalende melodiese formasie waarin die effek van majesteitlikheid simbolies verklank word. Soortgelyke geslaagde verhouding tussen die stygende melodielyn en die lofkarakter van die woorde *Loof Hom, die Heer van die here!* dien as sinvolle afsluiting van strofe 1.

Dit is interessant dat die potensieel aanstootlike oorbeklemtonings weens sprongbenadering van die lidwoord "die" ("Lofsing die Here," en "Lofsing die Koning") heeltemal geneutraliseer word deur die ritmies swaaiende gang van die melodie as 'n geheel.

3.2.3.2 HARMONISASIE

Die harmonisasie in die AFRIKAANSE KORAAALBOEK is betreklik sonder aanstoot, ongeag die feit dat die akkoordgebruik bloot uit grondstellings (74%) en eerste omkeringsakkoorde (26%) van diatoniese harmonieë bestaan. Die enigste dissonansie verskyn by die voorlaaste akkoord van die slotkadens waar 'n terughouding in die altparty voorkom. Dit is egter jammer dat die geheeleeffek een van oorbedrywige harmoniese ritme is, omdat daar teen so 'n beweglike tempo aanhoudend akkoordverandering per noot is (veral by *Ewige sing tot sy ..*).

Lof-sing die He - re, die E - wi - ge, sing tot sy e - re!

The musical score for the first line is written in a 9/4 time signature with a key signature of one flat. It consists of two staves: a treble clef staff for the vocal line and a bass clef staff for the piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, and rests. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and single notes.

Lof-sing die Ko - ning, die Skep-per, die Va - der, die He - re!

The musical score for the second line follows the same notation as the first line, with a treble clef staff for the vocal line and a bass clef staff for the piano accompaniment. The lyrics are: "Lof-sing die Ko - ning, die Skep-per, die Va - der, die He - re!".

Loof al - mal saam; groot is sy hei - li - ge Naam!

The musical score for the third line continues the same notation, with a treble clef staff for the vocal line and a bass clef staff for the piano accompaniment. The lyrics are: "Loof al - mal saam; groot is sy hei - li - ge Naam!".

Lof Hom, die Heer van die he-re!

3.3 GEMEENSKAPLIKE EIENSKAPPE VAN DIE DRIE KERKLIEDERE – PSALM 146 EN GESANGE 56 EN 63

3.3.1 Die melodieë as sodanig word as aantreklik ervaar.

Dit spruit daaruit dat elkeen uit welgevormde onderafdelings bestaan wat mekaar balanseer, aanvul en afwissel sodat 'n oortuigende geheel ontstaan. Uit gemeentelike oogpunt is dit van moontlik deurslaggewende belang dat daar voldoende herhaling van maklik onthoubare materiaal in elkeen van die melodieë voorkom. Die voorrang aan note van die tonikadrieklank lewer sekerlik 'n bydrae. Al drie melodieë bestaan meesal uit isometriese trapsgewyse beweging, sodat die gevaar van moeilik uitvoerbare ritmiese patrone uitgeskakel is.

3.3.2 Dit word ook ervaar dat die betekenisinhoud van die woorde en die musikale effek van die melodieë by mekaar aansluit: daar is opmerklike verskille in die melodiese elemente van die opgewekte Psalm 146 en Gesang 63 aan die een kant en die ingetoë Gesang 56 aan die ander kant, soos beskryf is in die analises.

3.3.3 Die uitspraak van die woorde tydens die sing van hierdie liedere is meerendeels natuurlik, en slegs verbygaande aanstoot aan normale woordbeklemtoning word aangetref.

3.3.4 Die harmoniserings van al drie ly onder dieselfde nadele as al die ander korale in die AFRIKAANSE KORAAALBOEK; dit wil dus voorkom asof die harmonisering as sodanig nie 'n belangrike rol speel wat singbaarheid betref as die melodie self geskik en aantreklik genoeg is nie.

3.3.5 Die melodieë lê op 'n gemaklike toonvlak (nie te hoog nie), sodat ongeoefende stemme dit kan bykom.

3.3.6 Die melodieë bestaan meesal uit trapsgewyse beweging wat goed afgewissel word met genoegsame hanteerbare spronge.

3.3.7 Voldoende herhaling, teenstelling en aansluiting in die melodiese organisasie bevorder die onthoubaarheid en balans van die melodiek.

3.3.8 Tonika-drieklankmelodiek is goed verteenwoordig, wat die bevatlikheid van die melodieë vir gemeentelike gebruik bevorder.

Met inagneming van bogenoemde gegewens is dit vervolgens nodig om te let op die norme wat aan die geskikte kerkmelodieë vir gemeentelike gebruik gestel kan word:

NORME VIR 'N GESKIKTE GEMEENTELIKE MELODIE.

1. Die melodie moet van artistieke waarde wees:
Omdat die kerklied 'n aanbiddingsmedium is waardeur die gemeente (volgens Hebreërs 10:19) die heiligdom van God deur Jesus Christus betree, moet dit Godgerig en daarom verhewe in gehalte (*poids et majesté*) wees. (Söhngen, 1967, p. 63) Musiek beskik oor die geheime onverklaarbare mag (*une vertu secrète et quasi incroyable*) om die menslike gemoed te stig of te ontstig (*à esmouvoir les coneurs en une sorte, ou en l'antre.*) (Söhngen, 1967, p. 78) Die waardige kerkmelodie is gevolglik daartoe in staat om, in ooreenstemming met die woordbetekenis, die menslike gemoed so te oriënteer, dat God met 'n sinvolle hartsingesteldheid deur middel van die kerklied aanbid kan word.
2. Die melodiese samestelling moet van so 'n aard wees dat dit gemaklik en met oorgawe deur die gemeente gesing kan word:
 - 2.1 Die melodiese omvang moet nie te wyd wees nie en verkieslik nie 'n oktaaf oorskry nie.
 - 2.2 Die melodie moet 'n duidelike toonsoortgerigtheid bevat wat oortuigende tonikaverbondenheid openbaar, waarin drieklankmelodiek prominent aanwesig is.
 - 2.3 Diatoniese melodiese spronge van nie groter as 'n vyfde interval nie bied geslaagde afwisseling aan die basiese trapsgewyse beweging, maar moet versigtig gebruik word. Wyer spronge as vyfdes behoort oordeelkundig en spaarsaam aangewend te word. Dubbelspronge in dieselfde rigting behoort eerder vermy te word, behalwe as dit uit opeenvolgende note van dieselfde drieklank bestaan.
 - 2.4 Trapsgewyse beweging moet 'n oorheersende melodiese bestanddeel wees.
3. Die geheelvorm van die lied moet sowel voldoende melodiese herhaling as

afwisseling bevat. Geslaagde afwisselende melodiese formasies dra daartoe by dat die melodiese verloop sinvol en interessant aandoen.

4. Die melodie moet in 'n dienende funksie tot die teks staan "om die hart in die regte rigting te buig ter intensivering van die gebed." (Van der Walt, 1962, p. 32)
5. Die woord-toonverhouding moet so geslaagd wees dat die musiek die woordbegrip bevorder. Volgens G.G. Cillié is dit onmoontlik dat die melodie die betekenis van die woorde "in elke fyne besonderheid" sal weergee, aangesien ons hier te doen het met strofiese liedere waarin "die verse nie almal dieselfde gedagtes bevat nie." Hy beskou dit as "onmoontlik vir 'n komponis om 'n melodie te vind wat perfek by al die verse sal aanpas. Aan die ander kant [sic.] regverdig hierdie moeilikheid dit hoegenaamd nie om somaar [sic.] enige melodie met die nodige aantal reëls van die regte lengtes by 'n gegewe gedig te gebruik nie. Die komponis van 'n kerkmelodie sal daarna strewende om sy melodie die algemene strekking van die hele lied te gee, en hy sal, soos Bourgeois, probeer om vir elke lied, ook twee verskillendes met dieselfde versmaat, sy eie melodie te gee."

Cillié beweer verder dat die melodie van die kerklied "net die algemene indrukke" by die "singer" kan wek, terwyl hy die besondere indrukke van die woorde ontvang. Hy waarsku dat dit nie meebring dat "die geaardheid en gehalte van die melodie van 'n kerklied van sekondêre betekenis is nie", en dat die eise van eenvoud en beperkte omvang nie moet veroorsaak "dat die melodieë musikaal minderwaardig of selfs goedkoop sal wees nie." Hy beweer verder dat daar in die ideale kerklied "nie 'n ongewyde ritme aan(ge)tref (sal word) nie, want die lied is statig en plegtig".¹ (Cillié, in Loots, 1947, p.56-57)

6. Dit sou sekerlik 'n ekstra pluspunt wees as die harmonisasie kon blyke gee van musikale integriteit en vakmanskap, deurdat die akkoordgebruik funksioneel sou aansluit by die melodiese styl. Die wenslikheid hiervan word oor die algemeen besef, maar so verward bedink as wat genoem is in die Inleiding. (Kyk bladsy 13.) Volgens G.G. Cillié was Claude Goudimel "die persoon wat vir ons die Psalms die beste volgens die musiek-idioom van die 16de eeu gehar-

¹ Die bedoeling is sekerlik goed, maar Cillié bedoel waarskynlik "waardig" waar hy "statig en plegtig" skryf. Gesang 63 is vrolik, uitbundig swaaiend, maar steeds waardig.

moniseer het.”¹ Hy gee toe dat “hoewel Goudimel se harmonieë vir ons moderne ore plek-plek effens vreemd klink wanneer ons dit vir die eerste keer hoor, is musiekkenners dit vandag eens dat sy harmonieë die mees geslaagde is wat nog ooit aan hierdie liedere gegee is. Hulle mees kenmerkende eienskap is hulle plegtige eenvoud.” (Cillié, in Loots, 1947, p. 64)

1 Sien Hoofstuk 5 vir 'n bespreking van Goudimel se psalmharmoniserings.

HOOFSTUK 4

4.1 'N VERGELYKING TUSSEN DIE PSALMMELODIEË VAN ROSA NEPGEN EN DIE OOREENSTEMMENDE MELODIEË IN DIE AFRIKAANSE KORAALBOEK VAN 1978.

In opvolging van die voorafgaande analitiese gegewens oor Rosa Nepgen se toonsettings in haar psalmbundel MET HART EN MOND en die Geneefse en ander psalmmelodieë van die ooreenstemmende psalms in die AFRIKAANSE KORAALBOEK, word hierdie melodieë vervolgens met mekaar vergelyk.

4.1.1 TONALITEITE

Dit was vir Rosa Nepgen 'n prioriteit om haar oorspronklike psalmmelodieë in "dieselfde styl" as dié van die sestiende-eeuse Geneefse psalmmelodieë te skryf, aangesien sy daarin 'n geskikte "styl" gevind het vir haar persoonlike beskouing van die Protestantse kerksang. (Sien 1.1.1).

In die geval van die nuutgekomponeerde melodieë vir die AFRIKAANSE KORAALBOEK is daar deur die Interkerklike Psalmhersieningskommissie op soortgelyke wyse gepoog om die styl van die Geneefse melodieë na te boots, veral ten opsigte van die melodiese vormgewing en die ritmiese nootwaardepatrone. (Sien 2.1.1(b)).

In die geval van die vier ander ooreenstemmende psalms, waarvan die melodieë deur die komponiste S.J. en J.S. de Villiers en F.W. Jannasch geskryf is, verskil die melodiese karakter, omdat hulle in 'n negentiende-eeuse, Mendelssohn-agtige styl geskryf is.

Wanneer die tonaliteitsgebruik van die twee psalmbundels met mekaar vergelyk word, is dit opvallend dat Rosa Nepgen in 93% gevalle voorkeur verleen het aan die modusse Dories, Frigies en Eolies, wat die mineurdrieklank as gronddrieklank het, terwyl slegs 7% van die melodieë in die Ioniese modus geskryf is, wat die majeurdrieklank as gronddrieklank bevat.

Die tonaliteitsgebruik van die melodieë in die AFRIKAANSE KORAALBOEK verskil hierteenoor in dié opsig dat die modusse Dories, Frigies en Eolies slegs 41,4% verteenwoordiging geniet, teenoor die modusse Ionies en Miksolidies, wat oor 'n bogemiddelde verteenwoordiging van 58,6% beskik.

4.1.2 KADENSE

4.1.2.1 Rosa Nepgen gebruik 'n wye verskeidenheid slotkadenstipes, maar sy gee duidelik voorkeur aan die tipies modale leitoon kadenstipes (VII-i, VII-l en vii-l), wat 59,9% gebruiksfrekwensie geniet, terwyl die tonaliteitsbepalende volmaakte en plagale kadenstipes in slegs 38,1% gevalle by haar oorspronklike psalmmelodieë voorkom. Uit hierdie gegewens blyk dit duidelik dat sy daadwerklik gepoog het om modaliteit volgens haar insig in haar psalmmelodieë te bereik. (Sien 1.1.2).

In die psalmmelodieë van die AFRIKAANSE KORAALBOEK kom daar nie so 'n wye verskeidenheid slotkadenstipes voor nie. Die tradisionele tonaliteitsbepalende volmaakte kadenstipes kom in 75,9% gevalle voor, terwyl die tipies modale leitoon kadenstipes (VII-i en VII-l) slegs in 24,1% gevalle gebruik word. (Sien 2.1.2).

4.1.2.2 In sowel Rosa Nepgen se psalmtoonsettings as die psalmharmonisasies van die AFRIKAANSE KORAALBOEK, word alle akkoorde volledig gebruik, sodat geen gevalle voorkom waar die derde toontrap uit die akkoorde weggelaat is nie. Hierdie handeling is strydig met die sestiende-eeuse praktyk, waar die derde toontrap dikwels uit die akkoorde weggelaat is.

4.1.2.3 Rosa Nepgen vermy in 59% gevalle die mineurklank in die slotkadense deur gebruikmaking van die *Pikardië-terts*. Hierdie prosedure blyk sonder 'n rede te wees wat met die woordbetekenis skakel. (Sien 1.2.7).

In die AFRIKAANSE KORAALBOEK verskyn die *Pikardië-terts* slegs by drie slotkadense. (Sien 2.1.2.2.). Hier weer kan geen spesifieke betekenis aan die toepassing van hierdie devies geheg word nie.

4.1.2.4 In die oorspronklike psalmmelodieë van Rosa Nepgen is die toonsentrum nie oral in die melodieë gevestig nie en is die aanvangsmodus nie altyd dieselfde as die een waarin die melodie eindig nie. Dit is 'n praktyk wat wel in sestiende-eeuse musiek voorkom, alhoewel dit veral vir die hedendaagse luisteraar baie verwarrend op die oor klink en daartoe bydra dat die algemene musikale klank nie geredelik deur die gemiddelde kerkganger ontvang word nie.

In die psalmmelodieë van die AFRIKAANSE KORAALBOEK word dit slegs in Psalm 119 aangetref dat die toonsentrum nie gevestig is nie, omdat die oorspronklike melodiese karakter deur die Psalmhersieningskommissie gewysig is as gevolg van die byvoeging van 'n toevallige teken in melodiereël 2. (Sien 2.1.2.4).

4.1.3 INTERVALGEBRUIK

In beide psalmbundels word 'n wye verskeidenheid intervale in die samestelling van die psalmmelodieë gebruik. Rosa Nepgen se psalmmelodieë bevat nie intervale groter as 'n vyfde nie, alhoewel statistiek bevestiging bied vir die waarneming dat haar melodieë oorwegend baie onrustiger in karakter is as die Geneefse en ander nuutgekomponeerde melodieë van die ooreenstemmende psalms in die AFRIKAANSE KORAALBOEK. Haar melodieë bevat slegs 66% toonrepetisie en trapsgewyse beweging, terwyl dit in die melodieë van die psalms in die AFRIKAANSE KORAALBOEK 74% verteenwoordiging geniet. Daarteenoor bestaan Nepgen se melodieë uit 34% sprongformasies van derdes, vierdes en vyfdes (derdes alleen is 23%) en die melodieë van die AFRIKAANSE KORAALBOEK uit slegs 26% sprongformasies van derdes, vierdes, vyfdes, sesdes en oktawe. (Derdes is slegs 15%.) Chromatiese melodiese beweging kom nêrens in die Geneefse en nuutgekomponeerde melodieë van die AFRIKAANSE KORAALBOEK of in Nepgen se melodieë voor nie.

4.1.4 MELODIESE OMVANG VAN DIE PSALMMELODIEË

Die gemiddelde melodiese omvang van 'n kerklied wat gemaklik deur gewone kerkgangers gesing word omsluit normaalweg die omvang van 'n oktaaf, indien hierdie toonomvang in 'n gemaklike toonregister geleë is.

'n Statistiese vergelyking tussen die psalmmelodieë van die twee bundels toon aan dat albei die oktaaf as grootste verteenwoordiger het. 'n Vergelyking van toonomvange kleiner as 'n oktaaf (sesde, sewende en oktaaf) toon aan dat die AFRIKAANSE KORAALBOEK 72% en Nepgen se bundel 63% verteenwoordiging daarvan bevat. In toonomvange groter as 'n oktaaf het Nepgen se melodieë 37% teenoor die 28% verteenwoordiging van die AFRIKAANSE KORAALBOEK se melodieë. Hierdie statistiese besonderhede bevestig die waarneming dat Nepgen se melodiese karakter meer onrustige beweging het en wyer in toonomvang is as die melodieë van die AFRIKAANSE KORAALBOEK.

4.1.5 TESSITURE VAN MELODIEREËLS

Die tessiture van die melodiëreëls van beide psalmbundels strek van 'n derde tot 'n tiende interval, maar die gebruiksfrekwensie daarvan verskil opvallend soos blyk uit die analitiese besonderhede. (Sien 1.1.5 en 2.1.4.1) Hieruit word analities bevestig dat

Nepgen se psalmmelodieë oorwegend meer verskeidenheidsryk en wydliggend is as dié van veral die Geneefse psalmmelodieë wat minder onrustig in karakter is, omdat die melodiëëls kleiner melodiese omvange het. Die gebruiksfrekwensie van Nepgen se melodiese omvange van 'n vyfde, sesde en sewende is baie hoog, terwyl die hoogste by die AFRIKAANSE KORAALBOEK uit omvange van 'n vierde, vyfde en sesde bestaan. Die oktaaf, wat meer tonaliteitsbepalend is en gemaklik deur 'n gemeente hanteer kan word, is in die melodieë van die AFRIKAANSE KORAALBOEK meer dikwels aanwesig as in Nepgen se melodieë, waarin sewendespronge soms aangetref word.

4.1.6 MELODIEREËLFORMASIES

'n Vergelyking ten opsigte van die melodiëëlfomasies tussen die twee psalmbundels toon aan dat, alhoewel daar 'n wye verskeidenheid formasietipes in die melodiëëls van beide bundels voorkom, dit opvallend is dat daar geen toonleertipes by Nepgen se melodiëëlfomasies aanwesig is nie. In beide gevalle is die golwende tipe die meeste verteenwoordig, maar die frekwensie is groter by Nepgen se melodiëëls as dié in die AFRIKAANSE KORAALBOEK. Hierdie besonderhede bevestig weer eens die feit dat Nepgen se melodiëëls meer onrustig beweeg as dié in die AFRIKAANSE KORAALBOEK.

4.1.7 RITMIEK

Die volgende ooreenkomste en verskille word in die twee bundels aangetref:

- 4.1.7.1 In beide bundels word slegs twee nootwaardes (die half- en kwartnoot) in die melodieë gebruik, behalwe in die drie melodieë (Psalms 8, 23 en 91) in die AFRIKAANSE KORAALBOEK wat uit 'n ander tydvak dateer.
- 4.1.7.2 In beide bundels is die melodieë (behalwe dié van F.W. Jannasch en S.J. en J.S. de Villiers) volgens die sestende-eeuse praktyk sonder maatstrepe genoteer. In Nepgen se melodieë is daar 'n wyer verskeidenheid wisselende nootwaardepatrone as in die ander psalmbundel.
- 4.1.7.3 In albei bundels verskyn die *alla breve*-teken vooraan die melodieë om aan te toon dat die halfnoot die teleenheid is.
- 4.1.7.4 As gevolg van die oormatige verskeidenheid voortdurend wisselende nootwaardepatrone in albei bundels, maar in 'n groter mate in Nepgen se

bundel, gebeur dit baie dikwels dat die musikale en woordbeklemtoning verskillend is.

- 4.1.7.5 In albei bundels begin en eindig al die psalmmelodieë met minstens een lang nootwaarde; slegs Psalm 23 van Jannasch en Psalm 69 van Nepgen is uitsonderings wat met kort nootwaardes begin.
- 4.1.7.6 *Sesure* verskyn in die middel van melodiëreëls in albei bundels.
- 4.1.7.7 In beide bundels is al die melodieë (behalwe Psalms 48, 69 en 82 in die AFRIKAANSE KORAALBOEK) met wisselende nootwaardes genoteer en 'n wye verskeidenheid nootwaardepatrone kom deurgaans voor.
- 4.1.7.8 In geen melodie in beide bundels (uitgesonderd Psalms 48, 69 en 82 in die AFRIKAANSE KORAALBOEK) word dieselfde ritmiese patroon in al die melodiëreëls gebruik nie, maar in die melodieë van die AFRIKAANSE KORAALBOEK kom meer herhalings van ritmiese patrone voor as by dié van Nepgen.
- 4.1.7.9 Daar verskyn geen gepunteerde ritmiese figure in enige van Nepgen se melodieë, of die Geneefse en nuutgekomponeerde melodieë in die AFRIKAANSE KORAALBOEK nie.
- 4.1.7.10 In 7 uit die 27 oorspronklike psalmmelodieë van Rosa Nepgen het elke melodiëreël sy eie ritmiese patroon, terwyl dit slegs in twee uit die 29 ooreenstemmende melodieë in die AFRIKAANSE KORAALBOEK voorkom.
- 4.1.7.11 Behalwe twee verskillende melodieë in elke psalmbundel waarin *melismas* as deel van die melodiese verloop voorkom, is al die nootwaardepatrone van al die ander melodieë sillabies, dit wil sê een noot per afsonderlike lettergreep.
- 4.1.7.12 Terwyl daar in die AFRIKAANSE KORAALBOEK 11 psalmmelodieë is waarin slegs twee verskillende nootwaardepatrone gebruik word, is daar geen melodie in Nepgen se bundel waarin soortgelyke ritmiese hantering voorkom nie.

Uit die bostaande vergelykings blyk dit duidelik dat Rosa Nepgen se psalmmelodieë 'n hoogs individualistiese ritmiese styl het, waarin die metriese en melodiese verskeiden-

heid meewerk daartoe dat die algemene melodiese karakter 'n baie ingewikkelde en gevarieerde indruk wek. Hierteenoor bestaan die ritmiese gesteldheid van die psalmmelodieë in die AFRIKAANSE KORAALBOEK uit eenvoudige skemas, waarin daar nie so 'n groot metriese verskeidenheid voorkom nie en waarin baie meer ritmiese ooreenkoms aanwesig is.

4.1.8 VORM

Wat vormgewing van die psalmmelodieë in die twee bundels aanbetref, bestaan daar 'n opvallende verskil: by Nepgen se melodieë word daar twee vormtipes (die *herhalende* tipe met 22% verteenwoordiging en die *oop* vormtipe met 78% verteenwoordiging) onderskei. (Sien 1.1.8.1 en 1.1.8.2) Analise toon aan dat sy voorkeur verleen het aan die *oop* vormtipe, waarin daar nie reëlmaat voorkom nie. Daar verskyn enkele herhalings van melodieëls in slegs ses van haar psalmmelodieë, maar soos ook die geringe voorkoms van herhalings van kort motiewe word dit so verwyderd van mekaar aangetref, dat dit geen effek van onthoubare elemente in die melodieë teweegbring nie. Die voortdurende aanwending van nuwe musikale materiaal is oorheersend aanwesig en veroorsaak dat die musikale melodiese inhoud die indruk wek van oormatige verskeidenheid.

Ten opsigte van die formele karakter van die melodieë in die AFRIKAANSE KORAALBOEK, val die klem meer op die element van herhaling. Alhoewel daar tussen drie vormtipes onderskei kan word (sien 2.1.7), is dit slegs by die *oop* vormtipe (wat 34% verteenwoordiging geniet) waar die element van herhaling nie so algemeen voorkom nie. Die ander twee vormtipes (die *herhalende*- en *bar*-vorm) bevat egter so 'n groot mate van interne herhalende strukture, dat die effek van makliker onthoubaarheid meer prominent in hierdie melodieë aanwesig is.

4.1.9 HARMONIESE GEBRUIKE

Omdat die Interkerklike Psalmhersieningskommissie slegs die Nederlandse koraalboek *PSALMEN EN GEZANGEN VOOR DEN EERDIENST DER NEDERLANDSCHE HERVORMDE KERK* en *MET HART EN MOND* van Rosa Nepgen as voorbeelde van die harmonisasies van die psalmmelodieë in die AFRIKAANSE KORAALBOEK geneem het, toon 'n vergelyking tussen laasgenoemde en Nepgen se psalmbundel baie ooreenkoms ten opsigte van die harmoniese hantering. (Sien 1.2 en 2.2)

4.1.9.1 Slegs grondstellings (Nepgen 70% en die AFRIKAANSE KORAALBOEK

77%) en eerste-omkeringsakkoorde (Nepgen 30% en die AFRIKAANSE KORAALBOEK 23%) word as harmoniese bestanddele gebruik. Geen doelbewuste dissonansies (uitgesonderd enkele deurgangsnote en terughoudings wat toevallige dissonansie tot gevolg het) word gebruik nie.

- 4.1.9.2 Geen tweede-omkeringsakkoorde kom in een van die twee bundels voor nie (uitgesonderd Psalms 57 en 70 in MET HART EN MOND en die vier psalmtoonsettings van S.J. en J.S. de Villiers en F.W. Jannasch in die AFRIKAANSE KORAALBOEK wat in die negentiende-eeuse styl geskryf is.) Nepgen verklaar dat sy haar harmonisasies as 'n eenvoudige begeleidingspatroon beskou en vermy daarom enige dissonante effek.
- 4.1.9.3 Voortdurend veranderende akkoorde word op elke afsonderlike lettergreep van die teks gebruik, wat die effek van oormatige verskeidenheid tot gevolg het.
- 4.1.9.4 Alle akkoorde word in beide bundels volledig in blokakkoordstyl aangebied, sodat geen akkoord sonder die derde toontrap (die sogenaamde *oopkwintakkoord*) voorkom nie.
- 4.1.9.5 In albei bundels word verskillende harmonieë op direk herhalende melodienote gebruik. (Sien 1.2.1 en 2.2.1) Hierdie toepassing is nie volgens tipies seestiende-eeuse praktyk nie en dra by tot die effek van oormatige akkoordverskeidenheid en 'n vermoënis op die luisteraar se oor.
- 4.1.9.6 Voortdurende akkoordwisselings op ooreenstemmende opeenvolgende harmonienote kom in melodieë van albei psalmbundels voor (sien 1.2.2 en 2.2.2) en stem nie stilisties ooreen met die seestiende-eeuse praktyk nie.
- 4.1.9.7 Die gebruik van onmiddellik opeenvolgende grondstellings kom algemeen in die melodieë van albei bundels voor. (Sien 1.2.3 en 2.2.3)
- 4.1.9.8 In beide psalmbundels word ten alle koste gepoog om 'n "outentieke modale klankeffek" in die harmonisasie na te streef, ongeag daarvan of die melodiese aard van die betrokke psalmmelodie dit regverdig of nie. In beide bundels is tonaliteitsgebonde melodieë aangetref, waarby die har-

monisasie onvanpas geïmplimenter is om 'n modale affek na te streef.
(Sien 1.2.4 en 2.2.4)

4.1.9.9 Ten opsigte van die hantering van kadense, gebeur dit dat willekeurige kadense soms by Nepgen se psalmtoonsettings voorkom, waarin geen herhalende elemente van vorige kadense in die melodie verskyn nie en wat gevolglik geen musikale standvastigheid aan die harmonisasie bied nie. (Sien 1.2.6) In die geval van die Geneefse en nuutgekomponeerde melodieë in die AFRIKAANSE KORAALBOEK, word voldoende herhaling van dieselfde akkoordgebruike aangeref wat 'n sekere mate van musikale standvastigheid aan die harmonisasie bied. (Sien 2.2.5)

4.1.9.10 In albei psalmbundels word die *Pikardië-terts* in die slotkadense van die psalmmelodieë gebruik, maar die gebruiksfrekwensie hiervan verskil aansienlik. By Nepgen se toonsettings verskyn die *Pikardië-terts* in 59% van die slotkadense (sien 1.2.7), terwyl dit slegs in drie psalmmelodieë in die AFRIKAANSE KORAALBOEK by slotkadense voorkom. (Sien 2.2.6)

4.1.9.11 'n Tipies sestiende-eeuse praktyk wat nie in die harmonisasies van een van die twee bundels voorkom nie, is die gebruik van die verlaagde leitoonakkoord, veral in tragsgewyse beweging en ook as voorbereidende kadensakkoord.

4.1.9.12 Nog 'n sestiende-eeuse praktyk wat nie in die harmonisasies van enige melodie in die twee bundels verskyn nie is die gebruik van versierde kadense, voorafgegaan deur die vertraging van sekere voorbereidende kadensnote wat gewoonlik in die sopraanstamparty geleë is.

Opsommend kan verklaar word dat die geheelindruk van die harmonisasies van die psalmmelodieë in beide bundels in 'n groot mate afwyk van die sestiende-eeuse praktyk en dat die nastrewing van 'n modale klankeffek meesal nie oortuigend hanteer word nie en sodoende nie geslaagd op die oor klink nie. Die resultaat is eerder 'n onbehaaglike ervaring van oormatige akkoordgebruik wat steurend op die oor indruis. Dit is klaarblyklik dat nóg Nepgen nóg die Psalmhersieningskommissie navorsing gedoen het oor die werklike eienskappe van die styl wat hulle voorgegee het om te wil imiteer.

4.1.10 WOORD-TOONVERHOUDING

'n Ondersoek na die woord-toonverhouding in die twee psalmbundels toon aan dat

beide outeurs hierdie aspek meesal geïgnoreer het en dat daar geen merkbare tekens is van pogings om die individuele woordbeklemtoning noukeurig te versorg nie.

Nepgen het volgens haar "intuïtiewe aanvoeling" gehandel (sien 1.3) en het bloot gepoog om die algemene strekking van die woorde evokatief in haar toonsettings te hanteer. Ten opsigte van die individuele woordbeklemtoning het sy weer eens "intuïtief" gehandel deur sekere nootwaardepatrone soos dit in die Geneefse melodieë voorkom in haar psalmmelodieë te gebruik, eerder as om die musikale ritmiek by die woordritmiek te laat aansluit. Omdat spraakintonasie vir haar die belangrikste faktor is wat die melodiese verloop beheer en waarvolgens die melodievorming uitgevoer word, is die musikale gestalte wat hieruit resulteer onbruikbaar ingewikkeld vir kerklike gebruik.

In die geval van die AFRIKAANSE KORAALBOEK het die Interkerklike Psalmhersieningskommissie ten alle koste gepoog om stilistiese eenheid met die Geneefse melodieë te verkry deur die gebruikmaking van ooreenstemmende nootwaardepatrone en melodiese eienskappe. Die versorging van die individuele woordbeklemtoning was nie vir hulle 'n faktor nie. Die patroonmatige nootwaardepatrone van die Geneefse melodieë moet as die belangrikste oorsaak beskou word waarom die woordbeklemtoning nie kon slaag nie. (Sien 2.3.1)

Nepgen slaag soms daarin om deur middel van die melodiese karakter, algemene evokatiewe aansluiting by die woordinhoud te verkry. (Sien 1.3.1; 1.3.3; 1.3.5; 1.3.6 en 1.3.7)

In die geval van die AFRIKAANSE KORAALBOEK moet enige melodiese evokasie wat voorkom as blote toeval beskou word (sien 2.3.1.2 en 2.3.1.3), aangesien die Geneefse melodieë nie as sodanig vir die Afrikaanse teks bedoel was nie (sien 2.3.1.1). In baie gevalle word die melodieë van ander psalms geneem (sien 2.3.1.4; 2.3.2.3; 2.3.3.1; 2.3.4.1 en 2.3.5), of dieselfde melodie word by verskillende psalms met uiteenlopende woordinhoud gebruik (sien 2.3.6), sodat melodiese evokasie nie moontlik is nie.

'n Ooreenstemmende steurende faktor wat by beide bundels as een van die belangrikste negatiewe elemente ten opsigte van die woord-toonverhouding gereken kan word, is die onsuksesvolle woordbeklemtoning vanweë die patroonmatige ritmiek, waarby onbelangrike woorde of lettergrepe beklemtoon word ten koste van kernbegrippe wat ritmies afgeskeep word. (Sien 1.3.2.1; 1.3.4; 1.3.5.2; 1.3.6.3; 1.3.7.2; 2.3.1.5; 2.3.2.2; 2.3.3.2 en 2.3.4.2)

Waar Nepgen "intuïtiewe evokasie" in elke melodie as 'n geheel nagestreef het en melodievorming en ritmiek volgens spraakintonasie hanteer het, is dit vanselfsprekend

dat sy nie tred gehou het met die artistieke beginsels van die suksesvolle toonsetting van woorde nie: 'n sensitiewe interaksie met die aanvoelbare natuurlike musikale beklemtoning van die woorde is 'n noodsaaklike vereiste hiervoor.

Die benadering van die Interkerklike Psalmhersieningskommissie, om melodieë wat vier eeue gelede as geskik by Franse woorde bevind is by hoogstaande Afrikaanse letterkundige tekste van hierdie eeu (alhoewel nou reeds verouderde Afrikaans) te voeg, bloot omdat die aantal lettergrepe en melodienote ooreenstem, is onaanvaarbaar en die resultaat hiervan toon 'n skreiende kontras met die kwaliteite van die oortuigende kerkliedere wat in Hoofstuk 3 bespreek is.

HOOFSTUK 5

DIE PSALMHARMONISASIES VAN CLAUDE GOUDIMEL

- 5.1 Daar kon tydens die huidige navorsing geen algemeen erkende gekodifiseerde beginsels ten opsigte van die harmonisasie van Geneefse melodieë gevind word nie.¹ Die metode en werk van Claude Goudimel (1505-1572), die vroegste komponis van wie vierstemmige harmonisasies met die psalmmelodie in die sopraanstem tans nog beskikbaar is, is dus as tipies verteenwoordigend beskou van pogings op hierdie gebied uit die sestiende eeu, en as stilistiese norm gebruik. Sodoende kan die verhouding vasgestel word tussen die harmonisasies van die Geneefse melodieë deur Goudimel, dié in die AFRIKAANSE KORAALBOEK, en die verklaarde opset van Rosa Nepgen om haar oorspronklike psalmmelodieë in die sestiende-eeuse styl van die Geneefse melodieë te hanteer.
- 5.2 Goudimel, Franse komponis, musiekuitgewer en redakteur, is hedendaags hoofsaaklik bekend vir sy verwerkings van die Geneefse melodieë. Benewens twee ander tipes verwerkings het hy die Geneefse psalmmelodieë as *cantus firmus* in die tenoor óf die sopraanparty geplaas, met ander stempartye in 'n noot-teen-noot harmonisasie wat tot 'n homofoniese blokakkordstyl gelei het.
- 5.3 Sy benadering tot die vierstemmige harmonisasies van sy psalmtoonsettings in homofoniese blokakkordstyl is vanselfsprekend bepaal deur die algemeen gangbare harmoniese gewoontes van sy tyd, soos dit toegepas kon word in 'n opset wat vir huisgebruik geskik was. Hy beskryf sy doelstelling in die voorwoord tot sy psalmbundel van 1565 – *pour s'esjouir en Dieu particulièrement és maisons* – as “sodat die publiek as huisgesinne hulle veral by hulle huise in God kan verheug deur middel van sang.” (Strunk, p.159)

'n Belangrike aspek van sy psalmharmonisasies is die feit dat alle lettergrepe van die teks, behalwe by enkele versierde kadense, deur alle stempartye gesing word, dus toon die nootwaardes van die verskillende stempartye duidelike ooreenkomste. Die akkoordstrukture word in so 'n opset duideliker gehoor as wanneer dit in polifoniese styl geskryf sou wees: in 'n polifoniese opset sou die lettergrepe van die verskillende

1 Gekodifiseerde inligting oor komponeertegniese van die sestiende eeu handel almal oor kontrapuntale musiek, terwyl hierdie kerkliedere homofonies is.

stempartye nie noodwendig gelyk gesing word nie en sou elke stemparty 'n eie ritmiese verloop gehad het. Die musikale klank van die melodiese lyne van elke stemparty sou dan duideliker as die uitspraak van die woorde hoorbaar wees. So 'n praktyk is nie 'n aanvaarbare beginsel in Calvinistiese kerkmusiek nie, aangesien die musiek in die eredienste veronderstel is om nooit die woordhelderheid te vertroebel nie.

Selfs indien die woorde steeds duidelik hoorbaar sou kon wees, het Calvyn meerstemmige sang in die kerkdiens nie goedgekeur nie. Hy wou naamlik verhoed dat artistieke aspekte van musiek die eenvoud en dogmatiese karakter van sy erediens sou aantas. Die woordinhoud moes altyd die bepalende element van die musikale gestalte in die ware kerklied wees:

“die *mélodie* muss *convenable au subject* sein. In der Vereinigung der beiden Elemente *lecture chantée (accentus) et chant mélodique (concentus) en un chant mélodique et rythmique nouveau* (der gesungenen Lesung und des melodischen Singens in einem neuen melodischen und rhythmischen Gesang) glaubt Paul André Gaillard das Wesen des Genfer Psalmengesanges sehen zu können ... Die Musik soll die Wirkung des Wortes steigern, indem sie die innere Beteiligung am Textinhalt steigert.” (Söhngen, p.68)

- 5.4 Die tipiese sestende-eeuse lineêre denkwysie in sy suiwerste vorm, met selfstandigheid in die stemvoering, word nie in die blokakkoordstyl van sulke vierstemmige psalmharmonisasies aangetref nie. Die vertikale harmoniese denkwysie het hier 'n belangrike homofoniese invloed uitgeoefen. Slegs sekere elemente van selfstandige stemvoering word by akkoorde met dwarsstandverbindinge ervaar (die nuwe klankkleur wat deur die chromatiek in die binnestem veroorsaak word vestig die aandag op die binnestemvoering), aangesien die laagliggende stempartye normaalweg oorheers word deur die hoërliggende stempartye, soos geïllustreer in :

Psalm 41 melodiëreël 3:

3 Car - tai - ne - ment Dieu le sou - la - ge - ra

Psalm 80 melodië 3:

3 De Jo - seph, ain - si qu'un trou-peau;

Bogenoemde homofoniese skryfwyse in blokakkordstyl was geen unieke gebruik van Goudimel nie, maar is reeds aan die begin van die sestiende eeu toegepas deur sommige van die sogenaamde Franko-Vlaamse komponiste, waaronder Jacob Obrecht.

5.5 Met hierdie psalmharmonisasies het Goudimel daarin geslaag om homofoniese psalms op die Franse kultuurgebied, maar veral ook buite Frankryk, by die publiek populêr te maak, aangesien dit nou deel van die literatuur geword het wat hulle, soos die madrigale, by hulle huise meerstemmig gesing het. Die Geneefse psalmmelodieë leen hulle veral om die volgende redes daartoe om op hierdie wyse geharmoniseer te word:

5.5.1 Die melodiese frases is meesal kort en word deur duidelike kadenskonstruksies begrens.

5.5.2 Die sillabiese teksbehandeling lei daartoe dat 'n eenvoudige harmoniese skema van pas is, in teenstelling met die melismatiese hantering van die teks in 'n polifoniese skryfstyl, wat vir kerksangdoeleindes deur gemeentes onuitvoerbaar sal wees. Söhngen beweer: "Calvyn wünscht *un chant syllabique exclaut les mélismes* (einen syllabischen Gesang der Melismen ausschliesst)." (Söhngen, p.68)

5.5.3 Die betreklike afwesigheid van 'n verskeidenheid nootwaardes dra daartoe by dat 'n eenvoudige harmonieritme vanself tuis hoort.

5.6 GOUDIMEL SE AKKOORDGEBRUIKE EN 'N VERGELYKING MET DIÉ VAN ROSA NEPGEN EN DIE AFRIKAANSE KORAALBOEK.

5.6.1 Hy gebruik dikwels akkoorde sonder 'n derde (dit wil sê *oopkwintakkoorde*) as aanvangs- of slotakkoorde van melodiëëls en/of toonsettings. In MET HART

EN MOND en die AFRIKAANSE KORAAALBOEK is alle akkoorde volledig en geen derdes word uitgelaat nie:

Psalm 42:

1 Ain - si qu'on oit le cerf brui - re,

c.f.

The musical score for Psalm 42 is written for piano. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: "1 Ain - si qu'on oit le cerf brui - re,". The dynamic marking is *c.f.* (crescendo forte).

Psalm 51:

1 Mi - se - ri - corde au po - vre vi - ci - eux,

c.f.

The musical score for Psalm 51 is written for piano. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: "1 Mi - se - ri - corde au po - vre vi - ci - eux,". The dynamic marking is *c.f.* (crescendo forte).

Psalm 88:

1 O Dieu E - ter - nel, mon Sau - veur,

c.f.

The musical score for Psalm 88 is written for piano. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: "1 O Dieu E - ter - nel, mon Sau - veur,". The dynamic marking is *c.f.* (crescendo forte).

Psalm 2:

1 Pour-quoy font bruit et s'as - sem - blent les gens?

c.f.

The musical score for Psalm 2 is written for piano. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: "1 Pour-quoy font bruit et s'as - sem - blent les gens?". The dynamic marking is *c.f.* (crescendo forte).

Psalm 33:

1 Res - veil-lez vous, cha - cun fi - de - le,

c. f.

The musical score for Psalm 33 is written for piano in C major and 4/4 time. It consists of two staves. The right staff (treble clef) contains the melody, starting with a whole note chord of C4, E4, G4, and A4, followed by a series of chords and notes. The left staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *c. f.* (crescendo forte) is placed above the first few notes of the left staff.

Psalm 89:

1 Du Sei-gneur les bon - tez sans fin je chan - te - ray,

c. f.

The musical score for Psalm 89 is written for piano in C major and 4/4 time. It consists of two staves. The right staff (treble clef) contains the melody, starting with a whole note chord of C4, E4, G4, and A4, followed by a series of chords and notes. The left staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *c. f.* (crescendo forte) is placed above the first few notes of the left staff.

Psalm 51 melodièrèèl 3:

3 Use a ce coup de ta bon - té im-men - se

The musical score for Psalm 51 melodièrèèl 3 is written for piano in C major and 4/4 time. It consists of two staves. The right staff (treble clef) contains the melody, starting with a whole note chord of C4, E4, G4, and A4, followed by a series of chords and notes. The left staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Psalm 55 melodièrèèl 1:

1 Ex - auce, o mon Dieu, ma pri - e - - re,

c. f.

The musical score for Psalm 55 melodièrèèl 1 is written for piano in C major and 4/4 time. It consists of two staves. The right staff (treble clef) contains the melody, starting with a whole note chord of C4, E4, G4, and A4, followed by a series of chords and notes. The left staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *c. f.* (crescendo forte) is placed above the first few notes of the left staff.

Psalm 120 melodiereël 1:

1 A - lors qu'af-flic-ti - on me pres - se,

c. f.

The musical score for Psalm 120 melodiereël 1 is written for piano. It features a treble and bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The piece is marked 'c. f.' (crescendo forte). The lyrics are '1 A - lors qu'af-flic-ti - on me pres - se,'. The score shows a sequence of chords and notes, with a sharp sign at the end of the piece.

5.6.2 Majeur- en mineurakkoorde kom uiteraard die meeste en oorwegend in grondstelling voor; minder dikwels in eerste omkering, en slegs selde in tweede omkering as dissonansie wat moet oplos:

Psalm 33 melodiereël 2:

2 Me - nez en Dieu j'oye or - en - droit;

The musical score for Psalm 33 melodiereël 2 is written for piano. It features a treble and bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The piece is marked 'c. f.' (crescendo forte). The lyrics are '2 Me - nez en Dieu j'oye or - en - droit;'. The score shows a sequence of chords and notes, with sharp signs at the end of the piece.

Psalm 50 melodiereël 5:

5 Ap - pa - rois-tra, or - né de beau - té tou - te.

The musical score for Psalm 50 melodiereël 5 is written for piano. It features a treble and bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The piece is marked 'c. f.' (crescendo forte). The lyrics are '5 Ap - pa - rois-tra, or - né de beau - té tou - te.'. The score shows a sequence of chords and notes, with a sharp sign at the end of the piece.

Psalm 88 melodiereël 1:

1 O Dieu E - ter - nel, mon Sau - veur,

c. f.

The musical score for Psalm 88 melodiereël 1 is written for piano. It features a treble and bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The piece is marked 'c. f.' (crescendo forte). The lyrics are '1 O Dieu E - ter - nel, mon Sau - veur,'. The score shows a sequence of chords and notes, with a sharp sign at the end of the piece.

Psalm 94 melodië 5:

5 Haus - se - toy pour rendre aux per-vers

The musical score for Psalm 94 melodië 5 is written on a grand staff with two staves. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody consists of a series of quarter notes and half notes, with a final sharp sign at the end. The lyrics are written below the treble staff.

Psalm 128 melodië 4:

4 De sui - vre ses sen - tiers.

The musical score for Psalm 128 melodië 4 is written on a grand staff with two staves. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody consists of a series of quarter notes and half notes, with a final sharp sign at the end. The lyrics are written below the treble staff.

Psalm 135 melodië 6:

6 Des par - vis de nos - tre Dieu.

The musical score for Psalm 135 melodië 6 is written on a grand staff with two staves. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody consists of a series of quarter notes and half notes, with a final sharp sign at the end. The lyrics are written below the treble staff.

o In MET HART EN MOND en die AFRIKAANSE KORAALBOEK is daar slegs volledige drieklanke en geen tweede-omkeringsakkoorde kom voor nie, behalwe twee wat in Nepgen se toonsettings verskyn. Die tweede-omkeringsakkoord wat in Psalm 70 tussen melodië 3 en 4 aangetref word, is waarskynlik doelbewus in evokatiewe hoedanigheid bedoel om die enjambement musikaal te versorg:

Psalm 70 melodiëreëls 3 en 4:

Maak hul be-skaamd wat my ver - druk en hun-ker na my on - ge - luk.

Die ander tweede-omkeringsakkoord verskyn as 'n deurgangsakkoord by die slotkadens in Psalm 80:

ver - skyn weer blin-kend in u lig!

5.6.3 Die verminderde drieklank in eerste omkering word in die middel van 'n melodiëreël aangetref:

Psalm 32 melodiëreël 2:

2 Trans-gres-si - ons sont par gra-ce re - mi - ses;

5.6.4 Terughoudings kom voor, en beantwoord aan die gewone tradisies van die tydperk, naamlik hulle word voorberei op 'n swak maatslag, kom voor op 'n sterk maatslag en word opgelos op 'n swak maatslag, soos in:

Psalm 4 melodiereël 10

10 Ai - me-rez- vous, et cer - che - rez?

Psalm 13 melodiereël 3:

3 Est-ce à ja - mais? par com-bien d'aa - ge

Psalm 31 melodiereël 1:

1 J'ay mis en toy mon es - pe - ran - ce;

Psalm 40 melodiereël 10:

10 Sur un roc as - seu - ré.

Psalm 41 melodiereël 7:

7 Point ne vou - dra l'ex - po - ser aux sou - haits!

Psalm 42 melodiereël 8:

8 Que ver - ray de Dieu la fa - ce?

Psalm 55 melodiereël 1:

1 Le Dieu, le fort, l'E - ter - nel par - le - ra,

c.f.

Psalm 85 melodiereël 4:

4 Voi - re tu as cou - vert tous ses pe - chez.

o Alhoewel terughoudings in MET HART EN MOND en die AFRIKAANSE KORAALE-BOEK nie so algemeen voorkom soos by Goudimel se psalmtoonsettings nie, verskyn hulle wel in die volgende harmonisasies:

MET HART EN MOND: Psalm 57 melodië 2; Psalm 62 melodië 6 en Psalm 70 melodië 8.

AFRIKAANSE KORAALBOEK: Psalm 59 melodië 6; Psalm 76 melodië 2 en 6; Psalm 91 melodië 1 (3) en 8; Psalm 94 melodië 2 en 6 en Psalm 112 melodië 2 en 4.

5.6.5 Vierklanke verskyn ook in eerste omkering en die dissonante sewende-interval word in dieselfde stemparty in die vorige akkoord voorberei, soos in Psalm 150 melodië 3:

3 Soit, di - je, tout hau - te - ment,

- o MET HART EN MOND en die AFRIKAANSE KORAALBOEK vermy vierklanke volledig in die Geneefse en nuutgekomponeerde melodieë.

5.6.6 Goudimel se harmonisasies bevat akkoorde in noue, wye en gemengde ligging, wat soms spruit uit 'n volgehoue oorvleueling van stempartye, soos in:

Psalm 31 melodië 1:

1 J'ay mis en toy mon es - pe - ran - ce;

c.f.

Psalm 91 melodië 1:

1 Qui en la gar - de du haut Dieu

c.f.

- o In MET HART EN MOND en die AFRIKAANSE KORAALBOEK kom geen oorvleueling van stempartye voor nie en is die ligging deurgaans naasteby dieselfde; die boonste drie stempartye is meesal nader aan mekaar geleë, terwyl die basparty soms wydliggend van hulle geplaas is.

5.7 AKKOORDFUNKSIES

- 5.7.1 Goudimel se harmonisasies is toonsoortgebonde; dit is nie modaalpretensieus soos dié van Nepgen en die meeste in die AFRIKAANSE KORAALBOEK nie. Die tonika-akkoord verskyn by Goudimel in die meeste gevalle as aanvangs- en altyd as slotakkoord van die melodie, waarby die dominant die laasgenoemde akkoord voorafgaan. Ander akkoorde kan ook tydelike tonikafunksie verkry en soortgelyk deur 'n dominantakkoord bevestig word, waardeur 'n uitwyking na 'n ander toonsentrum ontstaan. Uitwyking na veral die dominant kom veelvuldig in Goudimel se harmonisasies voor. Hulle verskyn nie toevallig nie, maar resulteer uit die melodiese struktuur van die *cantus firmus*. As daar in die melodie 'n kadens op die dominantnoot gevorm word skroom hy nie om dit as 'n uitwyking na die dominanttoonsoort te harmoniseer nie, en die leitoonverhoging by die kadens (*musica ficta*) word in die volgende voorbeelde bokant die notebalk aangedui, soos dit in die praktyk deur sangers gedoen is:

Psalm 36 melodiëreël 7:

7 Son par - ler est nui - sant et fin;

Psalm 52 melodiëreël 1:

1 Di moy, mal - heu-reux, qui te fi - es

c. f.

Psalm 79 melodieë 1:

1 Les gens en - trez sont en ton he - ri - ta - ge,

o Geen uitwykings na ander toonsentrums word by Neppen se oorspronklike psalmtoonsettings aangetref nie. Sy beweeg dikwels na allerlei onverwagte en onbekende kadense aan die eindes van melodieëls (sien 1.2.6), wat die effek van onstewigheid en musikale onsamehangendheid bevorder. Die groot verskeidenheid vreemde slotkadenstipes, waarvan veral baie (51,9%) leitoontipes is (sien 1.1.2), verhoog die effek van onstandvastigheid. In die AFRIKAANSE KORAALBOEK resulteer kortstondige uitwykings na die subdominant-, dominant- of verwante majeuretoonsoorte uit die melodiese struktuur van die volgende Geneefse melodieë:

Psalm 8: In melodieëls 2 en 3 na die verwante majeuretoonsoort.

Psalm 18: In melodieë 7 na die verwante majeuretoonsoort.

Psalm 50: In melodieë 3 na die dominanttoonsoort.

Psalm 82: In melodieëls 5 en 7 na die dominanttoonsoort.

Psalm 91: In melodieëls 2 en 4 na die dominanttoonsoort.

Psalm 94: In melodieëls 3 en 4 na die dominanttoonsoort.

Psalm 119: In melodieë 6 na die subdominanttoonsoort.

Psalm 120: In melodieëls 1 en 4 na die verwante majeure-, en in melodieë 3 na die dominanttoonsoort.

Psalm 142: In melodieë 2 na die subdominanttoonsoort, en eindig in melodieë 4 op die dominantakkoord.

Ten opsigte van die slotkadenstipes, kom daar in hierdie psalmbundel slegs twee tipes voor, naamlik die volmaakte en leitoon kadenstipes. (Sien 2.1.2)

5.7.2 Die formule IV-V-I of iv-V-i (wat eerder toonsoortgebonde as modaal is) kom

dikwels in Goudimel se toonsettings voor, en kan as 'n verdere aanduiding gereken word dat hy eerder in terme van toonsoorte gedink het as in terme van modaliteit.

Psalm 2 melodiëreël 8:

8 Tous con - tre Dieu et son Roy bien - ai - mé.

iv v i

Psalm 3 melodiëreël 10:

10 Plus ne trouve en son Dieu

iv v i

Psalm 6 melodiëreël 6:

6 Tour-ment qu'ay me - ri - té.

iv v i

Psalm 7 melodiëreël 8:

8 Sans que nul me soit se - cou - rant.

iv v i

Psalm 9 melodiereël 4:

4 Qui sont di - gnes de grans mer-veil - les.

Psalm 28 melodiereël 6:

6 Qu'on veut au se-pulchre en - ter-rer.

Psalm 35 melodiereël 8:

8 "Ce - lui qui ga - ren - tir te puis".

Psalm 43 melodiereël 6:

6 De - li - vre-moy aus - si.

Psalm 47 melodië 12:

12 De tout l'u - ni - vers.

Musical score for Psalm 47 melodië 12. It consists of a treble and bass clef system. The treble clef has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The melody is written in a simple, homophonic style. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The lyrics are written below the treble clef.

Psalm 85 melodië 8:

8 Res ta - blis-nous, ap - - pai-sant ton cour - roux.

Musical score for Psalm 85 melodië 8. It consists of a treble and bass clef system. The treble clef has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody is written in a simple, homophonic style. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The lyrics are written below the treble clef. There are fingerings 'iv', 'v', and 'i' written below the bass clef.

Psalm 86 melodië 8:

8 En l'es-poir de toy vi - vant.

Musical score for Psalm 86 melodië 8. It consists of a treble and bass clef system. The treble clef has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody is written in a simple, homophonic style. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The lyrics are written below the treble clef. There are fingerings 'iv', 'v', and 'i' written below the bass clef.

Psalm 87 melodië 4:

4 Que de Ja - cob on - ques nul ta - ber - na - cle.

Musical score for Psalm 87 melodië 4. It consists of a treble and bass clef system. The treble clef has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody is written in a simple, homophonic style. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The lyrics are written below the treble clef. There are fingerings 'iv', 'v', and 'i' written below the bass clef.

Psalm 146 melodiereël 6:

6 Pseau - mes je lui chan - te - ray.

5.7.3 Dwarstande wat ontstaan wanneer die slotakkoord (V)soms heel onverwags voortgaan na v, III of IV, word nie ten alle koste vermy nie (soos wat wel in tradisionele harmonie in vokale musiek gedoen word), maar dui op die toepassing van chromatiek ter wille van interessante afwisselende klankkleureffek, soos in:

Psalm 12 tussen melodiereëls 3 en 4:

hom - mes ne de - meu - re 4 Un qui ait foy, tant sont di - mi - nu - ez.

Psalm 15 tussen melodiereëls 1 en 2:

1 Qui est - ce qui con - ver - se - ra, 2 O Sei - gneur, en ton ta - ber - na - cle?

Psalm 24 tussen melodiereëls 5 en 6:

5 L'en-ri-chit et l'en-vi-ron-na 6 De main-te ri-vie-re tres-bel-le.

Psalm 51 tussen melodiereëls 6 en 7:

6 De ma com-mise i-ni-qui-té mau-vai-se; 7 Et du pe-ché qui

Psalm 75 tussen melodiereëls 4 en 5:

4 Pres de nous s'ap-pro-che-ra, 5 Et de nous se-ront chan-tez

Psalm 130 tussen melodiereëls 2 en 3:

2 Au fons de tous en-nuis, 3 A toy s'est a-dres-se-ey

Bostaande voorbeelde illustreer die verskillende voortskeidings ná die onvolmaakte kadens met die toepassing van mediantverhoudings, waardeur 'n verrassende, maar tog natuurlike dwarsstand by die oorgang tussen melodiereëls ontstaan.

Dwarsstande kom ook in die middel van melodiereëls voor, soos in:

Psalm 21 melodiereël 1:

1 Sei - gneur, le Roy s'es - jou - i - ra

Psalm 51 melodiereël 1:

1 Mi - se - ri - corde au po - vre vi - ci - eux,

Psalm 80 melodiereël 1

1 O Pas - teur d'Is - ra - el, es - cou - te,

Psalm 80 melodiereël 3:

3 De Jo - seph ain - si qu'un trou-peau;

- o In MET HART EN MOND en die AFRIKAANSE KORAALBOEK word geen voorbeelde van dwarsstande aangetref nie.

5.7.4 In sy psalmharmonisasies gebruik Goudimel soms die submediantakkoord as

voorbereidende akkoord in 'n slotkadens aan die einde van die melodie, soos in:

Psalm 32 melodiereël 8:

8 D`hy - po - cri - sie et de fraude un seul point.

The musical score for Psalm 32 melodiereël 8 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It features a melody of quarter and eighth notes, ending with a cadence. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The lyrics are written below the upper staff.

Psalm 38 melodiereël 6:

6 Ne me pu - nis lan - guis - - sant.

The musical score for Psalm 38 melodiereël 6 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melody of quarter and eighth notes, ending with a cadence. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The lyrics are written below the upper staff.

Psalm 49 melodiereël 8:

8 Et sur mon lut grand' cho-ses vous ap - pren - dre.

The musical score for Psalm 49 melodiereël 8 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It features a melody of quarter and eighth notes, ending with a cadence. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The lyrics are written below the upper staff.

Psalm 52 melodiereël 6:

6 A tous les jours son cours.

The musical score for Psalm 52 melodiereël 6 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It features a melody of quarter and eighth notes, ending with a cadence. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The lyrics are written below the upper staff.

Psalm 119 melodiereël 6:

6 Et qui de lui pour - chas-se la sci - en - ce.

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The melody is written in the upper staff, and the accompaniment is in the lower staff. The lyrics are written below the upper staff.

- o Die submediantakkoord kom in MET HART EN MOND en die AFRIKAANSE KORAALBOEK net een keer as voorbereidende akkoord in die slotkadens voor; in beide gevalle (toevallig?) in dieselfde akkoordkonstruksie in Psalm 57:

MET HART EN MOND:

Psalm 57 melodiereël 5:

tot - dat die on - heil weer ver - by - ge - trek het.

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The melody is written in the upper staff, and the accompaniment is in the lower staff. The lyrics are written below the upper staff.

AFRIKAANSE KORAALBOEK:

Psalm 57 melodiereël 5:

tot - dat die on - heil weer ver - by - ge - trek het.

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The melody is written in the upper staff, and the accompaniment is in the lower staff. The lyrics are written below the upper staff.

- 5.7.5 Die akkoord op die sewende toontrap word as 'n verminderde akkoord in eerste omkering met dominant funksie by die kadens in Psalm 148, melodiereël 7 aangetref:

7 Lune et so - leil, lou - ez son nom;

Bogenoemde verskynsel, waarin die drieklank op die sewende toontrap as 'n akkoord met dominantfunksie voor die slotakkoord gebruik word, kom gereeld in vroeë polifoniese musiek voor, wanneer die note van veral die buitenste stempartye trapsgewys na die slotnoot beweeg.

- o In MET HART EN MOND en die AFRIKAANSE KORAALBOEK word die akkoord op die verlaagde sewende toontrap slegs in grondposisie voor die slotakkoord deur Neppen in 51,9% en die AFRIKAANSE KORAALBOEK in 24,1% gevalle gebruik. Hieruit blyk duidelik dat Neppen in 'n groter mate as die Psalmhersieningskommissie gepoog het om modaliteit in haar harmonisasies na te streef.

Rosa Neppen, sowel as die AFRIKAANSE KORAALBOEK, vermy chromatiek in hulle psalmharmonisasies volledig, maar die volgende gevalle van chromatiese hantering word in Goudimel se psalmharmonisasies aangetref:

5.7.6 In die geval waar die drieklank op die tweede toontrap as 'n plaasvervanger vir die subdominantakkoord gebruik word, verskyn dit as 'n verminderde akkoord in die eerste omkering, soos aangetref in:

Psalm 2 melodiëreël 8:

8 Tous con - tre Dieu et son Roy bien - ai - mé.

Psalm 45 melodiereël 4:

4 Qu'un scri-be prompt de plu-me n'es - cri - ra.

Psalm 80 melodiereël 6:

6 En - tre les che - ru - bins mon - té.

Psalm 130 melodiereël 8:

8 Soit à mon o - rai - son.

5.7.7 Die samestelling van kadense uit die akkoorde ii-I kom in die volgende voorbeelde in Goudimel se psalm harmonisasies voor:

Psalm 1 melodiereël 2:

2 Qui n'est au trac des pe - cheurs ar - res - té,

Psalm 3 melodiereël 2:

2 A nui - re di - li - gens,

Psalm 47 melodiereël 8:

8 Que craindre il nous faut,

Psalm 52 melodiereël 2:

2 En ton au - tho - ri - té,

- o In die AFRIKAANSE KORAALBOEK word geen soortgelyke kadense aangetref nie, en by Nepgen verskyn hierdie kadenstipe slegs een keer:

Psalm 23 melodiereël 4:

so is die Heer, so het Hy ook aan my ge - doen:

- 5.7.8 Soms verskyn die Napolitaanse sesdeakkoord as gevolg van 'n progressie waar die grondtoon van die drieklank op die tweede toontrap 'n verlaagde bo-hulpnoot is en die akkoord in eerste omkering voorkom, soos in:

Psalm 45 melodiereël 3:

3 Qu'à ces - te fois ma lan - gue mieux di # ra

Psalm 59 melodiereël 7:

7 Sa - ve moy des san - glan - tes mains

5.7.9 Goudimel gebruik dikwels tussendominantakkoorde, soos aangetref in:

Psalm 8 melodiereël 1:

1 O nos - tre Dieu et Sei - gneur a - mi - a - - ble

Psalm 19 melodiereël 8:

8 Du Sei - gneur va par - lant

Psalm 28 melodiereël 3:

3 Ne vueil- les au be - soïn te tai - re,

Psalm 49 melodiereël 1:

1 Peu - ples oy - ez et l'au - reil - le pres - tez,

Psalm 54 melodiereël 3:

3 Et pour de - fen dre ma que - re - le

5.7.10

In Psalm 146 melodiereël 2, gebruik hy die tussendominantakkoord voor die subdominantakkoord as voorbereidende akkoorde voor 'n volmaakte kadens:

2 Le Sou - ve - rain, car il faut

5.7.11 'n Tipiese element van sy psalmharmonisasies is die algemene verskynsel van teruggehoue note by slotkadense aan die eindes van melodiereëls, soos in:

Psalm 8 melodiereël 4:

4 Qui ta puis - sance es - le - ve sur les cieux.

The musical score for Psalm 8 melodiereël 4 is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody is primarily in the treble staff, with a few notes in the bass staff. The lyrics are: "4 Qui ta puis - sance es - le - ve sur les cieux." The piece ends with a fermata over the final chord.

Psalm 34 melodiereël 8:

8 L'oy - ant s'es - - jou - - i - ra.

The musical score for Psalm 34 melodiereël 8 is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody is primarily in the treble staff, with a few notes in the bass staff. The lyrics are: "8 L'oy - ant s'es - - jou - - i - ra." The piece ends with a fermata over the final chord.

Psalm 52 melodiereël 6:

6 A tous les jours son cours.

The musical score for Psalm 52 melodiereël 6 is written in D minor (two flats) and 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody is primarily in the treble staff, with a few notes in the bass staff. The lyrics are: "6 A tous les jours son cours." The piece ends with a fermata over the final chord.

Psalm 75 melodiereël 6:

6 Les hauts faits de tes bon - tez.

The musical score for Psalm 75 melodiereël 6 is written in D minor (two flats) and 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody is primarily in the treble staff, with a few notes in the bass staff. The lyrics are: "6 Les hauts faits de tes bon - tez." The piece ends with a fermata over the final chord.

Psalm 132 melodiereël 5:

5 Et fait voeu so - len - nel - le - ment.

The musical score for Psalm 132 melodiereël 5 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a simple, homophonic style with a key signature of one flat (B-flat). The melody is primarily composed of quarter and eighth notes, with some rests. The lyrics are written below the notes.

Psalm 149 melodiereël 8:

8 Tes - moins de son ex - cel - len - ce.

The musical score for Psalm 149 melodiereël 8 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a simple, homophonic style with a key signature of one flat (B-flat). The melody is primarily composed of quarter and eighth notes, with some rests. The lyrics are written below the notes.

In MET HART EN MOND en die AFRIKAANSE KORAAALBOEK kom hierdie praktyk baie min voor, en slegs in die enkele gevalle wat reeds by 5.6.5 aangetoon is.

5.7.12 Die praktyk om kadense te versier deur middel van snellervloeiende beweging in 'n stemparty, kom algemeen in Goudimel se psalmharmonisasies voor, soos in:

Psalm 1 melodiereël 1:

1 Qui au con - seil des ma - lins n'a es - - té,

The musical score for Psalm 1 melodiereël 1 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a simple, homophonic style with a key signature of one flat (B-flat). The melody is primarily composed of quarter and eighth notes, with some rests. The lyrics are written below the notes.

Psalm 4 melodiereël 10:

10 Ai - me - rez - vous, et cer - che - rez?

The musical score for Psalm 4 melodiereël 10 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a simple, homophonic style with a key signature of one sharp (F#). The melody is primarily composed of quarter and eighth notes, with some rests. The lyrics are written below the notes.

Psalm 34 melodiereël 3:

3 En ma bouche au - ray son hon - neur

The musical score for Psalm 34 melodiereël 3 is written for piano. It features a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The melody is primarily in the treble clef, with the bass clef providing harmonic support. The lyrics are: "3 En ma bouche au - ray son hon - neur".

Psalm 40 melodiereël 4:

4 Et a mon cri au be - soïn en - ten - du.

The musical score for Psalm 40 melodiereël 4 is written for piano. It features a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The melody is primarily in the treble clef, with the bass clef providing harmonic support. The lyrics are: "4 Et a mon cri au be - soïn en - ten - du."

Psalm 56 melodiereël 1:

1 Mi - se - ri - corde à moy povre af - fli - gé,

The musical score for Psalm 56 melodiereël 1 is written for piano. It features a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The melody is primarily in the treble clef, with the bass clef providing harmonic support. The lyrics are: "1 Mi - se - ri - corde à moy povre af - fli - gé,".

Psalm 106 melodiereël 2:

2 Et sa bon - té n'a point de fin.

The musical score for Psalm 106 melodiereël 2 is written for piano. It features a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The melody is primarily in the treble clef, with the bass clef providing harmonic support. The lyrics are: "2 Et sa bon - té n'a point de fin."

- o Geen versierde kadense word by MET HART EN MOND en die AFRIKAANSE KORAAALBOEK aangetref nie.

5.7.13 Die gebruik van 'n tweede-omkeringsformasie wat deur middel van 'n gelyk-

tydige terughouding en 'n beklemtoonde deurgangsnoot by die slotkadense van melodiëreëls ontstaan, kom algemeen voor, soos in:

Psalm 33 melodiëreël 2:

2 Me - nez en Dieu j'oye or - en - droit;

Psalm 135 melodiëreël 6:

6 Des par - vis de nos - tre Dieu.

- o Bostaande formasies kom glad nie in MET HART EN MOND of die AFRIKAANSE KORAALBOEK voor nie.

5.7.14 Die harmonisasie begin soms met die dominantakkoord, gevolg deur die tonika as oplossingsakkoord, soos in

Psalm 81 melodiëreël 1:

1 Chan - tez gay - e - ment

Psalm 90 melodiereël 1:

1 Tu as es - té, Sei-gneur, nos - tre re - trai - te

Psalm 102 melodiereël 1:

1 Sei-gneur, en - ten ma re - ques - te;

◦ In die AFRIKAANSE KORAALBOEK begin die harmonisasie altyd met 'n grondtoonakkoord, maar in MET HART EN MOND begin Psalms 70, 91, 112, 119 en 147 met ander akkoorde.

5.7.15 'n Algemene verskynsel in sestiende-eeuse musiek wat ook in Goudimel se psalmharmonisasies verskyn, is die gebruik van die verlaagde leitoonakkoord tydens die verloop van die melodiereëls, veral in passasies met teenbewegende buitestempartye:

Psalm 3 melodiereël 3:

Qui me trou-blet et gre - - vent!

Psalm 5 melodièrèl 1:

1 Aux pa - ro - les que je veux di - re,

This musical score is for Psalm 5, melody 1. It consists of two staves: a treble clef staff for the vocal line and a bass clef staff for the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are '1 Aux pa - ro - les que je veux di - re,'. A vertical box highlights the musical phrase corresponding to 'je veux di - re,'.

Psalm 12 melodièrèl 1:

1 Don - ne se - cours, Sei - gneur, il en est heu - - re,

This musical score is for Psalm 12, melody 1. It consists of two staves: a treble clef staff for the vocal line and a bass clef staff for the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are '1 Don - ne se - cours, Sei - gneur, il en est heu - - re,'. Two vertical boxes highlight the musical phrases corresponding to 'Sei - gneur, il en est heu - - re,'.

Psalm 32 melodièrèl 2:

2 Trans-gres-si-ons sont par gra-ce re-mi-ses;

This musical score is for Psalm 32, melody 2. It consists of two staves: a treble clef staff for the vocal line and a bass clef staff for the piano accompaniment. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The lyrics are '2 Trans-gres-si-ons sont par gra-ce re-mi-ses;'. A vertical box highlights the musical phrase corresponding to 're-mi-ses;'. There is a sharp sign at the end of the staff.

Psalm 52 melodièrèl 3:

3 D'ou vient que tu te glo - ri - fi - es

This musical score is for Psalm 52, melody 3. It consists of two staves: a treble clef staff for the vocal line and a bass clef staff for the piano accompaniment. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The lyrics are '3 D'ou vient que tu te glo - ri - fi - es'. A vertical box highlights the musical phrase corresponding to 'tu te glo - ri - fi - es'.

Psalm 54 melodiereël 6:

6 Plai - se toy l'au-reil-le me ten - dre,

Psalm 84 melodiereël 3:

3 Est sur tou - tes cho - ses ai - ma - ble!

Psalm 88 melodiereël 6:

6 A mes cla - meurs, pour les en - ten - - dre.

Psalm 89 melodiereël 3:

3 Car c'est un point con - clu, que sa grace est bas - ti - e

Psalm 123 melodiereël 6:

6 Aus - ti tost qu'on la bles - se;

The musical score consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one flat. The melody is written in the treble clef. A rectangular box highlights the first four measures of the piece.

Psalm 132 melodiereël 5:

5 Et fait voeu so - len - le - ment.

The musical score consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one flat. The melody is written in the treble clef. A rectangular box highlights the first four measures of the piece.

Psalm 133 melodiereël 6:

6 Aa - ron, le Pres - tre de la Loy.

The musical score consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one flat. The melody is written in the treble clef. A rectangular box highlights the fifth measure of the piece.

Psalm 135 melodiereël 5:

5 D'estre ha - bi - tans au mi - lieu

The musical score consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one flat. The melody is written in the treble clef. A rectangular box highlights the fifth measure of the piece.

Psalm 138 melodiereël 8:

8 Et fe - au - té Tant es - ti - me - e.

Psalm 150 melodiereël 5:

5 Plein de sa ma - gni - fi - cen - - ce.

o In MET HART EN MOND en die AFRIKAANSE KORAAALBOEK word geen soortgelyke hantering van die verlaagde leitoonakkoord in die middel van melodiereëls aangetref nie.

5.7.16 'n Opvallende eienskap van Goudimel se psalmharmonisasies is dat hy in die meeste gevalle dieselfde akkoorde by herhalende melodienote gebruik, soos in Psalm 51:

1 Mi - se - ri - corde au po - vre vi - ci - eux, 2 Dieu tout - puis - sant,
c.f.

se - lon ta grand'cle - men - ce. 3 Use à ce coup de ta bon - té im - men - se 4 Pour

ef - fa - cer mon faict per - ni - ci - eux. 5 La - ve - moy, Sire, et re - la - ve bien

fort 6 De ma com - mise i - ni - qui - té mau - vai - se; 7 Et du pe - ché qui

m'a ren - du si ord 8 Me net - toy - er d'eau de gra - ce te plai - se. C. M.

• In MET HART EN MOND en die AFRIKAANSE KORAAALBOEK is dit algemene praktyk dat herhalende melodienote met verskillende akkoorde geharmoniseer word.

Opsommend kan verklaar word dat Goudimel se psalmharmonisasies, hoewel doelbewus eenvoudig gedoen, verskillende fasette van sekere sestiende-eeuse praktyke weerspieël, wat daartoe bydra dat sy werk in hierdie verband 'n eietydse stilistiese

karakter vertoon. Alhoewel hy andersins imposante musikale strukture tot stand gebring het¹, beantwoord die effek van sy psalmtoonsettings aan Calvyn se voorskrifte dat die musiek eenvoudig moet wees.

Bostaande analitiese gegewens illustreer 'n verskeidenheid sestiende-eeuse stilistiese praktyke wat interessante klankvariasie tot gevolg het. In MET HART EN MOND en die AFRIKAANSE KORAALBOEK toon die harmoniese behandeling 'n verskraalde grammatikale organisasie, wat oorheers word deur 'n obsessionele nastrewing van "modaliteit" ten alle koste en die verbete uitskakeling van chromatiek en dissonansie. Dit lei tot oormatige akkoordverskeidenheid en resulteer in 'n geaffekteerde weergawe van die oorspronklike klankeffek op 'n wyse wat 'n vermoeienis op die oor veroorsaak.

1 Goudimel word beskryf as "an able and well-schooled composer ... (he) was equipped to undertake the musical organization of the Psalter." (Lang, 1963, p. 258)

HOOFSUK 6

GEVOLGTREKKING

Die voorafgaande studie het aangetoon dat Calvyn in sy strewe na 'n nugtere godsdienstbeoefening, 'n geïsoleerde beskouing ten opsigte van die kerkmusiek van sy tyd gehad het. Hiervolgens het hy vereis dat die kerksang aan streng vereistes moes voldoen, wat verskillend toegepas sou kon word binne die erediens en in die privaat lewe. Sy vrese vir die sensuele elemente wat in die musiek aanwesig mag wees, het daartoe bygedra dat persone wat hom ter wille wou wees 'n verskralende estetiese en emosionele ervaring van die kerkmusiekbeleving aan die gemeente besorg het, en wat deur die toedoen van welmenende toonsetters en harmoniseerders sy strewe na gloedvolle en hartlike gemeentesang verydel het.

In sy kerkmusiekbeskouing het Calvyn 'n element van asketisme (slegs eenstemmige kerksang sonder begeleiding) vereis met betrekking tot eredienste. Dit het hy gedoen omdat van die Calvinistiese kerkganger verwag is dat hy die sensuele element wat gees en liggaam verdeel, tydens 'n erediens buite rekening moes laat.¹ In sy privaatbestaan kon gewyde musiek vryer (meerstemmige sang met instrumentale begeleiding) beoefen word, maar nie in die erediens nie. Die bepaalde invloed wat hierdie beskouing uitgeoefen het op musici in lande wat die Calvinistiese leer aanhang, is so omvangryk dat "(they) did not excel in music once these doctrines became an essential factor in their life." (Lang, 1963, p. 257)

'n Beskouing van 'n omvattende hoeveelheid psalmbundels van verskillende Protestantse lande toon aan dat almal uit dieselfde verskralende strekking ten opsigte van musikale toonsettings bestaan: Calvyn se bedoeling, soos pas genoem in 'n voetnoot, word deur die betrokke kerkmusici klaarblyklik verkeerd vertolk. In hierdie bundels bestaan die harmoniese bestanddele slegs uit grondstellings en eerste-omkeringsakkoorde, en daar is in almal 'n vermyding van chromatiek en akkoordvreemde note. Die afwesigheid van verhoogde sewende toontrappe voor ander tydelike tonikas, wat op chromatiek sou neerkom, dra verder daartoe by dat die musiek kleurloos word. Die willekeurige ontsegging van sulke musikale deviese berus kennelik op 'n verkeerde soort eng vertolking van Calvyn se werklike ingesteldheid.

1 Hiermee het hy sekerlik bedoel dat artistieke aspekte nie as sodanig in kerksang op die voorgrond moet wees nie, maar wel subtiel ingespan moet word om aanbidding te bevorder.

Dit is ook so dat die klem wat op prediking val, en die prominente sentrale posisie wat die liturg tydens die verloop van die liturgie vervul, bepaalde akoestiese vereistes vir die spreekstem noodsaak wat teenproduktief inwerk op die musikale ervaringsvlak tydens gemeentesang. Met die ontwerp van veral hedendaagse kerkrumtes, word hierdie vereiste vir 'n "droër" akoestiese daarstelling so oorbeklemtoon dat die noodsaaklike behoefte aan meer akoestiese nagalm, wat die musikale komponent komplementeer, feitlik deurgaans agterweë gelaat word. Dit het noodwendig 'n negatiewe uitwerking op gemeentesang tot gevolg.

Hierdie situasie sluit, volgens die insig van die betrokke kerkmusici, na die letter aan by Calvyn se asketiese vereistes en "verbod" op artistieke elemente (inderdaad 'n verbod op voorrang aan artistieke elemente) binne die erediens, en lei terselfdertyd onvermydelik tot 'n weerspreking van sy strewe na spontane en hartlike gemeentesang: die genoemde musikale benadering en naverwante elemente dra nie daartoe by om gemeentes met (godsvrugtige) lus en vreugde te laat sing nie. Die betrokke kerkmusici soek hiervoor dan allerlei redes, waarvan sommige as heel verrassend aandoen. (Voorbeelde hiervan is onder andere : die Geneefse melodiestyl is alleen die egte bestanddeel vir psalmgesang; die modale klankbeeld is die ideale "outentieke" medium waardeur psalmtekste vertolk kan word; die individuele woordbeklemtoning word nie so belangrik geag in die toonsetting van die psalmtekste nie, die musiek moet die woorde "dien", maar mag nie artistiek wees nie, ens.)

Rosa Nepgen is 'n sprekende voorbeeld van die genoemde soort skewe insig onder gereformeerde kerkmusici: in haar poging om sommige van die sestiende-eeuse beginsels volgens haar interpretasie van Calvyn se vereistes toe te pas, naamlik modaliteit, nootwaardepatrone volgens dié van die Geneefse melodieë, melodiese evokasie volgens die algemene teksinhoud, verskraalde gebruik van harmoniese bestanddele, en die vermyding van dissonansie, het sy psalmtoonsettings voortgebring wat nie as geskik geag kan word vir gemeentelike gebruik nie, vanweë die verskeie redes wat in die voorafgaande analises aangetoon is: oormatige melodiese en ritmiese verskeidenheid, onvanpaste woordbeklemtonings, onderbrekings van melodiëreëls waar enjambemente voorkom, en onsamehangende akkoordopvolgings van grondstellings en eerste omkeringsakkoorde in 'n koersagtige nastrewing van 'n niebestaande "outentieke klankeffek".

Met die hersiening van die AFRIKAANSE KORAALBOEK van 1978 het die Interkerlike Hersieningskommissie ook gepoog om volgens wat hulle beskou het as "Calvinistiese beginsels" te werk te gaan en om soortgelyke idees te gebruik as wat hierbo in verband

met Rosa Nepgen genoem is. Die resultaat is feitlik ewe onsuksesvol en toon deurgaans 'n gebrek aan die vermoë om gemeentes te voorsien van kerkliedere wat hulle met besieling sal laat lofsing.

'n Bykomende negatiewe element is die feit dat, waar dit volgens Calvinistiese vereistes juis in die liturgiese lied om begrip en geestelike meelewing gaan en daar "met die hart en die verstand" gesing moet word, die verskynsel van onsuksesvolle woordbektoneering in die Geneefse en nuutgekomponeerde melodieë in die AFRIKAANSE KORAALBOEK onversoenbaar en onaanvaarbaar is. E. Roux merk tereg op "hoewel die Geneefse melodieë nie werklik onsingbaar is nie, bestaan daar wel redes waarom die deursnee Afrikaanse gemeentesanger dit nie maklik en spontaan sing nie." (Roux, 1986, p.38) Sy beskou as die grootse tekortkoming in die benadering van die musiekmedewerkers van die AFRIKAANSE KORAALBOEK die eensydigheid daarvan, wat nie vir die kompleksiteit van die probleem voorsiening gemaak het nie.¹

Hierdie probleem het reeds met die eerste samevoeging van die Nederlandse taal en die Geneefse melodie ontstaan, maar het veral ook te doen met die veranderde instelling van die hedendaagse kerkganger ten opsigte van musiek in vandag se samelewing.² Haar waarneming dat "die blote musiekwetenskaplike herstel van die Geneefse melodie in die oorspronklike vorm nie die verwagte verbetering op die 1938-bundel verseker het nie," verwys sekerlik na onder andere die onnatuurlike woord-toonverhouding wat so voortdurend in hierdie psalms aanwesig is. Die gedagte dat musikaal onopgeleide kerkgangers, sonder om dit bewustelik te besef, blootgestel word aan 'n vereiste om "gesonge gebede" aan te hef waarvan die onsuksesvolle en onnatuurlike woordbektoneering dit vir hulle onmoontlik maak om hierdie woorde met begrip en oortuiging te kan sing, wek by enige denkende persoon die indruk dat hierdie styl van kerksang aansluit by daardie "ydele herhaling van woorde" (Mat. 6:7), waarin daar sekerlik geen behae kan wees nie.

Bydraende faktore tot hierdie ontnugterende besef van onsuksesvolle musikale hantering is die feit dat dieselfde melodie soms by verskillende psalmtekste in die AFRIKAANSE KORAALBOEK moet dien, bloot omdat die aantal lettergrepe per versreël ooreenstem met dieselfde aantal note per melodieë. In sulke gevalle kan daar geen

1 Sy bedoel waarskynlik hiermee dat die musiekmedewerkers te veel klem gelê het op die Geneefse melodiestyl as die enigste ideale styl vir psalmgesang. Ten opsigte van die "kompleksiteit van die probleem" bedoel sy waarskynlik die dilemma waarin die psalmgesang verkeer, aangesien slegs enkele van die 150 psalms hartlik en spontaan deur Afrikaanse Calvinistiese gemeentes gesing word.

2 Die hedendaagse (musikaal onopgeleide) Suid-Afrikaners se musikale denkpatroon en begrip is verwyderd van die sestiende-eeuse melodiestyl en modale klankkarakter.

sprake van eenheid tussen melodie en teks wees nie, omdat geen melodie meer as een eenheid met weersprekende stelle woorde kan vorm nie. Hierdie handeling is strydig met Calvyn se vereiste van 'n nou verwantskap tussen melodie en teks, en voldoen nie aan die grondbeginsel van die liturgiese lied nie, naamlik dat die musiek ondergeskik gestel en diensbaar gemaak word aan die woordinhoud van 'n bepaalde teks.

Ten opsigte van die vermoënis wat die onideale harmoniese gebruik op die luisteraar se oor uitoefen, moet besef word dat dit onbewustelik 'n steurende uitwerking op die verklanking van die teksinhoud veroorsaak en as sodanig dui op 'n oncalvinistiese handeling.

Sowel Nepgen as die Interkerklike Psalmhersieningskommissie het hulle idee van modaliteit ten alle koste in hulle psalmmelodieë nagestreef. Afgesien daarvan dat die resultaat nie ooreenstem met enige bestaande manifestasies in die geskiedenis van modaliteit nie, is dit ook 'n feit dat die Afrikaanse kerkganger 'n inherente afsydigheid teenoor modaliteit toon en 'n uitgesproke voorkeur het vir die majeuretoonsoort. Oor die algemeen word die mineurtoonsoort as "treurig" aangevoel, soos Jan Bouws tereg uitwys (sien 1.1.1). Die feit dat die melodieë van Psalms soos 18 en 33 (eerste melodie) in die AFRIKAANSE KORAALBOEK in 'n Doriese modus is, is volgens die gemiddelde Suid-Afrikaanse kerkganger se natuurlike musikale bevatlikheid heeltemal ongepas.

Die gebruik van sulke willekeurige "modale" harmonisasies wat nie uit bestudering en toepassing van 'n bestaande styl gemotiveer kan word nie, skep 'n vreemde klankbeeld wat vir die gewone Suid-Afrikaanse kerkganger (en ook vir opgeleide musici) sinteties klink en nie 'n stimulerende effek op kerksang uitoefen nie. Die vermyding van verhoogde leitone voor tydelike tonikas, in die naam van 'n verbod op enige chromatiek, dra verder by tot 'n onnatuurlike musikale ervaring, wat veroorsaak dat hierdie musiek as pretensieus kwasi-sakraal getipeer kan word.

Daar is dikwels enjambemente in die woorde, wat weens asemgebrek nie deur die gemeentes korrek gesing kan word nie sodat die woordsamehang onderbreek word.

MET HART EN MOND is 'n belangrike persoonlik-biografiese dokument wat beskou kan word as die hoogs subjektiewe bydrae van iemand met 'n opregte, intense geestelike belewenis wat sy beslis as 'n baie diepgrypende ervaring oor 'n periode van meer as tien jaar beleef het, maar wat nie op soortgelyke wyse vir ander persone ontsluit nie. Die oorkoepelende indruk ontstaan dat Rosa Nepgen se oorspronklike psalmtoonsettings 'n uiters individuele benadering tot die kerklied verteenwoordig wat nie algemeen toeganklik geword het nie. In sommige opsigte kan hierdie toonsettings

akademies-analities bevredig, maar uit die resultate van die voorafgaande studie moet tot die gevolgtrekking geraak word dat dit nie vir die gemiddelde kerkganger se musikale bevatlikheid toeganklik kan wees nie, terwyl dit in artistieke opsigte ook slegs in enkele gevalle meriete bereik.

Die vergelyking van haar melodieë met die Geneefse- en nuutgekomponeerde psalmmelodieë in die AFRIKAANSE KORAALBOEK toon aan dat laasgenoemde melodieë, vanweë hulle makliker onthoubare samestelling, toegankliker vir die gewone kerkganger behoort te wees. In die voorafgaande studie is dit egter duidelik aangetoon dat die ongunstige harmonisasies en die onvanpaste woord-toonverhouding, onder andere as gevolg van die aanwesigheid van sekere vaste nootwaardepatrone, tot gevolg het dat ook hierdie melodieë tans nie met die huidige berymings as kerkliedere slaag nie, soos die gehalte kerksang in Afrikaanse kerke altyd weer bewys. Die vooruitsig is dat kerksang in die Afrikaanse kerke geen verbetering sal beleef voordat die genoemde hindernisse oorbrug word nie.

Daar is in voorafgaande besprekings in hierdie proefskrif telkens weer gewys op Calvyn se vereiste dat musiek in 'n dienende funksie moet optree teenoor die teks van die psalms. Hy vereis pertinent dat musiek die woordbetekenis in die erediens moet dien sonder dat die kunstige elemente van musiek as sodanig op die voorgrond tree omdat so iets die woordbetekenis sal benadeel. Kerkmusici interpreteer hierdie houding van Calvyn verkeerd as sou hy kunstige elemente volledig verwerplik vind, en verloor sodoende die feit uit die oog dat musiek wat verhewe begrippe moet "bedien", self ook verhewe (dit wil sê, artistiek) moet wees. Saamplasings van bestaande melodieë by bestaande woorde sou slegs toevallig en in uitsonderlike gevalle naby die omgewing van artistieke toonsetting kan kom.

Gemeet aan die norme vir 'n geskikte kerkmelodie vir gemeentelike gebruik, soos in Hoofstuk 3 bespreek, slaag die psalmmelodieë in MET HART EN MOND en die AFRIKAANSE KORAALBOEK nie daarin om aan die bepaalde artistieke vereistes te voldoen nie.

Bekende figure is in die proefskrif aangehaal, wat daarop aandring dat die gemeentesang "geïnspireerd" en die melodieë "verhewe" moet wees. Dit kan nie nagelaat word nie om daarop te wys dat die meeste uitsprake deur welmenende "kenners" oor die Afrikaanse kerksang, getuig van 'n verwarde denke waarin grootskaalse innerlike weersprekings bestaan. Hulle ongelukkige interpretasie van Calvyn se uitsprake as 'n miskennening van musiek as kuns in erediensverband, enersyds, en die onsuksesvolle produk van die psalmmelodieë soos in MET HART EN MOND en die AFRIKAANSE

KORAALBOEK, andersyds, dien as 'n groot bydraende oorsaak waarom die psalmgesang van die Afrikaanse Calvinistiese kerke veel te wense oorlaat.

Die huidige studie moes noodgedwonge aanleiding gee tot die volgende tipering van Afrikaanse Psalms: Rosa Nepgen en die Psalmhersieningskommissie streef, op 'n wyse wat klaarblyklik op 'n misverstaan van Calvyn se bedoelings gegrond is, na 'n terugbring van die egte Calvinistiese aanvoeling deur middel van sestiende-eeuse melodieë (weliswaar dikwels vermink om Totius se berymings te pas) of 'n nabootsing daarvan. Hierdie handelinge geskied sonder voldoende wetenskaplike navorsing en hulle pogings resulteer in 'n weergawe van wat hulle as *sestiende-eeuse harmonie* beskou, maar wat nie aansluit by die werklike praktyke van komponiste uit die sestiende eeu nie. Dit is nie die idee om hulle goeie bedoelings in twyfel te trek nie, maar die praktiese gevolge is dat verminkte melodieë uit 'n vergange stylperiode, wat meesal nie by die woorde pas nie, onaanvaarbaar geharmoniseer word. Gemeentes kan dit *van-selfsprekend* nie hartlik sing nie en hiermee word Calvyn se doel volledig veryd.

Omtrent alles wat Calvyn se siening werklik geweld aandoen is al in die Calvinistiese kerke deurgevoer: kontrafakture, meerstemmige sang, afgerigte kore en orrelbegeleiding vir die gemeentesang. Sy enigste vereiste wat wel tans nog behou word is *wat ons beskou* as die manifestasie van sy aandrang op asketisme. Dit skyn egter baie waarskynlik te wees dat hy in werklikheid bedoel het: *kunstige elemente in kerksang moet nie voorrang geniet nie, maar moet self ook in diens van die aanbidding deur middel van woorde staan. Kunstige elemente moet dus wel ingespan word om te sorg dat die Kerk van Christus hartlik, spontaan en met oorgawe en oortuiging sal sing.*

Die doel van hierdie proefskrif word verwesenlik in die bevinding dat die Calvinistiese ideaal vir suksesvolle psalmgesang nie verbind moet wees aan die nastrewing van 'n spesifieke tradisie uit 'n vergange tydperk nie, maar dat die teksinhoud van die Heilige Skrif die beste gediens word deur melodieë wat volgens artistieke norme gemaak en geharmoniseer is volgens die teks, sodat die woordbetekenis en -beklemtoning (met ander woorde die singbaarheid) op 'n natuurlike wyse bevorder sal word. Sodoende sal die Skepper (ook as Skepper van die kuns) met *hart en mond* met gloedvolle oortuiging op waardige wyse deur middel van die gesonge gebed aanbid en verheerlik kan word.

BIBLIOGRAFIE

1. Die belangrikste afdeling van die bibliografie is gevorm deur die betrokke psalmmelodieë van die twee psalmbundels MET HART EN MOND en die AFRIKAANSE KORAALBOEK (sien bylae A en B) en die volgende psalmbundels:

KORAALBOEK vir die gebruik by die Afrikaanse Psalms en Gesange. 1978. Kaapstad: N.G. Kerk-uitgewers.

KORAALBOEK vir gebruik by die Afrikaanse Psalms en Gesange. (Hersiene uitgawe), 1956. Kaapstad: N.G. Kerk-uitgewers.

LA FORME des prières et chantz écclesiastiques, 1542. (Faksimilee).

PSAUMES ET CANTIQUES ET TEXTES pour le culte Edite par la Fondation d'édition des Eglises protestantes romandes. 1976. Lausanne.

LIEDBOEK VOOR DE KERKEN. 1973. Interkerklike Stichting voor het Kerklied. S'Gravenhage: Boekencentrum.

ARC EN CIEL un recueil de chants au service de toutes les églises. 1988. Valence: Réveil.

PSALTER HYMNAL of the Christian Reformed Church in North America. 1987. Michigan: CRC Publications.

BOOK OF WORSHIP in use by the Reformed Churches of Australia. 1985. s.l. The Book of Worship Committee of Synod.

PSALMEN EN GESANGEN VOOR DEN EEREDIENST DER NEDERDUITSCHER HERVORMENDE KERK. 1938. Amsterdam: De Evangelische Gezangen Compagnie N.V.

CLAUDE GOUDIMEL OEUVRES COMPLÈTES, Volume 9, Transcription de Pierre Pidoux. 1967. New York: The Institute of Mediaeval Music, Ltd.

NEPGEN, Rosa. 1966. *MET HART EN MOND, 'n vierstemmige verwerking van al 150 Psalms volgens die beryming van Totius.* Kaapstad: N.G. Kerkuuitgewers.

2. Wat literatuur ten opsigte van die psalmmelodieë aanbetref, het die volgende bronne betrekking op die soort analitiese bespreking en die enkele historiese gegewens waaruit hierdie proefskrif saamgestel is:

APEL, W. 1970. *Harvard dictionary of music.* (Revised). London: Heinemann.

BARNARD, A.C. 1981. *Die erediens.* Pretoria: N.G. Kerk boekhandel.

BLUME, F. 1974. *Protestant church music.* New York: Norton.

BOUWS, J. 1969. *Die volkslied, deel van ons erfenis.* Kaapstad: Human & Rousseau.

BOUWS, J. 1982. *Solank daar musiek is...* Kaapstad: Tafelberg.

- CILLIÉ, G.G. 1983. *Waar kom ons Afrikaanse Gesange vandaan?* Kaapstad: N.G. Kerk-uitgewers.
- CROCKER, R.L. 1966. *A history of musical style.* New York: McGraw-Hill.
- DIE BYBEL, nuwe vertaling. 1984. Kaapstad: Bybelgenootskap van Suid-Afrika.
- DUCKLES, V. 1967. *Music reference and research materials.* (Second edition.) New York: Free Press.
- DU TOIT, J.H.H. 1983. *'n Geskiedenis van die Afrikaanse Protestantse kerklied.* Pretoria: N.G. Kerkboekhandel.
- ETHERINGTON, C.L. 1978. *Protestant worship music.* Westport: Greenwood Press, Publishers.
- GARSDIE, C. 1950. *Calvin and music: A study of the relationship between religious and artistic expression in the sixteenth century.* (Senior thesis, B.A.) Princeton University.
- GARSDIE, C.(Jr.) 1979. *The origins of Calvin's theology of music: 1536-1543.* Philadelphia: The American Philosophical society.
- GROUT, D.J. 1962. *A history of Western music.* London: Dent.
- HASPER, H. 1955. *Calvijn's beginsel voor den zang in den eredienst.* Vol. I. s'Gravenhage: Nijhoff.
- LANG, P.H. 1963. *Music in Western civilization.* London: Dent.
- LOADER, J.A. 1979. *'n Nuwe lied vir die Here.* Pretoria: HAUM.
- LOOTS, P.J. 1948. *Ons kerklied deur die eeue.* Stellenbosch: Die C.S.V.-Boekhandel.
- MALAN, J.P. ed. 1973. *Musiekwoordeboek.* Uitgawe van die Vaktaalbuuro. Kaapstad: Tafelberg.
- MC HOSE, A.I. 1947. *The contrapuntal harmonic technique of the 18th century.* New York: Appleton Century-Crofts.
- MEHRTENS, F. 1961. *Kerk en Muziek.* s'Gravenhage: Boekencentrum.
- MÜLLER, A.J. 1969. *Ontwikkeling van die Calvinistiese denke oor 'n Christelike estetika.* M.A.-verhandeling. Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys.
- PIDOUX, P. 1962. *Le Psautier Huguenot, Vol. I, Lesmélodies.* Bâle: Bärenreiter.
- PRATT, W.S. 1939. *The music of the French Psalter of 1562.* New York: Columbia University Press.
- RATNER, L.G. 1966. *Music: the listener's art.* New York: McGraw-Hill.
- REESE, G. 1941. *Music in the Middle Ages.* London: Dent.
- REESE, G. 1954. *Music in the Renaissance.* (Revised). London: Dent.
- ROUX, E. 1986. Afrikaanse Psalmsang, in *Musicus*, vol. 14.2 Pretoria: UNISA.
- SACHS, C. 1943. *The rise of music in the Ancient world.* New York: Norton.

- SCHALK, C. ed. 1978. *Keywords in Church Music*. Definition Essays on Concepts, Practices, and Movements of Thought in Church Music. St. Louis:Concordia Publishing House.
- SCHOONEES, P.C. et al. 1971. *HAT*. Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse Taal. Johannesburg: Voortrekkerpers.
- SERFONTEIN, W.J.B. 1965. *Die Psalm as kerklied*. D.D.-proefskrif. Universiteit van Stellenbosch.
- STEYN, J.L. 1953. *Totius as psalmberymer*. (D.Litt. proefskrif). Kaapstad: Balkema.
- SÖHNGEN, O. 1967. *Theologie der Musik*. Kassel:Stauda.
- STRUNK, O. 1965. *Source readings in music history*. Antique and Middle Ages. New York: Norton.
- STRUNK, O. 1965. *Source readings in music history*. The Renaissance. New York: Norton.
- TERRY, R.R. ed. 1932. *Calvin's first Psalter [1539]* London: Ernest Benn Limited.
- TERRY, C.S. 1964. *The four-part Chorals of J.S. Bach*. London: Oxford University Press.
- ULRICH, H. en PISK, P. 1963. *A history of music and musical style*. London: Hart-Davis.
- VAN DER MEIDEN, J.A. 1987. *Calvijn en het kerklied*. Een studie van H. Hasper. Goes: Oosterbaan & Le Cointre B.V.
- VAN DER LEEW, G. 1948. *Beknopte geschiedenis van het kerklied*. Groningen: Wolters' Uitgeversmaatschappij.
- VAN DER WALT, J.J.A. 1962. *Die Afrikaanse Psalmmelodieë*. Potchefstroom: Pro Rege.
- VERKLARENDE BYBEL (1983-vertaling), 1989. Kaapstad:Lux Verbi.
- WÖRNER, K.H. 1973. *History of Music*. New York: The Free Press.
- ZEVENBERGEN, G.E. s.a. *Kleine Geschiedenis van het Kerklied*. Publicatie van de Commissie voor de Kerkmuziek van de Hervormde Kerk.

BYLAAG A

ROSA NEPGEN SE OORSPRONKLIKE
PSALMMELODIEË

IN

MET HART EN MOND

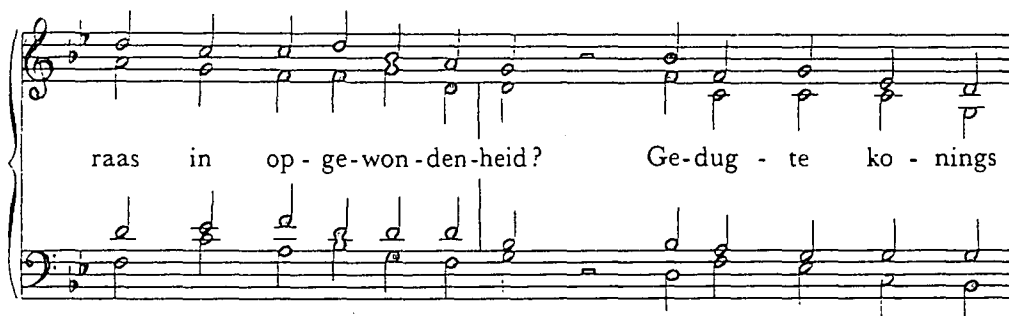
PSALM 2

Hipo-Eolies

Melodie: Rosa Neppen.



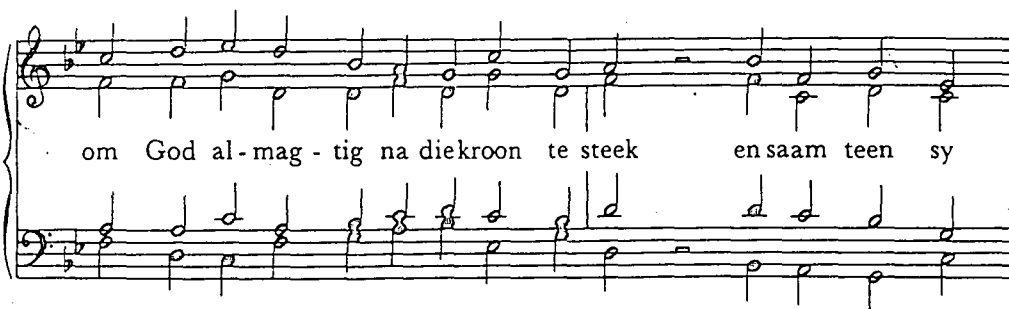
1. Wat dring en dryf die wil-de hei-den-dom, dat vol-ke



raas in op-ge-won-den-heid? Ge-dug - te ko - nings



staan ge-reed al - om, en wê-reld gro - tes raad-slaag vir die stryd,



om God al-mag - tig na diekroon te steek en saam teen sy

Ge-salf - de op testaan. Hul sê: „Kom nou, laat ons hul

ban - de breek en van hul juk vir al - tyd ons ont - slaan!’

PSALM 7

Dories

Melodie: Rosa Neppen.

1. HEER, my God, by wie ek skui - ling, red-ding soek--my teen-

par - ty wat my jaag op al my spo - re, dring ge-

du - rig na - der - by. As u hand my nie ver - los

nie, sal hul le - wend my ver-slind, soos 'n leeu

die ar - me skaap - lam wat hy son - der her - der vind.

PSALM 8^b

Melodie: Rosa Nepgen.

1. Daar is geen land so ver of woese - le - ë,
 3. As ek, o HEER, u nag - te - li - ke he - mel

geenstrand, o HEER, of wil - de wa - ter - we - ë,
 daar - bo aan - skou, die tint - en glans - ge - we - mel;

geen he - mel - sfeer in die on - ein - dig - heid -
 hoe, deur U toe - be - rei, die skug - ter maan

of or - als blink u Naam en ma - jes - teit.
 met stil - le gang oor ster - re - vel - de gaan -

PSALM 18

Hipo-Eolies

Melodie: Rosa Neppen.

1. Ek . het U hart-lik lief, o HEER! U is my

sterk - teen te - ë - weer. Die HEER's my rots, my ves - ting

9
sterk, my red - der wat my heil be - werk, my rots

9
wan - neer die storm - wind huil, my skild, die weer - krag

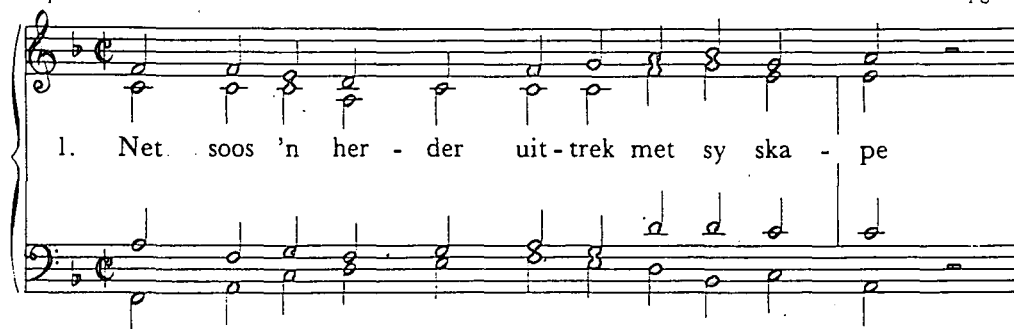
van my heil, my ves - ting op die berg - krans

steil, by wie ek vas en vei - lig skuil.

PSALM 23

Hipo-Ionies

Melodie: Rosa Nepgen.



1. Net soos 'n her - der uit - trek met sy ska - pe



en hul laat neer - lê in die veld van mil - de groen,



met sag - te hand hul lei langs stil - le wa - ters—



so is die HEER, so het Hy ook aan my ge - doen:

Hy laaf my siel en lei my swak-ke skre - de

in vas - te spoor van sy ge - reg - tig - he - de.

PSALM 48^a

Frigies

Melodie: Rosa Neppen.

1. Die HEER is groot waar Si - ons top hom wen-

tel uit die diep - tes op. Hy is lof-waar-

dig, waar ver - he - we die berg en stad in son - glans be-

we, en Si - on teen die noor - de blink, bó die lof

van woor - de. Daar waar in vlek - ke - lo - se wit die

Ko - ning van die wê - reld sit, het Hy, wat teen die

vy - and waak, as Rots - burg Hom be - kend ge - maak.

PSALM 50

Frigies

Melodie: Rosa Neppen.

1. Die gro - te God, die HE - RE spreek! Hy roep, Hy

daag die aard', van-waar die son in goud - glans uit kom breek

tot waar hy ster - wend neer sal vaar. Uit Si - on, son-der

voor-beeld skoon. sprei God sy lig - glans ver ten toon.

PSALM 57

Eolies

Melodie: Rosa Neppen.

1. Wees my ge - na - dig, o my God! Ek seek 'n

Met toestemming van R.N. 31/10/82.

Skuil - plek in die dag van nood en stryd— daar

waar u vleu'ls hul oor my uit - ge - strek het,

diep in hul ska - du, seek ek vei - lig - heid, tot-

dat die on - heil weer ver - by - ge - trek het.

PSALM 59

Eolies

Melodie: Rosa Neppen.

1. Red my, o God, wil my be - waar!

Die vy - and kom, 'n ster - ke skaar. Neem my

tog in u hoe - de en wag vir te - ë - stan - ders

en hul mag; die man - ne wat net on - reg werk

is in hul bloed - dors my te sterk.

PSALM 62

Frigies

Melodie: Rosa Neppen.

1. Ge - wis, my siel is stil tot God! My red-ding

kom op sy ge-bod, geen vy - and hoef ek nou te dug

9
nie. Hy is my rots, 'n skans vir my, Hy sal my

voet-stap ook dán lei wan-neer ek nê-rens meer kan vlug nie.

PSALM 69

Dories

Melodie: Rosa Neppen.

1. Help my, o God, want ek ver-gaan! Ek het in mod -

der in-ge-gly waar daargeen staan - plek is vir my; en oor

my storm die wa - ters aan. Ek roep my hees, my

oog ver-smag, waar ek ver-geefs op U bly wag.

PSALM 70

Frigies

Melodie: Rosa Neppen.

1. O God, my Hulp in nood, help nou! O HEER, my

Red - der, maak tog gou! Maak hul be-skaamd wat

my ver-druk en hun - ker na my on - ge - luk. Laat

hul - le wyk na ag - ter om en haas - tig

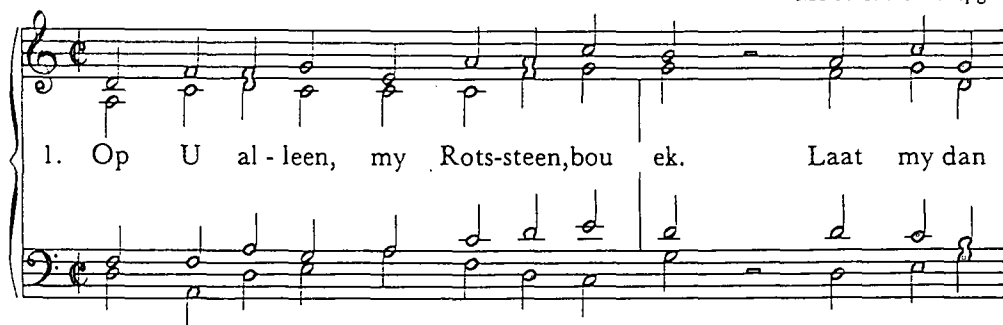
in die skan - de kom; laat hul metskaam - te

9
rug-waarts gaan wat met hulsmaad teen-oor my staan.

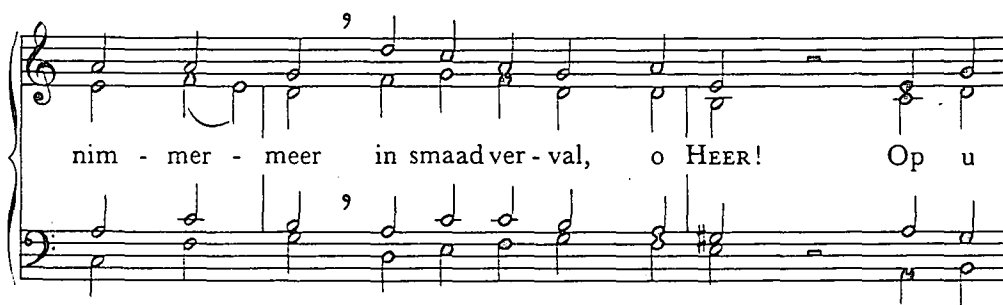
PSALM 71

Dories

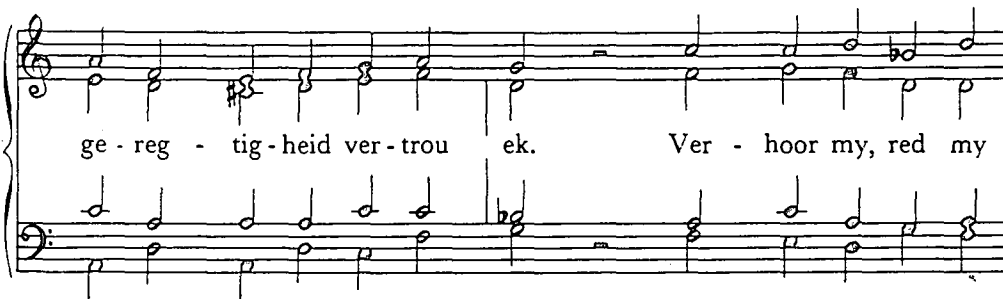
Melodie: Rosa Nepgen.



1. Op U al-leen, my Rots-steen, bou ek. Laat my dan



9
nim - mer - meer in smaad ver - val, o HEER! Op u



ge - reg - tig - heid ver - trou ek. Ver - hoor my, red my



le - we: dis aan U oor - ge - ge - we!

PSALM 76

Dories

Melodie: Rosa Nepgen.

1. Die HEER wat woon in don - ker tent, maak Hom

by Ju - da's stam be - kend; daar word sy won - der -

daad ver - tel, sy Naam is groot in Is - ra -

el; in Sal - em met sy veil - 'ge skan - se,

daar straal sy Huis met vre - de - glan - se.

PSALM 80

Dories

Melodie: Rosa Neppen.

1. O Her - der Is - r'els, neem ter o - re, wat Jo-

sefs kroos, deur U ver - ko - re, soos ska - pe

rus - tig wil laat wei, of deur ge - va - re

heen wil lei; U wat u troon op gé - rubs

stig - ver - skyn weer blin - kend in u lig!

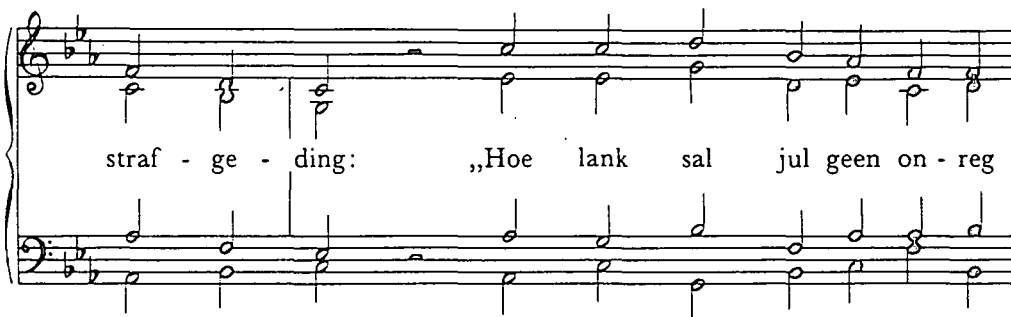
PSALM 82

Dories

Melodie: Rosa Nepgen.



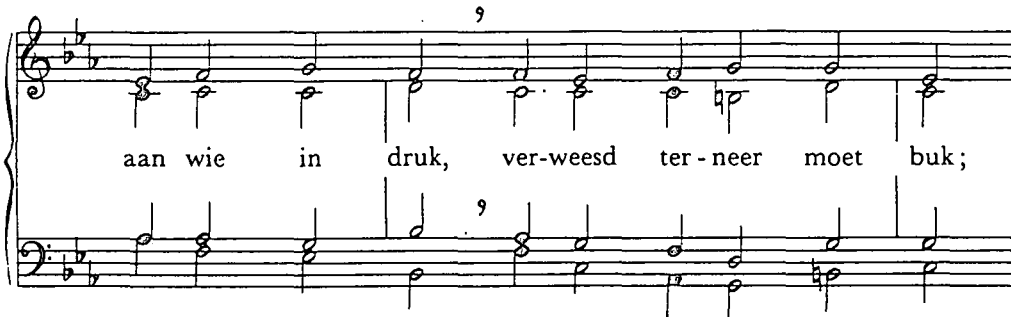
1. God daag in regs-ver-ga - de - ring mag-heb-bers tot sy



straf - ge - ding: „Hoe lank sal jul geen on - reg



vrees, par - ty - dig vir die bo - se wees?...Doen reg



aan wie in druk, ver-weesd ter-neer moet buk;

bied swak-kes on-der-stand en red hul uit

die hand van wie hul god-de-loos be-roof."

PSALM 91

Frigies

Melodie: Rosa Neppen.

9

1. Wie toe-vlug neem in veil'-ge hut en skuil by die Al-

9

ho - ë, hy word be - ska - du en be - skut deur

God se al - ver - mo - ë. O HEER, my Rots, op wie

9

ek bou, by U is't my die bes - te; my toe-

9

vlug waar ek stil ver-trou, in nood my veil'-ge ves - te.

PSALM 92

Eolies

Melodie: Rosa Neppen.

1. Wie sou die HEER nie prys nie, as weer met nu - we

gloed 'n rus - dag ons be - groet? Wie Hom nie

dank be - wys nie in stil - le mô - re - wag -

te, as ons sy guns om - ring? Wie vir sy

trou nie sing 'n Lof - lied in die nag te?

PSALM 94

Eolies

Melodie: Rosa Neppen.

1. Ver - skyn weer aan die on - weers-tran - se, o God

van wraak, in skit - ter glan - se! Ver - toon

u stra - len-dē aan - ge - sig, o Reg - ter, wat die wē -

reld rig! Staan op, ver - hef U en ver -

geld die trots-aards nou hul trots ge - weld!

PSALM 109

Frigies

Melodie: Rosa Neppen.

1. God van my lof, merk hoe ek ly, en swyg nie lang-

er meer! Die las-ter-mond gaan oop teen my—hoe kan

ek my ver-weer? Hoe haat-lik spreek hul om my

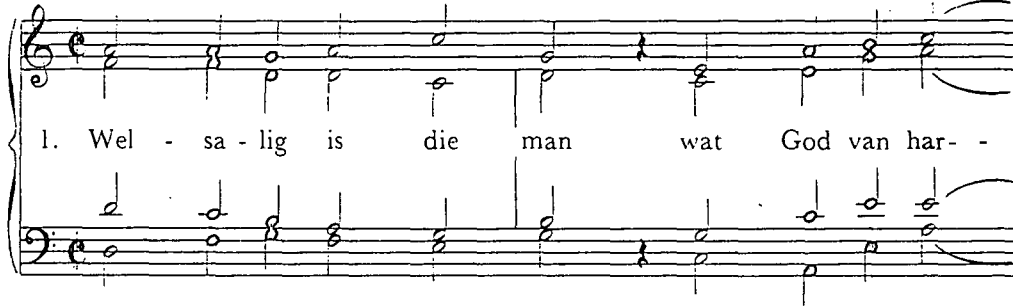
heen, hoe is hul swaard ge-wet! Waar ek met lief-

de hul be-jeen, vir hul was my ge-bed.

PSALM 112

Eolies

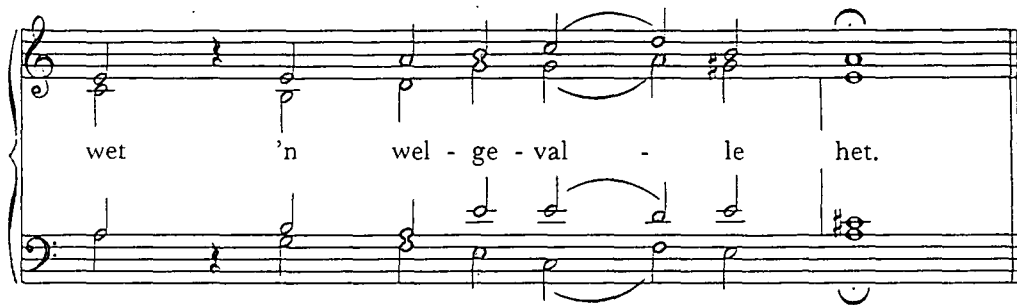
Melodie: Rosa Nepgen.



1. Wel - sa - lig is die man wat God van har - -



- - te vrees; wel - sa - lig hy wat in sy



wet 'n wel - ge - val - le het.

PSALM 114

Ionies

Melodie: Rosa Nepgen.

1. Toe Is - r'el uit E - gip - te - land, die land van vreem - de

spraak, ge - trek het, het God Ju - da's stam sy

hei - lig - dom ge - maak en Is - ra - el sy

ryks - ge - bied, waar - oor sy sep - ter waak.

PSALM 119

Frigies

Melodie: Rosa Neppen.

1. Sa - lig wie in hul op-regt - heid wan - del in die

HEER se wet, wie Hom seek van gan - ser har-

te en op sy ge - tuig' - nis let. Sa - lig

dié wat in hul wan - del nie op on - regs-paai-

e gaan, maar wil wan - del op die we -

e in Gods wet vir hul ge - baan.

PSALM 120

Frigies

Melodie: Rosa Neppen.

1. As die ho - ë nood by ty - e en die

storm van al - le sy - e dreig - end teen my

op kom staan, dan ver - hef ek my ge - dag -

te, send tot God my bit - ter klag - te,

want Hy neem dit gun - stig aan.

PSALM 142

Hipo-Dories

Melodie: Rosa Neppen.

1. Ek roep tot God met groot ge - luid; ek stort my

klaag soos wa - ter uit; ek klaag my no - de in

Gods oor, want Hy sal my ge - bed ver - hoor.

PSALM 144

Dories

Metodie: Rosa Neppen.

1. Ge - loofd sy God wat my in wank - 'le tyd 'n rots-

steen is, my aan-gord tot die stryd; wat tot die

kryg my han - de toe - be - rei, so goed is en

'n ves - ting-werk vir my; wat my die skans tot red-

ding wil ver-strek, by wie ek skuil, daar my sy skild

oor-dek; wat in die stryd my al - tyd trou be-waak

en nou my volk aan my ge-hoor - saam maak.

1. Laat voor die HEER 'n lof - sang rys! Hoe goed is

dit om God te prys! Hoe lief - lik om dié

lof te sing, die lof wat ons aan Hom moet

bring! Want Hy wil ons in guns aan - skou,

Hy wil Je - ru - sa - lem her - bou en Is - r'el wat ver -

strooid nog swerf, ver - sa - mel op die heil' - ge erf.

BYLAAG B

DIE PSALMMELODIË VAN DIE OOREEN-
STEMMENDE PSALMS

IN DIE

AFRIKAANSE KORAAALBOEK VAN 1978

2

PSALM 2

Straatsburg 1539/Genève 1542;
aangepas 1976

Wat dring en dryf die wil-de hei-den-dom, dat vol-ke raas in op-ge-won-

den - heid? Ge - dug-te ko-nings staan ge-reed al-om, en wê-reld-gro-

tes raad-slaag vir die stryd, om God al-mag - tig na die kroon te

steek en saam teen sy Ge - self-de op te staan. Hul sê: „Kom nou, laat

ons hul ban - de breek en van hul juk vir al-tyd ons ont - slaan!”

PSALM 7

7

1976

HEER, my God, by wie ek skui-ling, red - ding soek - my teen - par - ty

wat my jaag op al my spo - re, dring ge - du - rig na - der - by.

As u hand my nie ver - los nie, sal hul le - wend my ver - slind,

soos 'n leeu die ar - me skaap - lam wat hy son - der her - der vind.

8

PSALM 8

Eerste melodie

Genève 1542/1551

Daar is geen land so ver of woës ge - le - ë, geen strand, o

HEER, of wil - de wa - ter - we - ë, geen he - mel - sfeer in die on -

ein - dig - heid - of o - rals blink u Naam en ma - jes - teit.

8

PSALM 8

Tweede melodie

S. J. de Villiers, 1937

Daar is geen land so ver of woës ge - le - ë, geen strand, o HEER, of

wil-de wa-ter - we - ë, geen he-mel-sfeer in die on-ein-dig -

heid - of o - rals blink u Naam en ma - jes - teit.

PSALM 18

1526/Ps. 25: Straatsburg 1539/
Genève 1542 §

Ek het U hart-lik lief, o HEER! U is my sterk-teⁿ en te - ë - weer.

Die HEER's my rots, my ves - ting sterk, my red - der wat my heil be - werk,

my rots wan - neer die strom - wind huil, my skild, die weer - krag van my heil,

my ves - ting op die berg - krans steil, by wie ek vas en vei - lig skuil.

23

PSALM 23

Eerste beryming

F. W. Jannasch, 1919

Net soos 'n her - der uit-trek met sy ska - pe en hul laat neer - lê

in die veld van mil - de groen, met sag - te hand hul lei langs stil - le wa - ters-

so is die HEER, so het Hy ook aan my ge - doen: Hy laaf my siel en

lei my swak - ke skre - de in vas - te spoor van sy ge - reg - tig - he - de.

J. S. de Villiers, 1882

Die HEER is groot waar Si-ons top hom wen-tel uit die diep-tes op.

Hy is lof-waar-dig, waar ver - he - we die berg en stad in son-glans

be - we, en Si - on teen die noor - de blink, bó die lof van woor -

de. Daar waar in vlek-ke-lo-se wit die Ko-ning van die wê-reld sit,

het Hy, wat teen die vy - and waak, as rots-burg Hom be - kend ge - maak.

PSALM 50
(Ps. 117, 127)

50

Ps. 127: Genève 1551 *

Die gro-te God, die HE-re spreek! Hy roep, Hy daag die aard', van waar

die son in goud-glans uit kom breek tot waar hy ster-wend neer sal vaar.

Uit Sion, son-der voor-beeld skoon, sprei God sy lig-glans ver ten toon.

57

PSALM 57

Genève 1562 §

Wees my ge - na - dig, o my God! Ek seek 'n skuil - plek

in die dag van nood en stryd - daar waar u vleu'ls hul

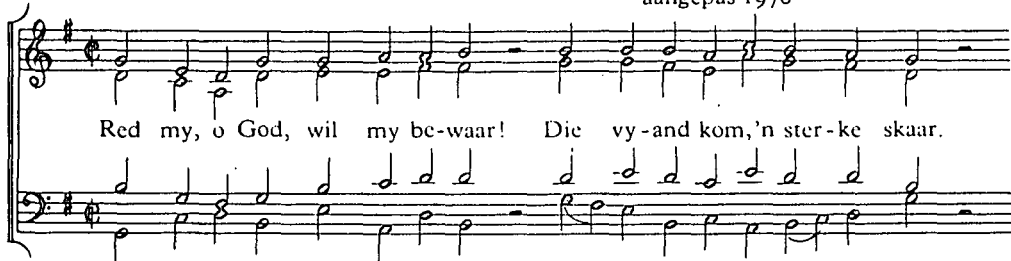
oor my uit - ge - strek het, diep in hul ska - du, seek ek

vei - lig - heid, tot - dat die on - heil weer ver - by - ge - trek het.

PSALM 59

59

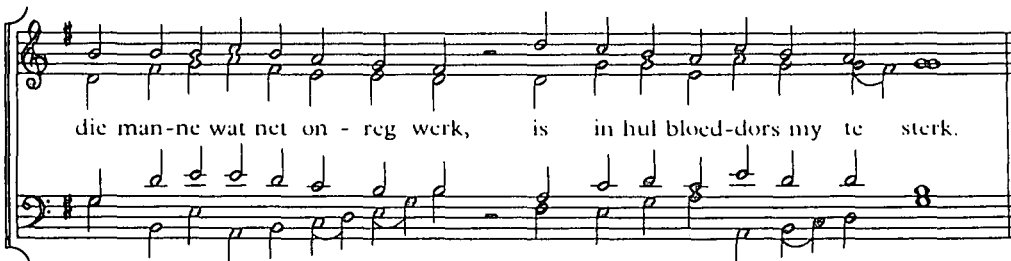
Ps. 28: Jambe-de-Fer, Lyon 1555;
aangepas 1976



Red my, o God, wil my be-waar! Die vy-and kom, 'n ster-ke skaar.



Neem my tog in u hoe-de^en wag vir teë - stan-ders en hul mag;



die man-ne wat net on - reg werk, is in hul bloed-dors my te sterk.

PSALM 62

62

(Ps. 24, 95, 111)

Genève 1542/Lyon 1548 §

Ge - wis, my siel is stil tot God! My red-ding kom

op sy ge-bod, geen vy-and hoef ek nou te dug nie.

Hy is my rots, 'n skans vir my, Hy sal my voet-stap

ook dán lei wan - neer ek nê-rens meer kan vlug nie.

69

PSALM 69

Vater unser im Himmelreich
Leipzig 1539

Help my, o God, want ek ver-gaan! Ek het in mod-der in-ge-gly

waar daar geen staan-plek is vir my; en oor my storm die wa-ters aan.

Ek roep my hees, my oog ver-smag, waar ek ver-geefs op U bly wag.

70

PSALM 70

(Ps. 63)

1976

O God, my Hulp in nood, help nou! O HEER, my Red-der,

maak tog gou! Maak hul be-skaamd wat my ver - druk

en hun-ker na my on-ge-luk. Laat hul - le wyk na ag -

ter om en haas - tig in die skan - de kom; Laat

hul met skaam-te rug-waarts gaan wat met hul smaad teen - oor my staan.

PSALM 71

71

(Ook op die tweede melodie van Ps. 31) [Ps. 31(1)] Le Seigneur Dieu mon coeur touche
1557; aangepas 1976

Op U al - leen, my Rots-steen, bou ek. Laat my dan nim - mer -

meer in smaat ver - val, o HEER! Op u ge-reg-tig-heid ver-trou

ek. Ver - hoor my, red my le - we: dis aan U oor-ge-ge - we!

PSALM 76

76

Ps. 58: Jambe-de-Fer, Lyon 1555;
aangepas 1976

Die HEER wat woon in don - ker tent, maak Hom by Ju - da's

stam be - kend; daar word sy won - der - daad ver - tel,

sy Naam is groot in Is - ra - el; in Sa - lem met sy

veil' - ge skan - se, daar straal sy huis met vre - de - glan - se.

PSALM 80

Ps. 55: Lausanne 1565; aangepas 1976

O Her - der Is - r'els, neem ter or - e, wat Jo - sefs

kroos, deur U ver - ko - re, soos ska - pe rus - tig wil laat

wei, of deur ge - va - re heen wil lei; U wat u

troon op gé - rubs stig - ver - skyn weer blin - kend in u lig!

PSALM 82

(Ps. 46)

Ein feste Burg ist unser Gott
Martin Luther, 1528; aangepas 1976

God daag in regs-ver - ga - de - ring mag - heb - bers tot sy

straf - ge - ding: „Hoe lank sal jul geen on - reg vrees, par -

ty - dig vir die bo - se wees? ... Doen reg aan wie in druk, ver -

weesd ter - neer moet buk; bied swak - kes on - der - stand en

red hul uit die hand van wie hul god - de - loos be - roof.”

91

PSALM 91

Ps. 125: Jambe-de-Fer, Lyon 1555;
aangepas 1976

Eerste melodie

Wie toe-vlug neem in veil' - ge hut en skuil by die Al - ho - ë

hy word be - ska-du en be - skut deur God se al - ver - mo - ë.

O HEER, my Rots, op wie ek bou, by U is 't my die bes - te;

my toe-vlug waar ek stil ver - trou, in nood my veil' - ge ves - te.

PSALM 91

91

Tweede melodie

F. W. Jannasch, 1919

Wie toe-vlug neem in veil' - ge hut en skuil by die Al - ho - ë,

hy word be - ska - du en be - skut deur God se al-ver - mo - ë.

O HEER, my Rots, op wie ek bou, by U is't my die bes - te;

my toe-vlug waar ek stil ver-trou, in nood my veil' - ge ves - te.

Wie sou die HEER nie prys nie, as weer met nu-we gloed

'n rus-dag ons be-groet? Wie Hom nie dank be-wys nie

in stil-le mô-re-wag-te, as ons sy guns om-ring?

Wie vir sy trou nie sing 'n lof-lied in die nag-te?

PSALM 94

(Ps. 105)

94

Ps. 105: Genève 1562 *

Ver - skyn weer aan die on-weers-tran - se, o God van wraak, in

skit - ter - glan - se! Ver - toon u stra - len-de^aan - ge - sig,

o Reg - ter, wat die wê - reld rig! Staan op, ver - hef U

en ver - geld die trots-aards nou hul trots ge - weld!

PSALM 109

109

Ps. 46: Genève 1542; aangepas 1976

God van my lof, merk hoe ek ly, en swyg nie lan - ger meer!

Die las-ter-mond gaan oop teen my - hoe kan ek my ver - weer?

Hoe haat - lik spreek hul om my heen, hoe ' is hul swaard ge - wet!

Waar ek met lief - de hul be - jeen, vir hul was my ge - bed.

112

PSALM 112

Jambe-de-Fer, Lyon 1555; aangepas 1976

Wel - sa - lig is die man wat God van har - te vrees;

wel - sa - lig hy wat in sy wet 'n wel - ge - val - le het.

112

PSALM 112

Jambe-de-Fer, Lyon 1555; aangepas 1976

Wel - sa - lig is die man wat God van har - te vrees;

wel - sa - lig hy wat in sy wet 'n wel - ge - val - le het.

114

PSALM 114

Mieux vaut un morceau de pain sec
Gindron, 1556; aangepas 1976

Toe Is - r'el uit E - gip - te - land, die land van vreem - de spraak,

ge - trek het, het God Ju - da's stam sy hei - lig - dom ge - maak

en Is - ra - el sy ryks - ge - bied, waar - oor sy sep - ter waak.

PSALM 119

119

Ps. 146: Genève 1562; aangepas 1976

Sa - lig wie in hul op-regt-heid wan - del in die HEER se wet,

wie Hom soek van gan-ser har - te en op sy ge-tuig'-nis let.

Sa - lig dié wat in hul wan - del nie op on-regs-paai-e gaan,

maar wil wan-del op die we - ë in Gods wet vir hul ge-baan.

120

PSALM 120

1976

As die ho - ë nood by ty - e en die storm van al - le sy - e

drei - gend teen my op kom staan, dan ver - hef ek my ge - dag - te,

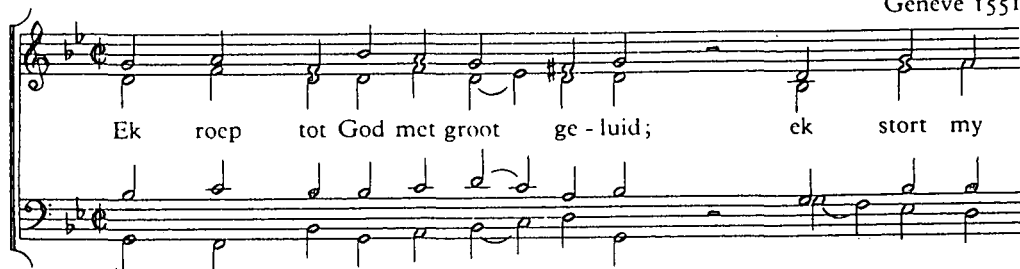
send tot God my bit - ter klag - te, want Hy neem dit gun - stig aan.

142

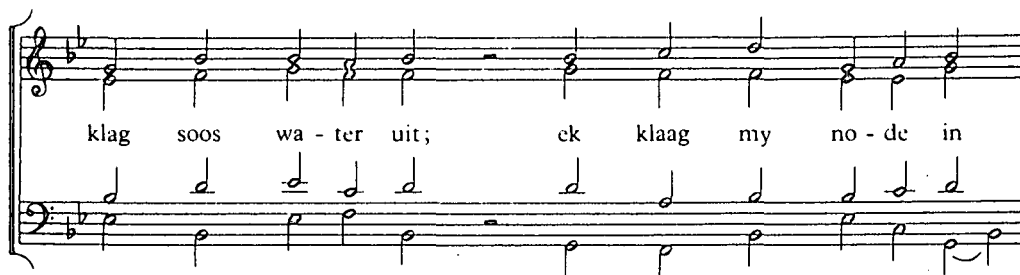
PSALM 142

(Ps. 131)

Genève 1551



Ek roep tot God met groot ge-luid; ek stort my



klag soos wa-ter uit; ek klaag my no-de in



Gods oor, want Hy sal my ge-bed ver-hoor.

Ge - loofd sy God wat my in wank' - le tyd 'n rots-steen is,

my aan-gord tot die stryd; wat tot die kryg my han - de toe -

be - rei, so goed is en 'n ves-ting-werk vir my;

Begin vers 6

wat my die skans tot red-ding wil ver - strek, by wie ek skuil, daar

my sy skild oor - dekk; wat in die stryd my al - tyd trou be -

waak en nou my volk aan my ge - hoor - saam maak.

Laat voor die HEER 'n lof-sang rys! Hoe goed is dit om

God te prys! Hoe lief-lik om dié lof te sing, die

lof wat ons aan Hom moet bring! Want Hy wil ons in guns aan-

skou, Hy wil Je - ru - sa - lem her - bou en Is - r'el

wat ver-strooïd nog swerf, ver - sa - mel op die heil' - ge erf.

OPSOMMING

Kerksang en veral psalmgesang in die Afrikaanse Gereformeerde Kerke in Suid-Afrika is tradisioneel ongeesdriftig. Hierdie situasie is ver verwyderd van die opdrag van die Heilige Skrif asook van die ideale van die kerkhervormers, en spruit uit 'n verwarde interpretasie onder welmenende kerkmusici van Calvyn se bedoeling: hulle neem sy uitsprake op as 'n totale verbod op enige kunstige manifestasie van musiek in die erediens.

Volgens haar mondelinge mededelings is Rosa Nepgen 'n voorbeeld van hierdie denkpatroon. Hierby beskou sy die karakter van die oorspronklike Geneefse melodieë as eie aan die Calvinistiese kerkkarakter en het sy haar psalmbundel MET HART EN MOND as 'n stilistiese eenheid met die psalmmelodieë uit die sestiende eeu gekon-sipieer. Sy het ook na aansluiting gestreef by wat sy beskou as modaliteit.

Die navorsing handel oor die sewe-en-twintig oorspronklike psalmtoonsettings van Rosa Nepgen en 'n vergelyking daarvan met die ooreenstemmende Geneefse en nuutgekomponeerde psalms in die AFRIKAANSE KORAALBOEK. Analise van elke betrokke psalm is gedoen volgens aanvaarde norme, en steeds met inagneming van die geskiktheid van die toonsettings vir kerklike gebruik deur 'n Afrikaanse gemeente. Dit het tonaliteite, kadense, intervalgebruik, melodiese omvang, tessiture van melodiëreëls, melodiese formasies, ritmiek, harmoniek, vorm en woord-toonverhouding ingesluit. Hierna is eienskappe van bewese geslaagde Afrikaanse kerkliedere analities vasgestel en norme daarvan afgelei. 'n Verdere normbepaling van sestiende-eeuse stilistiese eienskappe in psalmtoonsettings van Goudimel is gemaak, en vergelykings met die toonsettings in MET HART EN MOND en die AFRIKAANSE KORAALBOEK is getref.

Die gevolgtrekking waartoe hierdie studie gelei het is dat die psalmtoonsettings in MET HART EN MOND en die AFRIKAANSE KORAALBOEK nie voldoen aan Calvyn se geïmpliseerde bedoeling dat die artistieke aspekte van musiek nie *as sodanig* op die voorgrond moet wees nie, maar dat dit 'n subtiele rol moet vervul om die toonsettings singbaar te maak. Die huidige toestand van die psalmgesang in die Afrikaanse Gereformeerde Kerke kan dus nie verbeter voordat hierdie besef deurdring en toegepas word nie.