

Jacobus Kloppers, gebore in Krugersdorp 1937, behaal 'n B.A. (Musiek), B.Mus en B.Mus.-Honours graad (1955-1961) by die Universiteit Potchefstroom. Orrelopleiding geskied onder Willem Mathlener en Professor Maarten Roode met behaling van 'n UVLM en UOLM by UNISA, 1959. Met behulp van 'n UNISA oorsese studiebeurs en 'n Duitse Akademiese Uitrustelbeurs studeer hy orrel in Frankfurt/Main onder Professor Helmut Walcha (1961-1965) en verwerf ook 'n doktorsgraad in Musiekwetenskap (1966) by die Goethe Universiteit met 'n proefskrif oor die vertolking van Bach se orrelwerke. Hy doseer Musiekwetenskap en Orrel by die U.O.V.S 1966 tot 1976, en emigreer 1976 met sy familie na Edmonton, Kanada. Hier dien hy as Orrelis/Koorleier by St. John's (Anglican) sedert 1976 en as hoof en dosent in Musiekwetenskap en Orrel in die Musiekdepartement van die nuut-gestigste *The King's College* (tans *The King's University*), 1979-2008. Benewens lesings en werk as orrelvoordraer (insluitende orreluitsendings) in Suid-Afrika, Wes-Duitsland, die V.S.A. en Kanada, spits hy hom toe op komposisie. 'n Versameling van sy 70 werke, gepubliseer en vevat in 'n aantal CDs in Suid-Afrika, Kanada en die V.S.A., is tans by die U.V.S in Bloemfontein. Ere-toekennings sluit in 'n FRCCO (Kanada), 'n SAKOV Erelidmaatskap en insluiting in die *Edmonton Cultural Hall of Fame*.



e-pos: jacobus.kloppers@telus.net

DUALISTIESE BENADERINGS TEN OPSIGTE VAN MUSIEK EN KERKMUSIEK

JACOBUS KLOPPERS
EDMONTON, KANADA
G.G. CILLIÉ LESING AANGEBIED IN PRETORIA

SLEUTELKONSEPTE

Dualisme, Herman Dooyeweerd, geestelike musiek, geïntegreerde model vir musikale begrip, sekulêre musiek, tradisionele kerkmusiek, "praise bands", pyporrel, jeugkoor

ABSTRACT

The paper endeavours to identify dualistic concepts in music and church music and to offer an integrated alternative. Examples of dualistic thinking: The separation of the human being into

“body” and “soul”; of music into an either “autonomous” kind versus a “heteronomous” one, or music having a “metaphysical” versus a “physical” existence, or music consisting of a “form” filled with “content”; “sacred music” versus “secular music”. Dualisms originate also from language use: Adjectives and adverbs (qualities of objects or actions) are constantly changed into abstract nouns (“things”), such as “something beautiful” becomes “something has/contains beauty”. An integrated model of musical understanding based on the philosophy of Herman Dooyeweerd (two Appendices) serves as one example of overcoming dualisms. Music is rather a way of perceiving the world through its unique use of qualities it shares with non-musical things. Church musicians are encouraged to avoid dualistic attitudes, such as “organist” versus “minister”; “autonomous music” versus “chorale text”; “sacred traditional church music” versus “secular praise bands”. From his experience in his Anglican church in Edmonton, Canada, the author illustrates the use of a youth choir as a valuable tool to bridge the gap between traditional and contemporary services.

INLEIDING

In hierdie artikel wil ek graag die probleem van dualistiese denke in Musiek en dan veral Kerkmusiek toelig en moontlike oplossings aan die hand doen. Hoewel die probleem ’n meer filosofiese een is, het dit allerlei implikasies vir die wyse waarop ons van musiek praat en ook ons kerkmusiekpraktyk benader.

Daar bestaan uiteenlopende basiese beskouinge in verband met musiek, die wese daarvan en die verhouding van musiek met nie-musikale verskynsels. In al hierdie beskouings is daar dikwels ’n dualistiese verdeling en word musiek basies as of outonoom of heteronoom beskou (Gatz, 1929).

Daar is ’n beskouing – onder sommige musici, musikoloë en -filosowe – wat beweer dat musiek uniek is en geen verband hou met nie-musikale dinge nie; dat dit nie in staat is om byvoorbeeld gevoelens uit te druk of nie-musikale idees te bevat of te weerspieël nie (Stravinsky, 1935)¹. Hierdie beskouing is ’n Outonome Musiekbekouing, musiek as selfstandig en onafhanklik.

Daarenteen is daar baie musiek liefhebbers, komponiste en filosowe wat ’n Heteronome Musiekbekouing huldig: Musiek is nie selfstandig of onafhanklik van nie-musikale dinge nie, maar is ’n uitdrukking van o.a. gevoelens (Hausegger, 1885/87) of dit verwys na iets wat nie-musikaal is, b.v. idees, die natuur of die gemeenskap. Sommige filosowe en komponiste binne hierdie heteronome benadering huldig ’n meer idealistiese beskouing en verdeel die wêreld in ’n metafisiese en fisieke sfeer. Hulle beskou musiek as ’n fisieke inkarnasie van iets wat oorspronklik geestelik, transendent of metafisies is (Liszt, 1855).

¹ Stravinsky, 1935, English translation 1936, 53-54: “For I consider that music is, by its very nature, essentially powerless to express anything at all, whether a feeling, an attitude of mind, a psychological mood, a phenomenon of nature, etc. *Expression* has never been an inherent property of music. That is by no means the purpose of its existence. If, as is nearly always the case, music appears to express something, this is only an illusion and not a reality.

It is simply an additional attribute which, by tacit and inveterate agreement, we have lent it, thrust upon it, as a label, a convention – in short, an aspect which, unconsciously or by force of habit, we have come to confuse with its essential being”.

Die probleem met albei hierdie beskouinge is dat dit dualisties is. Dualismes word algemeen gevind waar 'n tweespalt in alles gesien word, bv. dat die mens verdeel kan word in 'n fisieke liggaam en onsigbare siel; dat musiek bestaan uit 'n vorm wat met inhoud gevul word, of dat musiek twee gestaltes het, een wat oorspronklik geestelik is wat 'n fisieke vorm aanneem. Musiek word ook dikwels dualisties gesien as of sekulêr of gewyd. Hierdie dualistiese lewensbenadering, wat teruggevoer kan word na die Antieke, onder andere Plato, skep allerlei probleme en onoplosbare teenstrydighede.

In musiek was daar in die verlede onder andere groot debatte onder komponiste, teoretici en filosowe oor die vraag of musiek bv. net vorm is sonder inhoud (Hanslick, 1854),² of dit vorm is met inhoud, ens. Wanneer dit idealisties benader is, is musiek gesien as 'n "inkarnasie" van iets oorspronklik metafisies, in fisieke klank, bv. die komponis se idees of gevoelens (Liszt, 1855)³ of selfs van die "metafisies-absolute" in hoorbare musikale klank, ens.

Teenoor hierdie dualistiese siening van die wêreld is daar egter ander integrale benaderings. Een integrale benadering wat ek hier kan noem is ontwikkel in die Vrye Universiteit van Amsterdam deur Christelike filosowe, veral Hermann Dooyeweerd. In plaas van 'n verdeling van die mens en die wêreld in twee aparte eenhede, kan 'n mens elk sien as 'n integrale eenheid met verskillende kwaliteite (Dooyeweerd, 1953) [Kyk Bylae I]. 'n Mens is daarvolgens nie 'n fisieke liggaam met 'n aparte siel nie, maar 'n God-geskepe eenheid/integraliteit met verskillende kwaliteite (in die sin van kenmerke/eienskappe/vermoëns), van basiese fisieke kwaliteite tot die estetiese en morele asook die vermoë om van God bewus te wees met wie 'n mens kan kommunikeer. Hoewel elke kwaliteit 'n unieke skepping is, is dit aaneengeskakel met die ander in 'n hiërargiese uitleg (die een bou voort op die ander), van die enkelvoudige (numeriese) tot die mees veelvoudige (geloofskwaliteit). So is byvoorbeeld die ruimtelike aspek uniek en iets meer as die numeriese maar inkorporeer laasgenoemde; beweging is uniek maar geskied in ruimte, ens.

Toegepas in musiek, hoewel dit nie iets is wat Dooyeweerd onderneem het nie, beteken dit dat musiek nie 'n vorm is waarin 'n mens 'n inhoud (gevoelens/idees) giet nie, maar 'n integrale entiteit met allerlei kwaliteite, wat strek van numeriese, energieke, biologiese, psigologiese, simbolies/taalkundige, logiese (formele), estetiese, historiese, sosiale, morele tot geloofskwaliteite. Ek verwys u hier na Bylae I in die materiaal aangeheg en wat kom uit my 2012 Sistematiese Musiekwetenskap teksboek vir *The King's University*. Dit is 'n toepassing van Dooyeweerd se model, ietwat aangepas in musiek. Vanweë tydsbeperking kan ek nie hier meer breedvoerig op hierdie filosofiese model ingaan en die hiërargie van kwaliteite (dat elke hoëre kwaliteit die laere insluit) of die subjek-objek onderskeiding te bespreek nie. Ek moet egter noem dat nie alle Christelike filosowe hierdie spesifieke model onderskryf nie en dat sommige 'n ietwat ander volgorde van kwaliteite voorstel (onder andere Seerveld, 1980).⁴

² Hanslick, Hoofstuk 3, p. 31: "Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik".

³ Hierdie beskrywing van musiek, as die inkarnasie van die komponis se gevoelens, is slegs een van drie botsende uitsprake oor musiek wat Liszt in dieselfde essay maak.

⁴ Waar Dooyeweerd die estetiese veel hoër plaas in die hiërargie van kwaliteite of modaliteite, plaas Seerveld dit laer as 'n menslike vermoë wat selfs voor 'n historiese bewussyn inpas.

Baie van die dualisties probleme is eintlik van taalkundige aard. Sedert die Antieke was daar die neiging om byvoeglike naamwoorde en bywoorde (wat kwaliteite van mense, voorwerpe of handelings beskryf) in abstrakte selfstandige naamwoorde te verander. In plaas van te sê “hierdie voorwerp is mooi/skoon” word dit verander na “hierdie voorwerp bevat skoonheid”, m.a.w. dit word onmiddellik dualisties geformuleer as iets wat iets anders bevat. In plaas van te sê “dit wat hy/sy sê, is waar”, word dit verander na “wat hy/sy sê, bevat waarheid”. Op soortgelyke wyse het ons allerhande kwaliteite verander na abstrakte selfstandige naamwoorde: “Gesond” word “gesondheid”; “siek” word “’n siekte”; “lewendig” word “die lewe”; “dood” (’n kwaliteit van bestaan) word “die dood” as iets abstrak wat ’n mens opeis, “snel” word “snelheid”, ens. Die oomblik wanneer hierdie abstrakte selfstandige naamwoorde terugverander word in byvoeglike naamwoorde of bywoorde, verval die dualismes.

In plaas van te sê: “hierdie musiek bevat/het ’n emosionele inhoud”, kan ’n mens sê “hierdie musiek het ’n emosionele kwaliteit”. Soortgelyk het musiek allerlei ander kwaliteite. In Bylae I sien ons byvoorbeeld die volgende musikale kwaliteite: bv. numeriese kwaliteit (aantal note, intervalle, nootwaardes, eenheid) , ruimtelike kwaliteit (hoog, laag, vlak, diep – as psigologiese ervaring), kinetiese kwaliteit (beweging, voortgang, progressie, teenbeweging, navolging), energieke kwaliteit (hard, sag, crescendo, diminuendo, sforzando), biotiese/biologiese kwaliteit (die noodwendigheid van ’n fisieke musikale voordraer vir musikale voordrag en komposisie, vingervaardigheid, sangtegniek, gebruik van longe, lippe, ens; dans as ’n beweging van die mens as ’n biologies/biotiese wese), psigologiese kwaliteite (die weergawe en opwek van gevoelens in vertolking, verskillende gemoedstoestande), simboliese kwaliteite (musiek as ’n soort van taal, retoriek, verborge simbole), logiese kwaliteit (logiese ontvouing van musiek, formele/strukturele aspekte, verskillende vorm-modelle, eenheid van konsepsie), estetiese kwaliteite (dit wat ’n mens estetiese genot verskaf), historiese kwaliteite (die rol van die menslike geheue en musikale rekonstruksie in ons menslike brein ten einde musiek as tydskun, as vloeibare argitektuur te kan verstaan en geniet; verskillende historiese musiekstyle soos Renaissance-, Barok-, Klassieke-, Neo-Klassieke style ensomeer), sosiale kwaliteite (musiek as vorm van menslike interaksie en kommunikasie, as uitdrukking van verskillende kulture of klasse), ekonomiese kwaliteit (musiek as vorm van reklameflits, monitêre aspekte van musiekmaak, -skryf en verkoop), juridiese kwaliteit (die beoordeling van musiek, kopiereg), etiese kwaliteit (die betoning van morele onreg, maar ook van meeleving, empatie en vertroosting in die opera of kunslied) en ’n geloofskwaliteit (musiek as uitdrukking van ons geloof, nie net in kerkmusiek nie, maar in die wyse waarin ons geloof ons anker en ons skrywe van musiek in die algemeen vorm). Op hierdie laaste punt wil ek net noem: Hoe dikwels het nie-christelike skrywers getuig hoe hulle Johann Sebastian Bach se musiek ervaar as iets veranker, diep, en terapeuties helend in tye van depressie – of dit sy kantates, passies of slegs die klawerbordmusiek en kamermusiek is.

Wat van tyd? Tyd is nie ’n afsonderlike kwaliteit nie, maar is in al die bogenoemde kwaliteite werksaam op ’n unieke wyse. So is byvoorbeeld musikale tyd (musikale buigsaamheid) iets anders as matematiese tyd; psigologiese tyd (ons ervaring van tyd) is ook anders as matematiese tyd, ens.

Hoewel musiek al hierdie verskillende kwaliteite weerspieël, verskil die klem van kwaliteit van een werk na ’n ander en is daar musiek waarin byvoorbeeld die biologiese aspek beklemtoon

word, soos in dansmusiek of in die ontwikkeling van vingervaardigheid (etudes); sommige werke (soos in Romantiese Musiek) is meer emosioneel gerig, ander beklemtoon die retoriese aspek van musiek, ander die numeriese (byvoorbeeld in die twaalftoonmusiek van Schoenberg), ander weer spesifiek die geloofsaspek soos in kerkmusiek. Sonder die formele aspek/kwaliteit kan musiek nie bestaan nie, want musiek is altyd “georganiseerde klank”. Selfs wanneer John Cage doelbewus poog om sogenaamd “chaotiese” of nie-gestruktureerde musiek te skep, is dit slegs ’n negatiewe wyse van vormgewing.

Die beklemtoning van een of ander aspek/kwaliteit is egter nie dieselfde as om musiek te reduseer tot daardie een kwaliteit nie. As iemand sou sê “musiek is net wiskundig” of “musiek is net psigologies” of “musiek kan net sosiaal verstaan word”, met ander woorde, musiek alleenlik in terme van een aspek/kwaliteit te verklaar of definieer, het ons met ’n reduksie/verskraling te doen. Daar is byvoorbeeld skrywers wat ’n dualisme soos vorm/inhoud probeer vermy, maar dit nie doen deur middel van ’n integrale benadering nie, maar deur ’n reduksie/verskraling. Skrywers soos Albert Wellek (Wellek, 1963) en Friedrich Blume (Blume, 1955), in navolging van Kant, sal byvoorbeeld musiek basies as vorm sien (reduksie), maar hierdie vorm is ’n drievoudige proses waarvan uitdrukking of besieling een is.

Al die bogenoemde kwaliteite van musiek is nie uitsluitlik die terrein van musiek nie, maar is kwaliteite wat musiek deel met die res van die wêreld, kwaliteite wat bestudeer en verteenwoordig word in verskillende vakwetenskappe, nl. van Wiskunde en Toegepaste Wiskunde (numeriese en ruimtelike kwaliteit), Fisika, Biologie, Psigologie, ens. tot Teologie (geloofskwaliteit) [Kyk Bylae 1]. Hierdie musikale kwaliteite word dan ook in die sub-dissiplines van die Sisteematiese en Historiese Musiekwetenskap bestudeer (Kyk Bylae 2).

Musiek kan dus nie “outonoom” wees nie. Musiek is ook nie ’n lewende, morele wese, in staat om sigself te skep nie. Dit benodig ’n komponis as ’n rasionele, morele wese geskape in die beeld van God, wie se lewensbenadering en -beskouing ook in die musiek as objek/voorwerp op subtiële wyse tot uiting kom.

Terselfdertyd is daar ’n unieke wyse waarop hierdie kwaliteite in musiek gebruik word. Musiek word byvoorbeeld genoteer in nootwaardes wat nie matematies presies gevolg word nie, maar net by benadering. As ’n student nootwaardes matematies korrek speel, noem ons dit “onmusikaal”. Musikale “ruimte” is ’n menslik-psigologiese konstruksie waarin ons klanke wat meer frekwensies per sekonde bevat as “hoë” klanke ervaar teenoor “laer klanke” wanneer die frekwensies minder is. Musikale “beweging” (en ek verwys nie hier na die beweging wat deur musici gemaak word in die musikale voordrag nie, maar eerder musikale progressie, teenbeweging, kanon ensovoorts) is ook iets uniek, as iets wat ook psigologies ervaar word en anders is as bv. ’n motor se beweging in die verkeer. Musikale “taal” kan by tye gesproke taal naboots, bv. in musikale frases en sinne, in musikale retoriek, ens. maar musiek is ’n unieke vorm van taal. Musikale logika en musikale vormstrukture kan strukturele elemente van ander kunste of voorwerpe bevat, bv. simmetrie, kontras, sintese, ens. maar die wyse waarop musikale idees ontvou, is uniek musikaal. Op soortgelyke wyse kan ons die unieke wyse waarop musiek al die ander kwaliteite weerspieël, illustreer.

Uit bogenoemde kan ons aflei dat musiek nie uit ’n dualistiese “outonomie-” en “heteronomie-”

beskouing benader moet word nie. 'n Mens kan miskien eerder sê dat musiek kwaliteite op unieke wyse gebruik, kwaliteite wat dit met die res van die wêreld ingemeen het. Ons kan sê musiek is 'n unieke wyse waarop die komponis die wêreld sien en weerspieël.

Hierdie integrale benadering van musiek help ons ook vertaan hoe musiek as vakwetenskap uniek is en tog verbind is met alle ander vakwetenskappe.

DUALISTIESE BENADERINGSTEN OPSIGTE VAN KERKMUSIEK

In kerkmusiek vind ons die volgende dualistiese opvattinge en benaderings:

- Eerstens: Speel musiek 'n "outonome" of ondergeskikte rol in die erediens; musiek versus teks; musikus versus leraar;
- Tweedens: Die kwessie van "gewyd" teenoor "sekulêr", wat ook opvattinge oor "tradisionele kerklied" teenoor "pryslied" en "orrel" teenoor "praise bands" raak.

Die kwessie van die musikus se rol in die kerklike lewe en van musiek in die erediens

Die verhouding tussen orrelis/koorleier en leraar kan dikwels een wees van tweespalt waarin die een of ander sy/haar rol as "outonoom" beskou. Daar is, helaas, leraars wat hulle eie rol as 'n outonome en sentrale een sien en die rol van die kerkmusikus beskou as 'n ondergeskikte, maar nodige ewel. Hulle ken, soos Zwingli, 'n minimale rol vir musiek toe en kontroleer die keuse van kerkliedere en styl van musiek – dikwels met 'n beperkte musikale insig. Die orrelis neem eers teen Saterdagmiddag kennis van watter liedere gekies is. Dit is jammer as die leraar nie beseft dat die kerkmusikus deur middel van musiek presies dieselfde probeer doen as hy/sy nie: dat musiek 'n vorm van lofprysing, gebed en selfs eksegeese van die teks is en – soos Calvyn genoem het – deur sy emosionele uitwerking dien as 'n tregter vir die Woord. Omgekeerd is daar kerkmusici wat hulle eie rol as "outonoom" sien, net op die musiek en estetiese konsentreer en hulle minimaal met die kerklewe of selfs kerkdienste inlaat. In albei gevalle lei dit tot tweespalt, spanning of 'n houding van afsydigheid. Indien albei egter 'n integrale benadering sou volg en, deur middel van samesprekings en beplanning hulle individuele bydrae kan lewer tot 'n integrale godsdiensoefening, is dit tot groot seën vir die gemeente.

Soortgelyk het die kerkmusikus altyd te doen met die vraag van wat die musiek se verhouding teenoor teks is – "outonoom" of geïntegreerd? In die begeleiding van 'n koraal: beskou 'n mens die melodie in 'n kerklied as "outonoom" sonder inagneming van stemming of strekking van die Psalm- of Gesangteks, met ander woorde, sonder die aanpassing van die musikale begeleiding by die individuele verse? Verder, beskou 'n mens die musikale frases in die kerklied as "outonoom" en breek 'n musikale lyn altyd slegs aan die einde van 'n musikale frase sonder inagneming van kommas of van teksreëls wat oorloop in mekaar? Ek is van mening dat ons die twee as 'n sinvolle eenheid moet beskou met musikaal-strukturele aanpassing waar moontlik en met sensitiwiteit, want musiek is nie daar ter wille van musiek nie, maar as 'n integrale deel van die Woordbediening.

'n Dualisme wat ons direk as kerkmusici raak, is die een van sekulêre en gewyde musiek (“secular” or “sacred”)

Ek dink nie hierdie terme is nuttig nie en dat verskille in die karakter en styl van musiek deur ander funksionele terme meer akkuraat beskryf kan word. Vir die Christen is daar geen kompartementalisering van die lewe in Christus nie. Dit is nie asof ons Sondag 'n “gewyde” lewe het en die res van die week 'n “sekulêre” een nie. Soos Bach sê “Soli Deo Gloria”, alles is tot die eer van God, van die alledaagse, van eet en drink, van sport tot die spesifieke handeling van aanbidding in 'n liturgiese konteks. Wanneer ons musiek stilisties begin beskryf as of “gewyd” of “sekulêr”, het ons probleme. Hoeveel van ons kerkliedere was nie op 'n stadium 'n “sekulêre” kunslied of volkslied wat met 'n nuwe kerklike teks toegerus is nie? “Innsbruck, ek moet jou verlaat” het 'n begrafnislied geword, “O wêreld, ek moet jou verlaat”. 'n Hele aantal van Bach se kantates en selfs dele van die Mattheuspassie en B-mineur Mis was oorspronklik werke wat geskryf is vir die hof in Weimar, dus “sekulêr”, maar wat 'n nuwe kerklike teks ontvang het! So het 'n feestelike geboortekantate vir 'n jong prins 'n feestelike Kersfeeskantate geword. Bach se aria “Skape kan rustig wei” is nie, soos dikwels aangeneem word, een wat Christus as die Goeie Herder beskryf nie, maar die deugde van die Hertog van Weimar onder wie se heerskappy sy bevolking rustig soos skape kan wei. Bach het nie 'n dualistiese siening gehad van musiek nie – alles was tot die eer van God. In hierdie opsig het hy en Luther verskil van Calvyn wat 'n duidelike etiese onderskeid tussen 'n kerklike en nie-kerklike musiekstyl (“gewyd” en “sekulêr”) gemaak het – onder die invloed van Plato se musikale *ethos*-idee.

Beteken dit dat alles musikaal nuttig is vir gebruik in die kerk of erediens? Natuurlik nie. Selfs Luther het onkuise en liederlike liedere vanweë hulle teks-assosiasie as onbruikbaar beskou vir die skepping van kerkliedere. As ons sommige musiek vir gebruik in die erediens sou verwerp, is dit nie omdat dit sekulêr is nie, maar omdat dit in die doel en strekking daarvan nie inpas in die besondere struktuur en funksie van musiek in die erediens nie. Dit geld vir enige styl van musiek – klassiek of populêr. 'n Opera aria, simfonie of kamermusiek of populêre lied, hoe voortreflik en ernstig dit ook al mag wees, beantwoord nie noodwendig aan die funksie wat musiek in die struktuur van 'n liturgiese handeling, as 'n dialoog tussen God en Sy gemeente uitoefen nie. Daar is baie voorbeelde van klassieke musiek wat nie plek het in die liturgiese handeling nie en selfs ideologies vreemd daarvoor staan. Ons moet dus die ideë vermy dat klassieke musiek as sulks noodwendig “gewyd” en bruikbaar is in die liturgiese handeling en dat alle ander populêre style “sekulêr” is en onvanpas. Dit is beter om musiek funksioneel te beskryf. In plaas van musiek te kategoriseer as “gewyd” of sekulêr, is dit beter om dit te beskryf in terme van die doel waarvoor dit geskryf is, bv. as “kerkmusiek”, “kerklied”, “liturgiese orrelmusiek”, “oratorium”, kerkkantate”, “kamermusiek”, “Jazz”, “simfonie”, “Rock and Roll”, “pryslied”, ens. Die styl van musiek sal, net soos die liturgie, aansienlik verskil van een kerk na 'n ander, afhangende van die kulturele instelling: Die ongeleide sang van monnike/nonne met Gregoriaanse korale; die Geneefse Psalms in 'n Gereformeerde kerk; die spontane groepsang in 'n swart, Suid-Baptiste gemeente in Amerika met liggaamlike beweging; die prysliedere in sommige moderne kerke, ens.

Hoe raak hierdie dualistiese siening van 'n “gewyde” en “sekulêre” musiek ons benadering van kerkmusiekpraktyk, veral in die keuse van styl?

Ek sou nie poog om 'n akademiese uitleg oor die aard, funksie of geskiedenis van kerkmusiek, of die kerkmusiekpraktyk, veral in Suid-Afrika, te gee nie. Talle ander akademici en skrywers in S.A. en in die buiteland het hierdie terrein met diepte nagevors en op bekwame wyse bespreek in verhandelings, boeke, voorlesings of tydskrifte, insluitende talle SAKOV publikasies – te veel om hier op te noem. Verder is ek uiteraard nie tans so direk vertrouwd met die huidige alledaagse praktyk in die kerke in S.A. nie. Ek wil eerder uit my eie ervaring in Kanada besin oor die algemene probleem van tweespalt in die hedendaagse “main-line” kerke (byvoorbeeld Rooms-Katoliek, Gereformeerd, Luthers, Anglikaans, Presbiteriaans, ens.), van tradisionele musiek teenoor moderne musiek en oor moontlike metodes om 'n jonger geslag met die tradisionele kerkmusiek vertrouwd te maak.

In die eerste plek is daar die probleem in ons kerke van 'n ouer geslag teenoor 'n jonger een. Vir die ouer geslag, soos my eie, gebore voor die “Rock and Roll” era van die vyftiger jare, is hierdie populêre musiek”, veral die nuwe prysliedere in die kerk wat begelei word deur kitaars en tromme, oorwegend vreemd – “not our cup of tea”. Dit word te sterk geassosieer met die “Rock and Roll” protesmusiek van die 1960's, met 'n styl wat moeilik geassosieer word met ons opvatting van 'n kerklied. Dit is 'n wêreldwye probleem waarmee kerke worstel en op hulle eie probeer oplos. Sommige kerke skakel oor na prysliedere as die uitsluitlike musikale medium vir hulle dienste. Ander skakel prysliedere en moderne instrumente in die kerk totaal uit en bly by tradisionele musiek. Ander eksperimenteer met 'n kombinasie van albei, naamlik óf die skepping van twee dienste met verskillende liturgieë en style, óf 'n integrasie van die twee style in een diens, óf deur afwisseling van die twee soorte dienste – van een Sondag na 'n ander. Al hierdie metodes het voor- en nadele. 'n Suiwer pryslied-diens trek jongmense vir wie hierdie idioom hulle natuurlike eie is, maar dit vervreem dikwels die ouer geslag wat kultureel anders gekondisioneer is wat kerkmusiek betref. Terselfdertyd word die jonger geslag groot sonder die ryke erfenis van tradisionele kerkliedere, koorstukke en orrel-koraalvoorspele. Dienste wat slegs tradisionele musiek beoefen, verloor in baie gevalle hulle jongmense wat na kerke gaan waar die prysliedere aangebied word en met veroudering van die gemeente is daar dikwels 'n geleidelike afname in ledetal. Gekombineerde dienste bring soms mee dat die style as te uiteenlopend deur die verskillende geslagte ervaar word. Die gebrek aan 'n geïntegreerde styl in dieselfde diens werk mee dat een groep lustig sing terwyl die ander verkies om stil te bly. Word die dienste afgewissel van een Sondag na 'n ander, is daar lede wat wegbly van die een of die ander diens. Soos die vader van 'n jonger familie, wat die pryslieddiens in my Anglikaanse kerk in Edmonton bywoon, met humor getuig het: “When my mother asked, ‘Is the band playing this morning?’ and the answer was ‘No, it is the traditional service’, she said ‘Thank God!’”.

Ek het geen unieke resep om hierdie probleem van kulturele kondisionering op te los nie. Die wyse van behandeling sal verskil van kerk tot kerk en ek is seker dat almal van u hierdie probleem op u eie manier probeer oorbrug. Vir wat dit werd is, kan ek wel met u my eie ervaring deel van wat in my eie kerk die geval is – St. John's Anglican Church in Edmonton – en hoe die probleem daar benader is. Daar is drie dienste op 'n Sondagoggend: 'n vroeë agtuur nagmaaldiens sonder enige musiek; tweedens, 'n 9:15 diens wat 'n “familiediens” is met nagmaal en Sondagskool en met gebruik van die moderne liturgie (o.a. meer moderne taalgebruik) en wat musikaal versorg word

deur drie “Praise Bands” wat mekaar weekliks afwissel (sedert 2000); laastens, ’n tradisionele elfuur nagmaaldiens met gebruik van die tradisionele Anglikaanse “Prayer Book” (in die ouer, meer Elizabethaanse Engels), met orrel, kerkliedere, responsiewe elemente en koor-ánthems. Ek is verantwoordelik vir die tradisionele elfuur diens as orrelis, koorleier en “music director”. Die hoofleer het sedert 1999 aan my al die musikale verantwoordelikheid vir hierdie diens toevertrou – naamlik die uitkie van al die kerkliedere en koorstukke vir elke diens gebaseer op die temakeuses vir die preke of op die voorgeskrewe Bybelleesstukke. Afgesien van ’n tematiese reeks preke wat die leraars soms aanbied, word normaalweg die Anglikaanse “lectionary” gevolg. Dus word die drie skriflesings van elke Sondag vooruit verskaf volgens die liturgiese kerkjaar, met ander woorde ’n Psalm, ’n lesing uit die Nuwe Testamentiese briewe en een uit die vier Evangelies. Gevolglik kan ’n musikus lank vooruit die kerkliedere en koorstukke kies om te pas by die tema en lesings van die Sondag. Laasgenoemde verg baie werk – dit kan maklik ’n volle aand neem om een diens musikaal te beplan met bestudering van die skrifgedeeltes. Die “hymnals” bevat egter ’n konkordansie wat spesifieke Skriflesings met spesifieke “hymns” verbind, wat die keuse van liedere vergemaklik. ’n Sinvolle keuse van liedere en die gebruik van ooreenkomstige koraalvoorspele maak die diens ’n tematies-geïntegreerde, ryk en betekenisvolle ervaring vir die gemeente. ’n Gedrukte diensprogram wat alles bevat, die liturgie, die lesings en al die musiek (slegs titels van liedere of orrelwerke, somtyds die geskandeerde kerklied) is hier van groot waarde.

Die volwasse kerkkoor vir ons tradisionele diens bestaan uit omtrent 20 lede. Ons oefen Donderdagaande vir 90 minute asook Sondagoggend (vir ’n uur lank vóór die diens in ’n ander kamer) terwyl die vroeë 9:15 pryslieddiens in die kerk aan die gang is.

Sedert die “bands” begin het om deur middel van prysliedere die musiek vir die 9:15 diens te verskaf, het hierdie vroeë diens begin groei – deels vanweë ’n toename van nuwe jongmense en jong families uit ander kerke, en deels vanweë ’n wegsyfering uit die elfuur tradisionele diens. Omdat die Sondagskool aan hierdie vroeë, moderne diens gekoppel is, woon baie jong families hierdie diens by ter wille van hulle kinders. Die elfuur uur diens is ook besig om ietwat te krimp vanweë die afsterwe van die ouer geslag, hoewel daar ook ’n aantal jongmense is wat na hierdie diens kom. Ek het tot 2003 ’n klein kinderkoor gehad uit families wat die tradisionele elfuur diens bygewoon het, en gewoonlik ná die diens geoefen het, maar dit het begin doodloop.

Omtrent tien jaar gelede het ek in die kerkbulletin ’n uitnodiging gerig vir jong kinders of jongmense om in ’n kerk-jeugkoor te sing. Tot my verrassing het vier jong kinders (van 7 tot 10 jaar) van die moderne vroeë diens gekom en my gevra of dit moontlik sou wees om vir ’n halfuur voor hulle 9:15 diens te oefen. Ek het ingewillig en dit was die begin van ’n verbasende nuwe tradisie. Hoewel hulle idioom die moderne prysliedere is, het hulle die tradisionele “anthems” en “hymns” met groot entoesiasme aanvaar en gesing. Hulle leer egter, afgesien van ’n “anthem” wat hulle van tyd tot tyd op hulle eie sing, slegs die sopraanparty van die “anthems” wat hulle saam met die volwasse koor sing. Afgesien van die vroeë oefening voor hulle diens, kom hulle ook, ná gebruik van nagmaal in hulle diens, terug om met die volwasse koor vir ’n kwartier saam te oefen. Wanneer ons ’n koorstuk gereed het om in die elfuur diens te sing, kom die jeugkoor in prosesie saam met die volwasse koor met die sing van die openingslied (“processional”), sing die

“anthem” saam met die volwasse koor en is dan vry om huis toe te gaan. Ek moet net hier noem dat die jeugkoor, soos die volwasse koor, koortogas dra en behoorlike professionele koorvouers (“folders”) het. Teen my verwagting in, naamlik dat die jonger geslag nie te vinde sou wees om tradisionele koortogas te dra nie, was hulle baie gretig en trots om hierdie tradisionele koordrag te aanvaar. In die woorde van hulle ouers, “they love it!”. Dit is ook my ervaring dat as ’n mens die jongmense ernstig opneem en respekteer, hulle jou beloon in entoesiasme en lojaliteit! Ek sorg altyd dat albei kore se stemme behoorlik opgewarm is by die begin van elke oefening. Hoewel die kinders meesal dieselfde koorstukke sing as die volwassenes, is niks te veel of te moeilik vir hulle nie: Mozart, Mendelssohn, Brahms, Pinkham, Faurè – en hulle gunsteling, J.S. Bach!

Die teenwoordigheid van hierdie jongmense het die volwasse koor ’n verfrissende jeugdigheid verleen – ’n helderheid van hoë stemme wat die soprane ryk en vol laat klink. Ook dien hulle as ’n belangrike skakel tussen die twee dienste. Waar moontlik sing die oorspronklike vier koorkinders nog steeds in die jeugkoor – nou as universiteitsstudente na ’n volle dekade – en die koor is intussen aangevul met ander jonger kinders, oorwegend dogters – sommige so jonk as ses jaar. Dit bevat tans een-en-twintig lede. Afgesien van die sing van “anthems” in die tradisionele diens, sing die jeugkoor ook saam met die volwasse koor en vrywilliger sangers in ons jaarlikse gesamentlike “Lessons and Carols Service” waar ons ook verskillende instrumente betrek. Vanselfsprekend kan die heel jong kinders van ses jaar nie alles bemeester nie, maar ’n mens kan hulle nogtans ’n refrein in ’n moeilike koorstuk laat saamsing of die finale “Hallelujah” in Handel se Hallelujakoar. Vir die jongmense in die jeugkoor is die kennismaking met die tradisionele koormusiek ’n verrassende ervaring en ek is altyd geamuseerd om van die kleintjies te hoor sê “oh, *this is my favourite*” of “*this is my favourite*” en hulle ouers sal noem dat die kinders deur die week van die stukke in die huis loop en sing! Dieselfde geld vir kerkliedere. Dit help ook om aan hedendaagse jongmense te verduidelik dat kerkliedere nie net liedere in ’n ander, ouer styl is nie, maar dien as ’n kragtige, persoonlike musikale getuie van wat God deur die eeue in die lewe van mense beteken het – in tye van voorspoed maar ook in tye van vervolging en persoonlike lyding – en dat dit eeue deur oorleef het! ’n Groot voordeel van kerkliedere is, dat hulle met ’n ryke verskeidenheid van skrifgedeeltes verbind kan word – in teenstelling met die tekste van prysliedere wat tot dusver tematies veel skraler gerig is.

Hoe oorbrug ’n mens die skeiding tussen twee kerkgroepe in die geval van twee verskillende dienste? Ons leraars by St. John’s sien in die eerste plek nie die twee tipes dienste en musiek as ’n probleem nie, maar as ’n verrykking, waarin elk ’n belangrike rol speel. Respek vir mekaar se musiek, ten spyte van persoonlike voorkeur, is essensieel. Ek herinner my ouer koorlede, wat veral nie van die volume van die elektronies-versterkte tromme en die herhalende aspek daarvan hou nie en wat die “bands” in ’n meer “sekulêre” konteks sien, dat, “though we do not speak the same musical tongue, the message, the proclamation of the Gospel, the love of God and Christ, is the same”. Verder is die feit dat jongmense wat die Rock-idiom as hulle eie, alledaagse musiek beskou, hierdie idiom wil gebruik om God en sy verlossingswerk in Christus te proklameer in plaas van dwelmmiddels, ’n siniese lewensbeskouing of die seksuele revolusie te besing, eintlik prysenswaardig.

Afgesien van afsonderlike dienste in ons kerk in Edmonton vir die groter deel van die jaar, is

daar wel gesamentlike dienste van tyd tot tyd en ander sosiale geleenthede in die kerk waar al drie dienste se gemeentelede bymekaar kom. Wanneer ons gesamentlike dienste het, moedig ek die volwasse koor aan om mee te doen aan die sing van prysliedere. In die somervakansie het ons vir twee maande net 'n gesamentlike tienuur oggenddiens wat mekaar in styl afwissel. Dit is baie bemoedigend om te sien hoeveel jongmense die tradisionele diens in die somer bywoon en deelneem aan die kerkliedere en tradisionele liturgie. Die aanvanklike polarisasie van meer as tien jaar gelede, toe die "Praise Bands" begin het, van 'n "ons" teenoor "hulle", van polarisasie en wantroue, het plek gemaak vir wedersydse respek, aanvaarding en selfs ondersteuning. 'n Mens moet in gedagte hou dat die geslag wat ná 1960 gebore is, die musikale Rock-idiom as iets natuurlik en hulle eie aanvaar – selfs simfonielede van vandag kan net so maklik met Rock omgaan as met klassieke musiek. Een voordeel hiervan is dat hierdie jonger geslag, ten spyte van voorkeure, ook vatbaar is vir klassieke musiek. Veral die huidige jonger geslag beskou Rock musiek – in teenstelling met hulle ouers – nie meer as 'n protes teen 'n vorige (veral klassieke) kultuur nie. Vir hulle is klassieke musiek dus net nog 'n ander styl wat ondersoek en aanvaar kan word.

In my geval was die gebruik van 'n kinderkoor 'n belangrike medium om die jonger mense met die tradisionele musiek vertrouwd te maak. Ek besef dat nie alle kerke kore gebruik nie, hoewel Calvyn self 'n kinderkoor gebruik het om die gemeente met die nuwe Geneefse Psalms vertrouwd te maak. Die koor moet egter nie net daar wees om van tyd tot tyd 'n koorstuk te sing nie, maar verkieslik gereeld die gemeente lei in die kerksang, naamlik met die vierstemmige sing van Psalms en Gesange. Koorstukke hoef nie noodwendig 'n vrye werk te wees gebaseer op 'n tema of Bybelteks nie, maar kan toonsettings wees van 'n Psalm of Gesang, as 'n koraalmotet of as koraalconcertato, wat 'n uitstekende wyse is om ook die jonger geslag met die kerklied self vertrouwd te maak.

Laastens, dit bring ons by die soort van dualistiese siening van die orrel as "gewyde instrument" teenoor die "praise band" as "sekulêre medium".

Dit is belangrik om te onthou dat die orrel sy oorsprong in die paganistiese laat-Antieke Grieks-Romeinse kultuur gehad het waar dit onder andere saam met trompette gebruik is in die Romeinse teater tydens die gevegte van gladiatore en van Christene wat hulle teenoor leeus moes verweer. Dit is eers agt eeue later in die Westerse Christelike kerk as 'n liturgiese instrument ingevoer. Dit is slegs ná die Hervorming met die totstandkoming van die Protestantse kerklied, asook die ontwikkeling van harmonie rondom 1600 dat die orrel begin het om die gemeentesang te begelei. Sy belangrike werk in die kerk sedert 1600 is eerstens te danke aan die feit dat dit die klankmoontlikhede van 'n volle orkes besit vir begeleiding, voor- en naspele deur een persoon bespeel kan word, en tweedens, dat dit 'n noue verwantskap ontwikkel het met die kerklied deur middel van 'n groot menigte koraalvoorspele sedert die laat 16e eeu.

Pryslieinstrumente, kitare en tromme met klankversterking, het 'n ietwat soortgelyke geskiedenis. Dit het sedert die laat 1950's ontwikkel as medium vir die nuwe "Rock and Roll" musiek, wat "anti-establishment" was met verheerliking van onder andere die seksuele revolusie en die gebruik van dwelmmiddels. Sedert die 1970's het dit tematies meer begin vertak en ook die medium begin word vir Christelike "Rock".

In die lig van my eie ervaring sou ek sê dat albei mediums in een gemeente op een of ander wyse kan fungeer.

Ons kan egter as orreliste die orrel en orrelmusiek se voortbestaan in die kerk verseker. In die vroeë negentigerjare, met die opkoms van die moderne kitaar- en trommusiek in die kerk, het een van my nuwe orrelleerlinge gesê: "I am not certain why I am studying the organ, because it is a dying instrument!" My antwoord aan haar was: "Don't think that way – music history tells us of a repeated revival and new blossoming of styles that were deemed finished and rejected". Dit is nou twee dekades later en die belangstelling in orrel is – minstens by ons – onverminderd.

Daar is egter wyses om die orrel as instrument se relevansie te behou.

Een belangrike metode is om gemeentelede steeds deur middel van die kerklied en orrelkoraalvoorspel met orrelmusiek vertrouwd te maak. Die kerklied is dié element wat ons met die gemeente in gemeen het! Ek wil ook hier die geleentheid gebruik om onder andere SAKOV geluk te wens met die voortreflike werk wat dit oor dekades gedoen het om die koraalvoorspel te bevorder deur die publikasie daarvan, veral deur Suid Afrikaanse musici en kerkmusici aan te moedig om bydraes op hierdie gebied te lewer. Die nuwe Liedboek van 2006 bevat heelwat nuwe kerkliedere wat verder deure geopen het vir die gebruikmaking van bestaande oorsese koraalvoorspele en die komponering van nuwes in Suid Afrika. Die nuwe SAKOV Feesbundel en daaropvolgende erediensmusiekbundels weerspieël 'n ryke skat van tradisionele koraalvoorspele deur ouer komponiste soos onder andere Willem Mathlener en Chris Lamprecht, asook nuwe werke deur jonger S.A. komponiste op nuwe, onontginde korale – 'n baie opwindende projek en nuwe stimulus vir hierdie werkstipe. Daar is tans ook 'n belangstelling om koraalvoorspele te skep vir orrel in kombinasie met ander instrumente, insluitende dié van orrel en klavier – as vrye werke maar ook as koraalvoorspele.⁵

In die erediens self kan ook, naas die koraalvoorspele, vrye orrelwerke, 'n belangrike rol speel, veral as naspel. Hier verwys ek na orrelwerke wat ten opsigte van karakter of stemming nou aansluit by die liturgiese feesgeleentheid, byvoorbeeld orrelpreludes, -fugas of fantasieë.

'nAnder metode van bevordering van die orrel is om 'n wyer konsertpubliek vir die instrument te werf deur die gebruik daarvan in buitkerklike konserte en ensembles, met ander woorde deur konsertmusiek. Afgesien van 'n uitgebreide bestaande repertorium, speel nuwe bydraes van Suid-Afrikaanse komponiste soos Stefans Grové, Volans en ander, hier 'n belangrike rol. Dit is 'n baie veelsydige instrument wat ook met allerlei ander instrumente gekombineer kan word.

Ter afsluiting: As kerkmusici staan ons voor allerlei uitdagings om ons beroep in die kerk relevant te hou. Ek is oortuig dat as ons volhard om positiewe oplossings te soek met die hulp van Bo en moontlike dualistiese instellings en verdelings te vermy, ons werk geseënd sal wees.

⁵ In hierdie uitgawe verskyn 'n koraalvoorspel op Lied 219 en 220 (Hyfrydol) vir klavier en orrel wat Jacobus Kloppers spesiaal vir hierdie uitgawe gekomponeer het (redakteur).

BIBLIOGRAFIE

- Blume, F. 1955. *Form*. In die ensiklopedie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 4, 523-543.
- Dooyeweerd, Herman 1953. *A New Critique of Theoretical Thought*, vol. 1-4. Phillipsburg NJ: Presbyterian & Reformed Publication.
- Gatz, F. 1929. *Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen*. Stuttgart: Ferdinand Enke.
- Hanslick, E. 1854. *Vom Musikalisch-Schönen* Leipzig: Rudolph Weigel. Chapter 3, p. 31. "Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik".
- Hausegger, F. von .1885/87. *Die Musik als Ausdruck*. Wenen: Carl Stonegen.
- Liszt, F. 1855. *Essay Berlioz und seine Haroldsymphonie*. In *Gesammelte Schriften*, Lina Ramann redakteur, 1880-1883, Leipzig: Breitkopf und Härtel, Band IV *Aus den Annalen des Fortschrittes*.
- Seerveld, C. 1980. *Rainbows for a Fallen World*. Toronto: Tuppence Press.
- Stravinsky, I. 1935. *Chroniques de ma Vie*, 1935, in English translation *Chronicle of my life*, 1936, London: V. Gollancz.
- Wellek, A. 1963. *Musikpsychologie und Musikästhetik: Grundrisse der systematischen Musikwissenschaft*. Frankfurt am Main: Akademische Verlag-Anstalt.

APPENDIX I: AN APPLICATION OF A

Note: - Philosophy, History and Education are total sciences

Qualities of the total reality (inorganic, biological, zoological, and human world) as objects

QUALITIES	DISCIPLINE
FAITH	THEOLOGY
ETHICAL	ETHICS
JURIDICAL	LAW
ECONOMIC	ECONOMICS / BUSINESS
SOCIAL	SOCIOLOGY, POLITICAL SCIENCE, PEDAGOGY
HISTORIC	HISTORY OF INDIVIDUAL DISCIPLINES
AESTHETIC	AESTHETICS, ARTS
LOGICAL	LOGIC; PHILOSOPHY OF INDIVIDUAL DISCIPLINES
SYMBOLIC	LINGUISTICS, HERMENEUTICS, PALEOGRAPHY, SEMIOTICS
PSYCHICAL	PSYCHOLOGY, NEUROLOGY
BIOTIC	BIOLOGY
ENERGETIC	CHEMISTRY, PHYSICS
KINEMATIC	KINEMATICS APPLIED MATHS
SPATIAL	MATHS, GEOMETRY, TRIGONOMETRY
NUMERICAL	MATHS, ARITHMETIC ALGEBRA

Note: The aspect of "time" functions in each of these qualities, but uniquely so.

DOOYEWEERDIAN MODEL * (MODIFIED) IN MUSIC**

- Each discipline has its own history, philosophy and pedagogy

MUSICAL TERMS/TOPICS/METAPHORS USED (EXAMPLES)

Qualities of the human world (as subjects)	<ul style="list-style-type: none"> • Faith qualities reflected in music, cultic music; church music; liturgical music; Praise and Worship music; “rooted-ness” • Moral ideas, values expressed through music contextually (especially textual music); empathy; “consolation”; artistic integrity; plagiarism and parody • Musical critique, judgment/bias; “fair” interpretation of score; performance errors through “misjudgment”; copyright and performance rights • Economic conditioning of music (music written on command); music as advertising tool; “cheapening” effect; music seen as “production” and “demand” • Social function of music; musical communications; “alienation”; ensemble; accompaniment; sympathetic or empathetic rendering; “equality” of themes/parts etc; “familiarity” of style; ethics music; music education; music snobbery • Music as a “memory construct”; contemporary or conventional style; historic idioms and genres; playing from “memory”; re-occurrence of themes, recapitulation; recorded music; history of Music; Historiography of Music • “Enjoyable” quality of music; “beauty” in music; aesthetic merit; harmony; discord; unity of concept; the enjoyable quality dependent on the integration of other aspects/qualities • Logical construction; coherence/unity; continuity; synthesis; contrasts; development; discontinuity (ellipsis); music analysis; music humor (based on paradox the illogical) • Music idiom, language, symbol; diction; interpretation; articulation; gesture; recitative; sentence, phrase; notation; “convincing” performance; “eloquent” motifs; responsorial style
Qualities of zoological world (as subjects)	<ul style="list-style-type: none"> • “Exciting” performance; creation of moods; tension, climax, psycho-dynamic unity; sensitivity, emotional involvement; “individualistic” approach; personal style; Music Therapy
Qualities of biological world (as subjects)	<ul style="list-style-type: none"> • Music pulse; “vitality” of playing; technique of playing or singing (action of fingers, feet, muscles, vocal chords, lungs, lips), breathing; “rests”; “Aural Skills”; dance • Dynamics, <i>sforzando</i>; powerful/energetic playing or passiveness; conflict; “warmth” or “coldness” in performance; <i>accelerando</i>, <i>diminuendo</i>
Qualities of inorganic world (as subjects)	<ul style="list-style-type: none"> • Music “movement” (slow, fast, moderate); <i>accelerando</i>, <i>ritenuto</i>; parallel or contrary motion; imitation; vibration of sound; a “moving” or “static” performance; musical gestures • Music perceived psychologically as “high” or “low” sounds: “depth” or “shallowness” of tone or playing; a “great” performance”; a too “thin” or “thick” texture; a “confined” approach; expansion; augmentation • Number of notes, motifs, part, movements, vibrations; note lengths and intervals described by numbers: time-signatures; dialogue; “unity”; polyphony; trio; quartet; 12 tone – or pentatonic music

** From Jacobus Kloppers, *Systematic Musicology*, The King’s University, Edmonton AB, 2012

APPENDIX 2:THE DISCIPLINES OF MUSICOLOGY

<u>QUALITY/ASPECT</u>	<u>MUSICOLOGICAL DISCIPLINES/FIELDS OF STUDY</u>
FAITH	Hymnology; Liturgics; Church Music; Cultic music
ETHICAL	Musical Ethics
JURIDICAL	Musical Critique, Performing- and Copyright in Music
ECONOMIC	Monetary aspects of Composition and Performance; Music as Advertising
SOCIAL	Sociology of Music; Comparative Musicology/Ethno-Musicology; Musical Folklore; Music Education
HISTORIC	Music History; History of Musical Styles, Instruments, Genres, Structures, Composers; Historiography of Music
AESTHETIC	Aesthetics of Music; Composition; Harmony; Counterpoint
LOGICAL	Musical Form; Musical Analysis (Functional- or Schenkerian Analysis; Set Theory); Philosophy of Music
SYMBOLIC	Musical Interpretation; Musical Rhetoric and Symbolism; Musical Semiotics; Paleography of Music, Bibliography of Music
PSYCHICAL	Psychology of Sound; Psychology of Music; Musical Therapy
BIOTIC	Bio-Musicology; Physiological Acoustics ; Music and the Brain; Performance Techniques (Instrumental/Vocal); Ballet and other dance-Forms
ENERGETIC	Physics of Music/Musical Acoustics (Physics of Instruments, Frequencies, Dynamics, Timbre etc) ; Music and the Brain; Electronic Music
KINEMATIC	Physics of Music (Frequencies, Dynamics; Resonance); Music Theory (Musical Movement – parallel, counter-, imitation etc.)
SPATIAL	Physics of Music (Frequencies, Dynamics, Resonance); Music Theory (Intervals)
NUMERICAL	Music Theory; Musical Symbolism; Twelve-tone music; Scales

KORAALVOORSPEL OP LIED 219, 220 (HYFRYDOL)

Die koraalvoorspel op die koraalmelodie *Hyfrydol*, vir klavier en orrel, is 'n relatief eenvoudige tonale toonsetting. Die orrel begin met 'n geharmoniseerde kontrapuntale melodie van agt mate, waarna die klavier intree met 'n kadensiële tussenspel. In maat 11 neem die orrel die eerste twee reëls van die koraalmelodie oor met 'n sinkopiese pedaalparty terwyl die klavier die kontrapuntale melodie verteenwoordig. Na 'n kort klaviertussenspel van twee mate verskyn die derde en vierde koraalreël in die klavierparty 'n oktaaf hoër teenoor 'n speelse alterneringsmotief in die orrel met sinkopiese bas. 'n Kort akkoordale klaviertussenspel lei tot die *forte* aanbieding van die vyfde en sesde koraalreël in die klavierparty in C mineur wat deur middel van sekondêre dominante terugkeer na F majeur. Gelyktydig word motiewe ontleen uit die eerste kontrapuntale melodie in die orrelparty gehoor. Die twee finale koraalreëls verskyn feestelik in klokmatige akkoorde in albei instrumente waarna die klavier, ondersteun deur die orrel, die kontrapuntale openingsmelodie oorneem om die werk op 'n relatief gedrae toon te eindig.

Jacobus Kloppers, 2015

(Die redaksie bedank Jacobus Kloppers van harte dat hy hierdie koraalvoorspel spesiaal vir hierdie uitgawe gekomponeer het. Nadat ek na sy komposisie vir orrel en klavier *The last Rose of Summer* op youtube geluister het (*Jacobus Kloppers, The Last Rose of Summer for Organ and Piano by Duo Majoya*), het ek dadelik met hom gekorrespondeer met die versoek dat hy so 'n tipe komposisie vir *Vir die Musiekleier* skryf. Hy was onmiddellik positief oor die uitnodiging. Baie dankie! Hetta Potgieter).