L.F. Schulze

RESPEK VIR DIE LITURGIESE TEKS: J. CALVYN EN J.S. BACH

ABSTRACT

RESPECT FOR THE LITURGICAL TEXT: J. CALVIN AND J.S. BACH

Despite obvious differences in terms of historical and theological aspects between Calvin and Bach, both share a respect for the priority of the Biblical text in worship. The anomaly between Calvin's engagement in the versification of the Psalter and Bach's preference for the literal (rather than a versified) use of the Biblical text (for example in his *St. Matthew Passion*) is rooted in their common respect for the Word of God originating from the Reformation.

1. INLEIDING

In die inventaris van Bach se teologiese boekery is daar, naas nie minder as twee stukkendgelese uitgawes van die Lutherwerke (1539 en 1556) nie, ook 'n paar werke van August Pfeiffer: *Evangelische Christenschule* (1724), *Anticalvinismus oder Unterredung von der Reformirten Religion* (1729), en *Lutherthum vor Luthern oder das alte Evangelische durchs Lutherthum erneuerte Christenthum* (1713) (Buys 1950:109; Terry 1949:274). Pfeiffer se titels toon dat die veglustige gees van die gneseo-Lutherane sedert die dae van Westphal en Hesshusen ná byna twee eeue nog nie tot rus gekom het nie — en dit ten spyte van Calvyn se pogings tot toenadering. Of Bach self werklik 'n "anticalvinis" was, weet ons nie (Geering 1960:23).[1]

Die vraag is dus wat Calvyn met 'n moontlik anticalvinistiese Lutheraan gemeenskaplik het. Hierdie vraag word des te dringender as in ag geneem word

1 Vir "Calvinis/Calvinisme" in pejoratiewe sin by Roomse en Lutherane (16[de] eeu) en moderne onmisbaarheid van die term (Max Weber, Troeltsch), kyk Strohm (2004:66-68). In die opdrag aan Frederik van sy Jeremiakommentaar (1563) betreur Calvyn self die negatiewe gebruik van "Calvinisme" (Calvyn 1979:xvii).

Prof. L.F. Schulze (emeritus), Skool vir Kerkwetenskappe, Noordwes-Universiteit, Potchefstroom.

dat Calvyn net by die Psalms as Godgegewe liedere wou bly, terwyl die Lutherane daardie siening verwerp het en die Psalms in (vrye) Christusliedere omskep het (Finke 2001:79-80). Die skynbare teenstrydighede kan nog vermenigvuldig word, naamlik of daar 'n gemeenskaplike faset tussen 'n teoloog en 'n komponis is; tussen Calvyn wat hom inspan vir die versifisering van die Bybelteks en Bach, wat dit tersyde stel ten gunste van die prosateks.

Bogenoemde anomalieë lyk op die oog af reeds voldoende om 'n vergelyking tussen Calvyn en Bach as vrugteloos te kwalifiseer. Tog sal 'n nadere toespitsing op tyd en omstandighede 'n pad in die wildernis kan aantoon.

2. CALVYN

2.1 Die agtergrond

Tydens die deurbraak van die Reformasie was daar geen kerksang nie — nie by die "swerwende Lutherane", soos Douen hulle noem nie, ook nie by die massas "leke" in die katedrale nie. Daar was geen woorde of wysies nie. In die kerke het die profaanste musiek weerklink, skryf Doumergue (1904:410) en haal dan Douen aan: "Terwijl een deel der voorzangers een *Sanctus* of *Incarnatus* aanhief, zongen de anderen met het volk woorden als *Robin m'aime* …"[2]

Douen vermeld dus die sang van kerklike melodieë op wêreldse woorde. Calvyn sou later, in Januarie 1555, dieselfde ervaar toe 'n bende jeugdiges, fakkels in die hand, die strate van Genève op horings geneem, die melodie van die Tien Gebooie aangehef, maar die woorde op banale wyse geparodieer het (Peter 1984:37; Cottret 2000:198).[3] Hierdie misbruik het egter ook 'n teenkant — om Bybelse woorde op wêreldse liedjies te sing, ja, selfs op danswysies, soos Hugh Ross Williamson (1973:52) in sy lesenswaardige biografie van Caterina de' Medici aantoon. So van Caterina gepraat — daar was ook dieselfde gier in haar lewenslange kopseer en kompetisie by die koning. Terry

2 Kyk Douen (1967 2:351). Aan die einde van die 12de eeu het die wêreldse musiek in sy mees platvloerse en dikwels oneerlike vorm die katedrale binnegedring. Douen (1976 2:359) stel dit só: Eers ná 350 jaar het die Reformasie die kerkmusiek in ere herstel.

3 Die onsmaaklike verhaal waarna Peter en Cottret verwys, was kennelik nie uitsonderlik nie. Kyk Weeda (2001:54): "Die Institutionen (d.i. die Akademies - L.F.S.) waren meist mit 'einer ranken, turbulenten, undiziplinierten und ohne Grunderziehung augfewachsenen Jugend bevölkert'"; ook Watt (2004:48-58).

(1932:iii) haal Prothero aan, wat sê: "Diane de Poitiers sang the *De Profundis* (Psalm cxxx) to the air *Baisez-moi donc beau sire"* (Soen my dan, skone heer).[4]

In hierdie musikale woestyn sou die roos van die gemeentesang spoedig ontluik. Reeds in 1523 vra Luther in 'n brief aan Spalatinus, die hofprediker van Torgau, om sy hand te waag aan die omdigting van die Psalms in strofiese liedere, en uit dieselfde tyd dateer Luther se eie eerste pogings. 'n Jaar later word die eerste "Psalmliedere" in Straatsburg gesing en teen 1538 was alle psalms daar in Duits berym. In 1526 word Psalms reeds in die aanbidding van die gemeente in Basel gebruik (Marti 2001:13).

Die wortels van gemeentesang lê dus duidelik dieper as Calvyn se eerste bundel in Straatsburg (1539). Selfs Calvyn se eie opvatting van die noodsaak van Psalmsang in die erediens het stadig ryp geword. Reeds in die eerste kerkorde, *Les ministres de Genève au Conseil de Genève. Articles baillés par les prêcheurs*, voorgelê aan die Raad van Genève in Januarie 1537, word die vergunning gevra om Psalms met 'n kinderkoor as kerngroep tydens die erediens te sing (*CO* 10a:5-14; Balke 1977:76-77; Parker 1975:63; Wendel 1963:50-51; vir 'n relevante uittreksel uit die teks, kyk Pidoux 1962, 2:1). Selfs al sou nie Calvyn nie maar Farel die eintlike outeur van die *Articles* wees (Augustijn *et al.* 2004:151-152), was Calvyn nog hartlik eenstemmig met sy ampsgenoot. Ná hulle verdrywing uit Genève lê Calvyn en Farel ook hierdie artikels in Mei 1538 aan die teoloëkonvent in Zürich voor (Schwartz 1961:67-68). Calvyn was dus duidelik vóór sy verblyf in Straatsburg reeds oortuig van die noodsaak en kardinale rol van die Psalms in die liturgie. Trouens, hy was maar enkele weke predikant van die vlugtelinggemeente in Straatsburg toe 'n klompie Franse Psalms reeds daar weerklink het (vgl. Zwick se brief aan Bullinger 9 Nov. 1538 — *CO* 10b:288; Doumergue 1904:411, n.5; Hasper 1955:441). Na aanleiding van sy verblyf in Basel maak Calvyn reeds in 1536 die opmerking dat gelowiges daar in Duits (en nie in Latyn nie) sing. Hier het die insig by Calvyn waarskynlik deurgebreek dat Psalmsang in die volkstaal die Woord van God vir almal gelykelik toeganklik maak.[5]

---

4 Die wysie is my onbekend maar kan kwalik minder van pas wees as die marsliedjie van die "nuwe wysie" van Ps. 130 in die Psalmbundel van 1937. Vgl. ook die oppervlakkige melodieë van 'n soort "Roomse Psalmbundel ten dienste van Protestantse bekeerlinge" van 1735 (Doumergue 1904:410-411, n. 2).

5 Vgl. Weber (2001:24):

> 1536 stellt Calvin anlässlich eines Aufenthalts in Basel fest, dass die Gläubigen dort auf Deutsch singen (und nicht mehr lateinisch). Ein Jahr später denkt er daran, im Genfer Gottesdienst den Gemeindesang in der Volkssprache einzuführen.

Kyk ook Geering (1960:17).

Die eerste neerslag van hierdie insig, naamlik Calvyn se bekende *Aulcuns Pseaulmes et cantiques mys en chant* van 1539, was egter nie die eerste Franse berymde Psalms nie — enkeles dateer reeds uit 1533 (Doumergue 1904:411, n. 4). Calvyn se bundeltjie was egter die bron waaruit die res van die Franse Psalmboek sou groei. Daarom kan die prototipes wat De Vingle (5 liedere) en Malingre (19 gedigte) in 1533 uitgegee het, verder buite beskouing bly (kyk hieroor Hasper 1955:447-455).

2.2 Die digter

Die digter wat ongetwyfeld die aanvanklike stimulus vir die inslag van die Straatsburgse Franse Psalms gelewer het, was Clément Marot (1496-1544), "die beroemdste digter tussen die Middeleeue en die nuwe tyd" (Doumergue 1904:412). As seun van die digter en retorikus, Jean Marot, het hy van sy vader al die kunste en tegnieke van die retoriek geleer. Danksy die guns van koning Frans I is Marot tot hofdigter (*le poèt attitré a la Cour*) aangestel. Sy populariteit is duidelik uit die feit dat sy bundel met 32 *chansons* (gedigte gesing op populêre wysies), *L'Adolescence clémentine* (1532), tussen 1533 en 1535 nie minder nie as sewe uitgawes gehad het.

Cottret haal in sy Calvynbiografie (2000:57) die volgende sinne uit genoemde digbundel aan:

> … I am not Lutherist,
> Or Zwinglian, still less Anabaptist;
> I belong to God through his Son Jesus Christ.

Dit klink evangelies genoeg en die digter was vanweë sy kritiek op misstande in die Rooms-Katolieke kerk reeds in 1526 (nog vóór hy hofdigter was) as verdagte Lutheraan in die tronk, waaruit hy spoedig deur vriende ontset is. Ná die insident met die plakkate (Oktober 1534) vlug hy uit Parys, eers na Nérac en later (1536) na Ferrara, waar hertogin Renée hom onderdak gee en hy Calvyn en Rabelais ontmoet. Hy maak vrede met konig Frans I en keer terug na Parys. Ses jaar later sou hy wéér vlug — dié keer na Genève om saam met Calvyn aan die berymde Psalms te werk. Die volgende jaar wyk hy uit na Turyn, waar hy in 1544 in vreemde omstandighede (vergiftiging?) oorlede is (Geschiere 1959:593; uitvoerige biografie in Douen 1967, 1:36vv.).

In die bogegewe, skamele lewensbeskrywing van Marot moet nou 'n paar aktiwiteite van die digter ingevleg word. Die eerste wat daarby opval, is dat 1533 'n baie belangrike jaar vir die Franse Psalmberyming was. Afgesien van die twee bundeltjies waarna ons vroeër as "prototipes" verwys het, was dit ook die jaar waarin Marot met sy Psalmberymings begin het. In 1536 was dertig Psalms reeds klaar berym. Die Hebraïkus, Vatable, het aan Marot

die Hebreeus presies vertaal, die gevoel en intensie van elke psalm geteken en só die jong digter aan die werk gesit. Sy berymings het gou inslag aan die Franse hof gevind en, soos dit nou maar met populêre dinge aan die hof gaan, dadelik "mode" onder die breër lae van die bevolking geword. In 1540 het keiser Karel V 'n besoek aan die Franse hof gebring. By dié luisterryke geleentheid het koning Frans I aan die keiser 'n spesiale geskenk oorhandig — 'n kopie van Marot se eerste dertig Psalmberymings in leer en goud gebind. Hierdie gebaar van Frans I bewys dat hy op dáárdie tydstip geen argwaan teen die digter se Roomse regsinnigheid gekoester het nie (Williamson 1973: 52, 57). Die status van Marot is 'n jaar later bevestig toe die bundel in druk verskyn het, natuurlik nadat dit deur die teoloë van die Sorbonne onder die vergrootglas geneem en 'n *nihil obstat* verwerf het. Jammer dat die bundel nie die roem behou het nie. Terry (1932:vi) som die triomf en tragiese val daarvan pittig op:

> These thirty psalms of Marot had achieved a vogue before they were actually published in 1542.[6] They were carolled by all the members of the Court; they were sung throughout the whole Huguenot community; in fact it was their vogue among the 'reformers' which led to their being placed on the Index.

Toé is Marot se bloed natuurlik gesoek, maar toe was hy reeds veilig in Genève.[7]

Daar bly nog 'n laaste vraag oor: Wie was Marot? Aan 'n karakterskets wil ek my nie waag nie, want kenners verskil oor hierdie vraag nogal ingrypend. Sommige sien Marot as 'n evangelies-gesinde humanis (bv. Weber 2001:17), andere, in navolging van Lucien Febvre, die groot Franse historikus van die vorige eeu, as behorende saam met Rabelais tot die linkervleuel van die Reformasie (bv. Balke 1977:18). Een ding is seker: hy is 'n vreemde voorvader van die gereformeerde psalmodie!

---

6 Ander bronne gee die publikasiedatum as 1541, wat heel moontlik korrek is (vgl. Pidoux 1962, 2:6, 8).

7 Parker (1975:88) maak 'n lakonieke opmerking:

> From the end of 1542 Clément Marot was a refugee in Geneva. It was not the place for him and he did not stay long; but he wrote another nineteen metrical psalms, some of which Calvin substituted in the 1543 Psalter for his own inferior versions.

Ook Terry (1932:iv) haal 'n raak opmerking van Woodward aan:

> Arrived in Switzerland in November 1542, Marot is surprised to find that twelve of his psalms have appeared in the Strasbourg Psalter of 1539 and the Antwerp Psalter of 1541 (vgl. Hasper 1955:519).

2.3 Die bundel

Dis algemene kennis dat Calvyn se eerste bundel in 1539 in Straatsburg verskyn het. Wanneer 'n mens egter die omstandighede van nader wil beskou, word die geskiedenis newelagtig. Newel omring die bundel in drie opsigte — wat betref die *omvang* daarvan, die *ontstaan van die teks*, en die *ontstaan van die melodieë*.

Daar is 'n ou tradisie wat die *omvang* van die bundel betref wat ook deur Doumergue vermeld word en deur ander outeurs oor en biograwe van Calvyn nagevolg is. Daarvolgens bestaan die bundeltjie uit agtien psalms en "drie gezangen" (Doumergue 1904:414; kyk bv. ook Dankbaar 1957:68; Cottret 2000:135).

Hierdie verkeerde opvatting is verstaanbaar in die lig van die geskiedenis. Daar was tot laat in die 19de eeu geen spoor meer van hierdie bundel nie. In 1872 het Bovet nog in sy *Histoire du Psautier des Églises Réformées* die vraag gevra of die eerste bundel van 1539 ooit gepubliseer is. Ses jaar later maak Douen in sy omvattende studie oor Marot en die Hugenote-Psalms die verrassende aankondiging dat hy 'n kopie van die verlore bundel in die staatsbiblioteek van München opgespoor het. Hy maak 'n paar opmerkings oor die bundel, en sy kommentaar is oppervlakkig omdat dit blyk dat ook hy van agtien psalms praat, maar hulle nie eers getel het nie (Douen 1967, 1:301-303). Dit was eers in 1919 dat Mons Delétra in Genève 'n faksimilee van die bundel gedruk het. Daar is egter net 500 kopieë gedruk. Gelukkig het die bekende Engelse orrelis en musikoloog, Sir Richard Terry, 'n kopie daarvan in die hande gekry en in 1932 'n eie uitgawe van die oorspronklike met historiese en musikologiese notas versorg (Terry 1932:i; kyk ook Hasper 1955:456-471).

Eers sedert 1919 het dit dus algemene kennis geword dat die bundel nie agtien nie maar negentien psalms en drie *cantiques* bevat (Terry 1932; Pidoux 1962, 2:3; Parker 1975:88; Marti 2001:13). Laasgenoemdes was Calvyn se berymings van die Tien Gebooie, die Lofsang van Simeon (*Nunc dimittis*) en die Twaalf Artikels.[8]

Die geheim van die verskil in aantal lê nie net in die geskiedenis van die drukke nie maar ook in eenvoudige opmerksaamheid. Die eerste vers van elke psalm is voorsien van 'n melodie in wit kwadraatnotasie, behalwe vers een van Psalm 115. Dit bevat geen melodie nie en word gevolglik dan maklik deur die oog as aparte psalm misgekyk (kyk die bladspieël in Terry 1932:43; vgl. ook Luth 2003:5).

8 Van Marot: Pss. 1, 2, 3, 15, 19, 32, 51 (genommer 50), 103, 114 (aangedui as "113 of 114"), 115, 130 (aangedui: 129), 137, 143 (aangedui as 142). Van Calvyn: Pss. 25, 36, 46, 91 (genommer: 90), 113, 138 (Pidoux 1962, 2:3). Kyk ook die lyste in Douen (1967, 1:303, 305-306) en in Hasper (1976:38).

Die *ontstaan van die berymings* is ook nie heeltemal helder nie. 'n Hele aantal historiese omstandighede bemoeilik ons verstaan van die proses. Eerstens, Calvyn kom in September 1538 in Straatsburg aan. In November sing die Franse vlugtelinggemeente reeds Psalms. Marot se bundel is egter eers in 1541 in Frankryk gepubliseer. Tweedens, op 1 Mei 1539 het die Geneefse drukker, Gérard, reeds die *Saulmes de Marot* gedruk (Doumergue 1904:414, n.2 met aanhaling van Dufour; Pidoux 1962, 2:3). Derdens, die teks van Marot se berymings in die bundel van 1539 verskil nogal van dié van sy Franse uitgawe van 1541. Die Straatsburgbundel se Marotberymings en dié van Antwerpen (1541) is egter identies. Laasgenoemde is van 'n insiggewende titel voorsien: *Psalmes de David, translatez de plusieurs autheurs, et principallement de Cle. Marot. Veu recongneu et corrigé par les theologiens, nomméement par M.F. Pierre Alexandre, concionateur ordinaire de la Royne de Hongrie* (Psalms van Dawid, vertaal deur verskillende outeurs, in besonder deur Cle. Marot. Hersien en gekorrigeer deur die teoloë, met name deur M.F. Pierre Alexandre, gewone prediker van die koningin van Hongarye) (Terry 1932:v; Pidoux 1962, 2:6, 188). Hierdie uitgebreide titel van die Psalter van Antwerpen en Alexandre se aandeel noop Terry (1932:iv) om 'n artikel van G.R. Woodward aan te haal, wat uit die titel 'n algemene reël aflei, dit met Bybelse wysheid bestraf, en vir ons in die huidige tydsgewrig in Suid-Afrika behartigenswaardig is. Woodward skryf oor genoemde Alexandre:

> … a Carmelite monk with Reforming sympathies having taken "French leave" has purloined, adopted, adepted and 'improved' one dozen of Marot's best, a practice not unknown to compilers of modern Hymnals, verifying the wisdom of Solomon's saying, "Every fool will be meddling" (Prov. xx, 3).[9]

Eerste twee omstandighede bewys die wydverspreide populariteit — 'n mens kan seker hier praat van "geliefdheid" — van Marot se berymings onder die Franse bevolking (en vlugtelinge) en/of dat Calvyn Marot se gedigte waarop hy sy hand kon lê, versamel het (vgl. ook Douen 1967, 1:303-304). Die derde omstandigheid suggereer dat Alexandre onder toesig van Calvyn (en Bucer?) gewerk het. Wat sy aandeel in die wysiging van Marot se teks was, is onbekend. Terwyl Woodward en Terry meen dat hy Marot se gedigte aansienlik gewysig het, meen Pidoux (1962, 2:6, n. 14) dat hy niks meer gedoen het as om, ná kontrole met die Hebreeuse teks, sy goedkeuring daaraan te heg nie. Daar

9 Alexandre het 'n belangriker rol in die Reformasie gespeel as wat Woodward (en Terry) suggereer. Hy was nie net prediker van koningin Maria van Hongarye, regentes van die Nederlande nie, maar later (1545) teologiese professor in Heidelberg, en medewerker van Cranmer in Londen (1547). Later was hy pastor van die Franse vlugtelinggemeente in Straatsburg (1554-1560), waarna hy terug is na Engeland en in 1562 oorlede is (Pidoux 1962, 2:188).

is geen enkele dokument wat Alexandre se digterlike bedrywigheid bevestig nie, meen Pidoux. Aan die ander kant stel Terry (1932:v, in 'n voetnoot gemerk †) egter sonder vermelding van 'n bron: "Marot subsequently repudiated these corrupt versions of his poems".

Hierdie oneffenheid toon 'n moontlike braakveld vir toekomstige navorsing aan. Met afdrukke van die Straatsburgbundel en van Th. Gérold se uitgawe van Marot se berymings van 1541 is 'n vergelyking moontlik om afwykings in die Straatsburgteks van Marot al dan nie te bewys. Hasper gee net enkele voorbeelde (1955:518-519; 1976:39-43).

Omdat geen komponis van melodieë in die sestiende-eeuse uitgawes van Psalter vermeld word nie, is die *oorsprong van die melodieë* ook in die duister gehul (Pidoux 1962, 1:viii-ix). Parker (1975:88) som die huidige stand van sake bondig op:

> The origin of the tunes, printed only as the melody line, has not been traced, but it is thought that Matthias Greiter of Strasbourg at least compiled and arranged them.

Wanneer die Raadsnotules van Genève die aankoms van die komponis Louis Bourgeois in die stad in 1541 aankondig, word sake helderder. Hy het reeds 'n aandeel aan *La forme des prières* van 1542. Eiesinnig was sy aandeel nie, want hy was twee dae lank opgesluit omdat hy melodieë sonder toestemming van die Raad gewysig het. Voeg hierby die feit dat baie van die melodieë van 1539 in die uitgawe van 1542 gewysig is, en 'n terrein, waarvan Pidoux die data gee, roep nog om te besin in hoeverre Calvyn se vereistes vir die "gewig en majesteit" van 'n melodie in hierdie wysiging 'n rol gespeel het.

2.4 Samevatting

Terwyl die Skrif praat van 'n singende kerk in die Ou Testament (bv. 1 Kron. 15:16; Neh. 12:27-43; Pss. 92-100, 113-118, 145-150), én die Nuwe Testament opwek tot sang (Ef. 5:19-20; Kol. 3:16) was daar aanvanklik in die 16de eeu net 'n swyende kerk.[10] Te midde van opwindende prediking en beeldestorms, van geloofs-entoesiasme en onsekerheid moes die kerk as't ware van voor af gevorm word, orde geskep word, die gestalte van die volk van God opnuut geboetseer word. 'n Wesenlike deel van hierdie omvorming en ordeskepping het daarin gelê om die kerk weer singende kerk te maak; om die Woord van

10 'n Swyende kerk is eintlik 'n anomalie. Söhngen sê:

> So hat die Musik unter dem Alten Bunde eine gleichsam prophetische Rolle spielen dürfen, weil sie von ihrem Ursprung her auf Christus angelegt ist … so als ob sie im Geiste schon Ostern schaute (1967:322).

God wat Hy ons voorsê, aan Hom terug te sê — éénstemmig, sillabies (ook in die latere vierstemmige bewerkings van Bourgeois en Goudimel), ritmies en rymend. Die melodie is sober, dra net die Woord en tregter dit in die hart in en laat die hart terselfdertyd ontvlam om God des te inniger te aanbid (1537 se *Articles* [*CO* 10a:5-14; *OS* 1:369-377]; *Inst.* 3,20,31-33; ep. au lecteur in *La forme des priéres*; relevante teksuittreksels in Pidoux 1962, 1:XIII-XVI; 2:1, 15-17). Geering (1960:17-18) meen dat Calvyn in sy opvatting van die melodie as draer van die Woord beïnvloed kon gewees het deur die praktyk van professore in Basel om met behulp van melodiemodelle die klassieke metrum en verse by letterkundestudente singend in te prent.[11]

By Calvyn is woord en toon onafskeidbaar op mekaar betrokke. Daarom moes daar eintlik vir elke psalm 'n eie melodie wees. Dit is 'n ideaal wat nie verwesenlik is nie: daar is net 125 melodieë vir die 150 psalms. Dit is egter 'n ideaal wat Schütz later in sy toonsetting van die "anticalvinistiese" Becker-berymings sou nastreef (Finke 20021:82-83). Omdat die onderskeid tussen woord (stem) en toon (lied) voor God se aangesig in gebed wegval (*Inst.* 3, 20,31),[12] is die kerksang deel van die openbare gebede. Omdat almal hier éénstemmig en in één Gees dieselfde sê (Gr. *homologein*), is kerksang deel van die belydenis (*homologia*) van ons skuld, en van God se grootheid en goedheid. Deur Calvyn se toedoen is daar 'n eie styl in die Protestantse kerkmusiek geskep, wat spoedig in vertalings in Nederlands, Duits, Engels, Deens, Hongaars, Boheems, Pools, Portugees, Spaans en Italiaans verskyn het, en, meeste met behoud van Goudimel se meerstemmige toonsettings, die gereformeerde kerklied van die Europese lande geword het (Geering 1960:21; vgl. oor Datheen en Lobwasser se vertalings ook Malan 1985:19). Dit was "a short but intense episode in the history of music" (Sadie 2001:483); 'n inherente deel van die ordeskeppende impuls van die Reformasie.[13]

11 Geering roer hier die hoogs interessante onderwerp aan wat nog te min ondersoek is, naamlik die intieme verband in die humanistiese opvoeding tussen retoriek en musiek. Dit geld nie net vir Calvyn nie, maar veral vir Bach, wat met ritmiese en melodiese figure, en met harmonieë die teks "ter sprake bring" (vgl. Peter 1975; Roux 1986; Schmitz 1976; Strohm 2004:70-79).

12 Só reeds in *Inst.* 1536, hfst. 3: "Neque tamen vocem aut cantum hic damnamus, modo animi effectum sequantur eique serviant" (*OS* 1:103).

13 Dis 'n vergete aspek waarop Weerda (1960:171) weer tereg gewys het:

> Heute, im Abstand von vierhundert Jahren, dürfen wir mit einigem Grund sagen, daß Calvins Bedeutung nicht sosehr in der Fassung der Lehre lag … Man wird vielmehr achten müssen auf diesen Versuch, an der er sein Leben gewagt und in dem er sich verzehrt hat, beides im buchstäblichen Sinn, eine Ordnung zu schaffen, die es der Gemeinde unausweichlich machte, den Sinn ihrer Existenz in dem wiederentdeckten Evangelium zu erkennen …

3. BACH

3.1 Die agtergrond

Johann Sebastian Bach behoort tot die grootste en mees begaafde familie wat nog in die Westerse kunste bedrywig was. Oor meer as twee eeue het sewe geslagte Bachs adellike howe en Lutherse kerke as kapelmeesters, kantors en orreliste beman (Terry 1949:1).

Johann Sebastian (1685-1750) was 'n tydgenoot van die destyds veel bekender Hamburger, Georg Friedrich Händel (1685-1759), wat hom later in Londen gevestig het, en van die beroemdste Duitse komponis, orrelis en teoretikus van daardie tyd, naamlik Georg Philipp Telemann (1681-1767), van wie tans op klankskywe enkele werke aan die vergetelheid ontruk word. Bach se lewe oorspan die kloof wat deur die grondverskuiwing van die Verligting in die Westerse kultuur teweeggebring is — 'n kloof tussen Barok en Sturm und Drang, Rokoko en klassisisme; tussen geloof en sedelikheid; tussen vroomheid en rasionalisme/emosionalisme (Blankenburg 1970a; Gay 1967; Schmitz 1976:16-17; Schulze 1998). Dié verskil tussen Barok en "klassieke musiek" is selfs in die samestelling van kamermusiekensembles weerspieël (Buys 1950:5).

Dit sal sinvol wees om in gedagte te hou dat Bach inderdaad, soos almal, kind van sy tyd was maar dat hy eintlik "terugkyk". Telemann was voluit byderwets en sy kuns weerspieël die oorgang van Barok oor Rokoko na die vroeë klassieke idioom. Toe Telemann oorlede is, was die wonderkind en grootmeester van die klassisisme, Mozart, reeds elf jaar oud. Händel is ook mét sy tyd, neem die glans van die Italiaanse opera met sukses oor, maar wanneer die glans van opera in Londen taan, kry hy sy tweede asem as komponis van oratoria — "heilige" musiek vir die konsertsaal. Op die titelblad van sy oratorium *Saul* verskyn daar twee aanhalings uit die Klassieke, skynbaar om gewig aan die Bybelse verhaal te verleen. Die eerste is 'n aanhaling in Grieks van Marcus Aurelius oor die aard van deug; die tweede in Latyn van Cicero oor die verhouding van vriendskap en deug (Anderson 1997:5). Bach daarenteen, skryf aan die begin en/of einde van sy werke óf J.J. (= *Jesu juva*) óf S.D.G. (= *soli Deo gloria*).[14]

14 Ofskoon hierdie twee Latynse afkortings aan die begin en einde van werke 'n algemene gewoonte onder Lutherse komponiste was, was dit geen holle woorde vir Bach nie. Dit bewys die diktaat wat Bach sy studente laat skryf het:

> Damit dieses eine wohlklingende *Harmonie* gebe zur Ehre Gottes und zulässiger Ergötzung des Gemüths und soll wie aller Music, also auch des General *Basses Finis* und End Uhrsache anders nicht, als nur zu Gottes Ehre und *Recreation* des Gemüths seyn. Wo dieses nicht in Acht genommen wird da ists keine eigentliche Music sondern ein Teufliches Geplerr und Geleyer (in Buys 1950:110-111).

3.2 Die digter

Aan die einde van hierdie afdeling word kortliks by die digter van die Matteüs-passie, naamlik Picander, uitgekom. Dis egter ter wille van oorsigtelikheid noodsaaklik om hom langs 'n omweg te benader.

Gedurende die agtiende eeu was vier tipes van die Passie in omloop. Eerstens, die ou, eenvoudige tipe, sonder instrumentale begeleiding, maar tog met versiering van korale op belangrike plekke in die lydensverhaal. Dit was 'n tipe wat meeste komponiste links laat lê het. Tweedens was daar die oratorium-Passie, meer artistiek as die vorige tipe, maar met behoud van die Bybelse woorde. Derdens was daar die baie populêre Passie-oratorium in operastyl met 'n volledige nuwe teks. Die vierde tipe was 'n meditasie op die Passie sonder direkte dialoog (Sadie 1980:282).

Bach sou, téén die stroom van die tyd, van tipe drie terugbeweeg na tipe twee,[15] terwyl sy librettis eintlik die moderne neiging gevolg het. Bach het hom egter vir sy eie oogmerke gebruik, wat beteken dat hy sy digter onder die duim gehad het. Hierdie omstandigheid was duidelik soortgelyk aan dié van Calvyn, wat duidelik in 1542/43 in Genève 'n wakende oog oor Marot se laaste negentien beryming (plus *Nunc dimmitis* as nommer 20) gehou het.

Die onstaan en ontwikkeling van kantate en oratorium lê op die grensgebied van musiek- en literatuurgeskiedenis. Flemming (1933:8-26) bied hieroor 'n goeie, beknopte oorsig. Van belang is sy bespreking van die Passie-oratorium (1712) van Barthold Heinrich Brockes, een van die leidende Duitse digters van destyds (Flemming 1933:22-24). Anders as Hunold wat die Bybelteks in die Passie heeltemal uitgeskakel het (Spitta 1951:492-493), voer Brockes dit weer in, maar nou vry behandel in geversifiseerde vorm met eie toevoegings.[16]

Vgl. ook Blankenburg (1980:91): "… daß Bach … nicht ausschließlich aus einer allgemeinen musikalische Entwicklung zu begreifen ist, sondern zugleich aus Kirchen- und geistesgeschichtlichen Zusammenhängen"

15 Händel sou dieselfde pad volg vanaf die deurgaans berymde oratorium *Saul* (1738) na die deurgaans gebruikte Bybelteks in *Messiah* (1742). Sy beweegredes lê egter buite bestek van hierdie voordrag.

16 Alle bislang versuchten Neuerungen und Errungenschaften vereinigte der Hamburger Ratsherr Barthold Heinrich *Brockes* 1712 in seinem Passionsoratorium. Gegenüber Hunold ist er gemäßigter und hält sich auf der Linie Christian Reuters, indem er den Evangelisten wieder einführt, aber dessen Text nicht nur versifiziert, sondern frei behandelt und dadurch stark verkürzt. Die lapidare Einfachheit und Größe des Bibelwortes wird durch die Umsetzung in gereimten Zeilen wechselnder Länge auf den flotten, aber auch leichten "galanten" Ton des üblichen Opernrezitativs herabgestimmt. Ebenso werden auch die redenden Personen und Chöre

Hier volg 'n uittreksel van die slot van Judas se alleenspraak ná sy verraad:

> Was fang ich dann
> Verzweifelter verdammter Mörder an?
> Eh ich mich sol so unerträglich kränken
> Will ich mich hencken. (Und Er erhängt sich.)[17]
> (Brockes 1933:104.)

Drie opmerkings oor hierdie reëls van Brockes is ter sake. Ten eerste is die Bybelteks veel soberder: "En hy het die silwerstukke in die tempel neergegooi en weggeloop en homself gaan ophang" (Mat. 27:5). Die Skrif sê wat *gebeur* het; wat Judas *gedoen* het. Brockes daarenteen verhaal veral versierend en op apokriewe manier hoe hy *gevoel* het. Ons is hier in die sfeer van die "psigologiese eksegese" wat vandag goed bekend is. Boonop reflekteer dié verse ook die godsdienstige gevoeligheid van die piëtistiese tyd waaruit dit stam. Tweedens bied die beryming nie net uitbreidings van menslike psigologie wat nie in die teks staan nie, maar kort dit wat wel in die teks staan drasties in — iets wat in die Afrikaanse himnologie sedert 2001 nie onbekend is nie. Die owerpriesters se reaksie op Judas, hulle aankoop van die pottebakker se grond as "Bloedgrond" en die vervulling van Jeremia se profesie daarin (Mat. 27:3-4 en 6-10) ontbreek in die beryming. Hier is 'n vreemde manier van omgang met die Skrif wat die profetiese dimensie tot die nulpunt reduseer en nog slegs 'n sentimentele gevoel as "godsdiens" oorhou wat deur die religieuse poësie gestreel moet word. Daarom is daar ook verskillende personifikasies in die teks: kore gesing deur "gelowige siele" en deur "die Christelike kerk"; arias wat deur die "Dogter van Sion" gesing word; alleensprake deur byvoorbeeld Petrus (Brockes 1933:98-99; 100-101) en Judas (Brockes 1933:103-104). Derdens word die kroon op die vreemde Skrifgebruik geplaas deur Skrifwoorde in hakies te plaas. Die slot van Matteus 27:5 in die Lutherteks lui "und erhenkte sich selbst" en word deur Brockes aan die slot van die aangehaalde reëls in hakies geplaas. Dit is geen glips van die digter nie, maar was algemene gebruik. Spitta (1951:495) vertel van die Passiegedig van 'n sekere König, getoonset deur Keiser en opgevoer in 1711 "on Monday, Tuesday, and Wednesday in Holy week, at vespers". Spitta vervolg dan:

---

behandelt. Der gewonnene Raum wird durch eigene Zutaten gefüllt (Flemming 1933:22).

17 Wat het ek dan
Vertwyfelde, verdoemde moordenaar aangevang?
Voor ek my so onverdraaglik krenk
Wil ek my hang. (En hy het homself opgehang.)

> The contents actually consist of the history of the Passion; chorales are introduced, and in part the words of the Bible narrative are retained, though certainly in a very singular manner, for they are used as stage directions between the songs (Kyk vir voorbeelde Spitta 1951:495-496).

Bach se librettis was die hoof-posbeampte van Leipzig, later selfs belasting-ontvanger van die distrik, C.F. Henrici, wat onder die skuilnaam Picander gedig het. Hy was nie meer as plaaslike talent nie, maar juis omrede sy plooibaarheid nuttig vir Bach. Verskeie van die gesamentlike pogings het Picander onder sy naam in 1728 uitgegee as *Cantaten auf die Sonn- und Festtage durch das gantze Jahr*, maar het darem die fatsoenlikheid gehad om in die voorwoord die onvergelyklike kapelmeester Bach (17 kantates en minstens één Passie!) te komplimenteer (Buys 1950:190). Brockes self fassineer vandag nog steeds.[18]

3.3 Die passie

Nadat Telemann die uitnodiging na Leipzig as kantor van die Thomaskerk bedank het, moes die vyf Lutherse gemeentes en die Stadsraad maar met die "tweede beste" tevrede wees. Só kom Bach in 1723 in Leipzig aan — orrelis van die Thomaskerk, en sang- en Latynonderwyser aan die Thomasskool. Afwisselend is daar elke jaar op Goeie Vrydag 'n Passie in die Thomaskerk en die Nikolaikerk uitgevoer. Ná die (moontlike) uitvoering van 'n Markuspassie (op 'n berymde Picanderteks) in 1725 (kyk Spitta 1951:506-508) en die Johannes-passie in 1727 volg die Mattheuspassie op 15 April 1729. Die werk is geskryf vir twee kore en bestaan uit twee dele, waarvan die eerste vóór die preek uitgevoer is en die tweede ná die preek. Daar is ook nie "soliste" in ons sin van die woord nie; die solo's word deur een van die koorlede gesing (Spitta 1951: 540). Kortweg, dis geen konsertmusiek nie maar kerkmusiek, en was, soos reeds vroeg in die Middeleeue, deel van die liturgie van die Goeie Vrydagviering.

Tog is daar 'n gemengde karakter in die werk. Spitta verduidelik een aspek daarvan:

> One more of the solo arias included in the St. Matthew Passion claims the co-operation of the chorus. In the figure of Jesus, hanging with out-stretched arms upon the cross, the Daughter of Sion beholds the image of Love ready to embrace in His mercy those who crave re-

18 Die volgende resente bronne is nie beskikbaar en word nie in die bronnelys vermeld nie: G. Guntemann, 1980, *B.H. Brockes' irdisches Vergnügen in Gott* (Bouvier); H.P. Fry, 1990, *Physics, classics, and the Bible: Elements of the secular and the sacred in Barthold Heinrich Brockes* (Frankfurt A.M.: Lang). Van een van die mees resente werke, Harassowitz, 1998, *Barthold Heinrich Brockes im Spiegel seiner Bibliographie*, kon geen besonderhede opgespoor word nie.

> demption. She calls on the "forsaken broods" to shelter themselves in Him, and the believers interrupt her with ejaculated questions. The musical idea is of the same character as "Haste, ye deeply wounded spirits" in the St. John Passion. It was Brockes who introduced this style, and he found many followers, among them Rambach, and Picander also, in many parts of the St. Mathew text (1951:557; vgl. MP, 70, Bach s.d.:141-145).

Bach laat egter die Skrif praat. Die gemeente moet luister na die volle Bybelverhaal soos opgeteken in Matteus 26 en 27 wat deur die evangelis ('n tenoor) in *secco*-resitatief gedeklameer word.[19] Wanneer die dissipels die eerste keer praat, is dit met verontwaardiging omdat die kosbare salf duur verkoop kon gewees het (Mat. 26:8-9; MP 7, Bach s.d:16-17); die tweede keer in sagte koorvorm, waaruit verwondering (of miskien onsekerheid) blyk en as vraag met 'n onvoltooide kadens afgesluit word ("Waar, waar, wáár wil U hê moet ons die Pasga berei? — vgl. Mat. 26:17; MP 14, Bach s.d.:25). Daarnaas die bytende kore van die skare om die kruis, bruusk, kortaf, die woorde net een keer spottend gesing: "Hy roep Elia! Wag, laat ons sien of Elia kom om Hom te help" (vgl. Mat. 27:47 en 48; MP 71, Bach s.d.:146-147). Jesus se rol word deur 'n bariton gesing en is altyd omglans deur 'n kwartet van strykers — behalwe by sy bange kruisroep, "Eli, Eli, lama asabthani?", wanneer die woorde die diepte van menslike lyding en nood openbaar (MP 71, Bach s.d.:145-146).

Die Bybelverhaal as Woord van God is dus die ruggraat van die Passie (vgl. Van der Leeuw 1947:39). Op bepaalde plekke voeg Bach korale in as "reaksie" of "kommentaar" van die gelowiges/gemeente. Hiervan volg twee voorbeelde:

1. Wanneer Jesus sy lyde en kruisiging vir die dissipels aankondig (Mat. 26:2), volg onmiddelik die koraal:

> Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen,
> Daß man ein solch scharf Urteil hat gesprochen?
> Was ist die Schuld, und was für Missetaten
> Bist du geraten? (MP 3, Bach s.d.:14)[20]

19 Vgl. Van der Leeuw (1947:40): "De M.P. is vol wonderen, maar het grootste wonder is het Evangelie-recitatief". B. Wentsel noem Bach "de grootste kerugmatische dogmatikus" (1987:22).

20 Teks 1630, Johann Heermann (1585-1647); melodie 1640, Johann Crüger (1598-1662). Kyk Cillié (1982:229). Bach gebruik die koraal ook in MP 25 en 55 (Bach *s.d.*:37-38 en 113).

2. Wanneer die evangelis verhaal dat Jesus “die gees gegee het” (Mt. 27:50), volg die reaksie van die gelowiges:

> Wenn ich einmal soll scheiden
> So scheide nicht von mir!
> Wenn ich den Tod soll leiden
> So tritt du dann herführ!
> Wenn mir am allerbängsten
> Wird um das Herze sein,
> So reiß mich aus den Ängsten
> Kraft deiner Angst und Pein! (MP 72, Bach *s.d.*:148.)[21]

Bach het geen enkele koraal gekomponeer nie, maar dit wat in die Lutherse liedereskat was, met sorg gebruik (die “regte” koraalvers op die regte plek in die evangelieverhaal) en die seggingskrag daarvan verhoog deur keuse van toonhoogte, stembeweging (alte, tenore, basse) en harmonieë (Schulze 1983:14).

Wat oorbly, is die begin- en slotkoor (“Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen” [MP 1] en “Wir setzen uns mit Tränen nieder” [MP 78]) en resitatiewe en arias, waartydens ’n enkeling hom of haar losmaak om kommentaar op die lydensverhaal te gee. Picander se digwerk is tot hierdie dele beperk. Spitta se bespreking van die aria, “Sehet, Jesus hat die Hand, uns zu fassen ausgespannt (MP 70; Bach *s.d.*:141-145), wat hierbo aangehaal is, werp genoeg lig op die invloede wat hier werksaam was.

Ten slotte nog twee opmerkings wat aantoon dat Bach se Passie nie in ’n gewyde opera ontaard het nie.

Die eerste is dat, hoewel die “Dogter van Sion” in die Matteüspassie verskyn, haar “kontoere’” as’t ware baie vaag is (vgl. ook Spitta 1951:554). In die openingskoor word “julle dogters” (van Sion?) opgeroep om “my te help kla”. In aria 70, wat Spitta bespreek, word op Brockes se styl en gebruik van die “Dogter van Sion” gewys. In Picander se teks self, en in die partiture wat ek geraadpleeg het, kom die benaming “Dogter van Sion” egter nie voor nie en word ook nie as solis aangedui nie. Kort gesê: die “Dogter van Sion” word nie gepersonifieer nie. In die Passie van Brockes staan sake anders. Händel het hierdie Passie, wat Brockes uit die vier Evangelies saamgestel het, reeds in 1716, toe hy nog kapelmeester in Hannover was, getoonset (Van Ravenzwaaij 1948:472). In sy partituur word die “Dogter van Sion” soos enige

21 Teks 1656, Paul Gerhardt (1607-1676); melodie 1601, Hans Leo Haßler (1564-1612, oorspronklik op sy eie woorde: Herzlich tut mich verlangen). In MP 21 (in E Maj.), 23 (E-mol), 53 (D), 63 (F) en 72 (E-Frigies). Lg. vier, E-mol, D,F.E, = B-A-C-H ’n vyfde laer getransponeer! (Kyk Bach s.d.:34, 35, 108, 127, 148.) Daar is ’n sterk ooreenkoms met Ps. 130, waarop dié melodie ook pas (Cillié 1982:132).

ander karakter (bv. Petrus en die evangelis) aangedui en konsekwent deur 'n sopraan gesing (kyk bv. die arias, en/of resitatiewe en arias, nrs. 3, 9, 10, 17, 23, 24, 26 ens.; resp. Händel 1968:16, 38, 42, 76, 101, 102, 114). Händel erken dus, soos Brockes aandui, die "Dogter van Sion" as handelende persoon. Hier is ons in die sfeer van 'n gewyde opera. Bach, wat Händel hoog geag het, was bekend met hierdie werk, hoewel hy Händel se hantering van die Bybelteks nie nagevolg het nie. In die Koninklike Biblioteek van Berlyn is 'n manuskrip van 60 velle van Händel se "Brockes-Passie", waarvan die eerste 23 in Bach se handskrif, die res in dié van sy vrou bewaar gebly het (Spitta 1951:11).

Die tweede is 'n kleinigheid wat egter op sy eie manier aantoon dat Bach dramatisering vermy. Op die vraag van Pilatus wie van die twee gevangenes hy moet loslaat, laat Brockes die skare antwoord: "Nein, diesen nicht, den Barabbam gib frey" (1933:105). Händel maak daarvan 'n dramatiese koor wat die woorde herhaaldelik uitroep (BP 29; Händel 1968:124). Bach volg die Skrif — die evangelis deklameer die vraag van Pilatus en verhaal "Sie sprachen:…"; dan kreun die twee kore sy naam in drie herhaalde note op dieselfde toonhoogte in die dissonante akkoord van 'n verminderde sewende dit uit "Barabam", en die evangelis gaan verder met sy verhaal (Bach *s.d.*:111). Selfs die omraming van Christus se woorde deur 'n strykkwartet is geen dramatiese tekening van sy goddelike natuur nie, maar verleen slegs gewig aan sy woorde. Spitta sê hieroor tereg:

> The notion of *characterising* the omnipotent God by mere human means would certainly have seemed to Bach a blasphemy in itself; besides, the style of music given to Christ is precisely the same as that of the other persons (Spitta 1951:544).

4. Samevatting

Ten spyte van Psalms teenoor vrye liedere (korale), van Reformasie teenoor ligtende flitse van die komende Aufklärung, gaan dit vir beide Calvyn en Bach om die gewig en voorrang van die Woord in die erediens. Vir Calvyn is die melodie in sy soberheid net draer van die Woord; vir Bach is die melodie in sy figure "uitlegger" van die Woord (vgl. vir die verband van Bach se musikale figure met die retoriek Schmitz 1976:37-50). Daarom kon hy van sy eenmalige geleentheidsmusiek (bv. vir vorstelike huwelike of begrafnisse) weer gebruik in kerklike konteks, maar nie andersom nie — nooit kerkmusiek vir "sekulêre" geleenthede nie (Blankenburg 1970b:494-495; 504). Bach absorbeer die styl van sy tyd, maar integreer dit met die verlede. Hy kyk terug na die Reformasie as Lutheraan.

Wanneer ons terugkyk op dié twee reuse, sien ons die gemeenskaplike en die blywende: Lutherane en Zwingliane op die Ryksdag van Spiers — almal het geloop met die armband waarop die Skrifwoord (Jes. 40:8; 1 Pet. 1:25) staan: *Verbum Dei manet in aeternum*.[22]

BIBLIOGRAFIE

MUSIEK

ANDERSON, K.

1997. Music notes. In: *Saul. English oratorio in three acts by G.F. Handel*. 3 CDs. Naxos 8.554361-63.

BACH, J.S.

s.d. Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus. Klavierauszug herausgegeben von Kurt Soldan. Leipzig: Peters. (Afgekort as MP.)

1911. *The passion of our Lord according to Saint Mathew*. London: Novello.

1951. *Mass in B Minor*. London: Novello. Octavo edition.

HÄNDEL, G.F.

1968. *Passion nach Barthold Heinrich Brockes. Klavierauszug von W.H. Bernstein*. Kassel: Bärenreiter. Hallische Händel-Ausgaben, Serie I. (Afgekort: BP.)

22 Vgl. Ps. 117:2b (Vulgaat): "... et veritas Domini manet in aeternum" — die waarheid van die Here bly tot in ewigheid. Ps. 117 is 'n mooi voorbeeld van sinonimiese parallelisme, waar die tweede sinsdeel die gedagte van die eerste herhaal (teenoor sintetiese parallelisme, waar die tweede deel die eerste aanvul, bv. Ps. 117:2, of antitetiese parallelisme, waar die tweede deel die teenoorgestelde sê, bv. Ps. 1:6). Hierdie eienskap van Oosterse poësie is nie altyd in berekening gebring nie. Ps. 117 is bv. pragtig getoonset deur Mozart in 'n liriese sopraanaria (met koor), *Laudate Dominum* (K.339). Dit is in *Liedboek van die kerk* pragtig berym deur Cloete in 'n perfekte uurglas: abccba, maar ten spyte van die kunssinnigheid in albei gevalle verkeerd. Die Hebreeuse parallelisme maak 'n dubbele oproep (sinonimies) om God te loof — géén liriese weekheid nie! — en gee twee redes (sinteties): sy goedertierenheid is oor ons bevestig, en sy waarheid duur in ewigheid. Dus: aa bc. Dit gaan om lof van God omrede die blywende Woord!

TEKS

AUGUSTIJN, C., BURGER, C. & VAN STAM, F.P.

2004. Calvin in the light of the early letters. In: H.J. Selderhuis (ed.), *Calvinus praeceptor ecclesiae*. Papers of the International Congress on Calvin Research, Princeton, August 20-24, 2002 (Genève: Droz), pp. 139-157.

BALKE, W.

1977. *Calvijn en de doperse radikalen*. Tweede druk. Amsterdam: Ton Bolland.

BLANKENBURG, W.

1970a. Johann Sebastian Bach und die Aufklärung. In: W. Blankenburg (Hrsg.), *Johann Sebastian Bach* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft), pp. 100-110.

1970b. Das Parodieverfahren im Weihnachtsoratorium Johann Sebastian Bachs. In: W. Blankenburg (Hrsg.), *Johann Sebastian Bach* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft), pp. 493-506.

1980. J.S. Bach. *Theologische Realenzyclopädie* 5:90-94.

BROCKES, B.H.

1933. Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus. In: W. Flemming (Hrsg.), *Oratorium, Festspiel* (Leipzig: Reclam), pp. 92-114.

BUYS, H.B.

1950. *Johann Sebastian Bach*. Haarlem/Antwerpen: Gottmer.

CALVIN, J.

1864-1897. *Ioannis Calvini opera quae supersunt omnia*. In: G. Baum, E. Cunitz & E. Reuss (eds.), Brunsvigae: Schwetschke et filium.

CALVIN, J.

1542. *La forme des prieres et chantz ecclesiastiques*. (Faksimilee-uitgawe met notas deur P. Pidoux. Basel: Bärenreiter, 1959.)

CALVIN, J.

1926. *Opera selecta*. Vol. 1. P. Barth (ed.). München: Chr. Kaiser.

1988. *Institusie van die Christelike godsdiens*. Uit die Latyn vertaal deur H.W. Simpson, medewerker C.M.M. Brink. Potchefstroom: CJBF.

1979. *Commentaries on the Book of the Prophet Jeremiah and the Lamentations*. Transl. by J. Owen. Repr. Grand Rapids: Baker. Calvin's Commentaries 9.

CILLIÉ, G.G.

1982. *Waar kom ons Afrikaanse gesange vandaan?* Kaapstad: N.G. Kerk-uitgewers.

CO kyk: CALVIN, J. 1864-1897. *Ioannis Calvini opera quae supersunt omnia*.

COTTRET, B.

2000. *Calvin. A biography*. Transl. by M.W. McDonald. Grand Rapids: Eerdmans.

DANKBAAR, W.F.
1957. *Calvijn. Zijn weg en werk*. Nijkerk: Callenbach.

DOUEN, O.
1967. *Clément Marot et le Psautier Huguenot*. 2 vols. Repr. Nieuwkoop: De Graaf.

DOUMERGUE, E.
1904. *Calvijn in het strijdperk*. Vertaald door W.F.A.Winckel. Amsterdam: Kirchner.

FINKE, C.
2001. "Dass ich mit dieser Arbeit einem Andern dazu Reizung und Ursach gebe". Zur Motivation der Psalmbearbeitungen von Lobwasser, Becker und Schütz. In: P.E. Bernoulli & F. Furler (Hrsg.), *Der Genfer Psalter* (Zürich: Theologischer Verlag Zürich (TVZ), pp. 75-86.

FLEMMING, W.
1933. *Oratorium, Festspiel*. Leipzig: Reclam. Deutsche Literatur, Reihe Barock, Bd. 6.

GAY, P.
1967. *The enlightenment: An interpretation. The rise of modern paganism*. New York: Knopf.

GEERING, A.
1960. Calvin und die Musik. In: J. Moltmann (Hrsg.), *Calvin-Studien 1959* (Neukirchen: Neukirchener Verlag), pp. 16-25.

GESCHIERE, L.
1959. Marot. *Christelijke Encyclopedie* 4:593.

HASPER, H.
1955. *Calvijns beginsel voor den zang in den eredienst*. Dl. 1. Den Haag: Martinus Nijhoff.

1976. *Calvijns beginsel voor den zang in den eredienst*. Dl. 2, bew. deur W. de Graaf. Groningen: De Vuurbaak.

LUTH, J.R.
2003. Einführung: *Aulcuns Pseaulmes et cantiques mys en chant*. A Strasburg. 1539. Faksimilee. Brasschaat: Boekmakerij Gert-Jan Buitink.

MALAN, J.P.
1985. Die Afrikaner en sy kerkmusiek (1961). *Vir die musiekleier* 8(1):16-23. (Oorspronklik in *Standpunte*, April, 1961.)

MARTI, A.
2001. Der Genfer Psalter: Daten und Namen. In: P.E. Bernoulli & F. Furler (Hrsg.), *Der Genfer Psalter* (Zürich: TVZ), pp. 13-16.

OS kyk: CALVIN, J. 1926. *Opera Selecta*.

PETER, R.

1975. Rhétorique et prédication selon Calvin. *Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuses* 2:249-272.

1984. Genève dans la prédication de Calvin. In: W.H. Neuser (Hrsg.), *Calvinus ecclesiae genevensis custos* (Die Referate des Internationalen Kongresses für Calvinforschung vom 6. bis 9. September 1982 in Genf; Frankfurt a. M.: Peter Lang), pp. 23-48.

PIDOUX, P.

1962. *Le Psautier huguenot. Vol. 1, Les mélodies; vol. 2, Documents et Bibliographie*. Bâle: Bärenreiter.

ROUX, E.

1986. Die geskiedkundige agtergrond van die Geneefse melodiestyl en die betekenis daarvan vir die gereformeerde Psalmsang. *Vir die musiekleier* 6(2):17-36.

SADIE, S. (ED.)

1980. *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 14. London: Macmillan.

2001. *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 20. 2nd ed. New York: Grove's Dictionaries.

SCHMITZ, A.

1976. *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs?* Laaber Verlag (Oorspronklik London: Schott, 1950).

SCHULZE, L.F.

1983. Die korale van Bach se Mattheüspassie as voorbeelde van liturgiese musiek. *Vir die musiekleier* 3(2):13-19.

1998. Die donker kant van die Verligting. *Koers* 63(4):279-293.

SCHWARZ, R.

1961. Johannes Calvins Lebenswerk in seinen Briefen. Bd. 1. Neukirchen: Neukirchener Verlag.

SÖHNGEN, O.

1967. *Theologie der Musik*. Kassel: Stauda Verlag.

SPITTA, PH.

1951. *Johann Sebastian Bach*. Transl. from the German by Clara Bell and J.A. Fuller-Maitland. Vol. 2. London: Novello.

STROHM, C.

2004. Methodology in discussion of "Calvin and Calvinism". In: H.J. Selderhuis (ed.), *Calvinus praeceptor ecclesiae* (Papers of the International Congress on Calvin research; Princeton, August 20-24, 2002, Genève: Droz), pp. 65-105.

TERRY, C.S.

1949. *Bach*. 2nd rev. ed., 3rd impr. London: Oxford University Press.

TERRY, R.R. (ED.)
1932. *Calvin's first Psalter* [1539]. London: Ernest Benn. (Met faksimilee-uitgawe.)

VAN DER LEEUW, G.
1947. *Bach's Matthaeuspassion*. 5de dr. Amsterdam: Uitgeversmaatschappij Holland.

VAN RAVENZWAAIJ, G. (RED.)
1948. *Muzikale ommegang*. Amsterdam: Nederlandsche Keurboekerij.

WATT, J.R.
2004. Childhood and youth in the Geneva consistory minutes. In: H.J. Selderhuis (ed.), *Calvinus praeceptor ecclesiae* (Papers of the International Congress on Calvin research; Princeton, August 20-24, 2002, Genève: Droz), pp. 44-64.

WEBER, E.
2001a. Die Melodisten des Genfer Psalters. In: P.E. Bernoulli & F. Furler (Hrsg.), *Der Genfer Psalter* (Zürich: TVZ), pp. 23-32.

2001b. Clément Marot (1496-1544). In: P.E. Bernoulli & F. Furler (Hrsg.), *Der Genfer Psalter* (Zürich: TVZ), pp. 17-22.

WEEDA, R.
2001. Die Rezeption des Genfer Psalters im 16. Jahrhundert. In: P.E. Bernoulli & F. Furler (Hrsg.), *Der Genfer Psalter* (Zürich: TVZ), pp. 43-56.

WEERDA, J.
1960. Ordnung zur Lehre. Zur Theologie der Kirchenordnung bei Calvin. In: J. Moltmann (Hrsg.), *Calvin-Studien 1959* (Neukirchen: Neukirchener Verlag), pp. 144-171.

WENDEL, F.
1963. *Calvin. The origins and development of his religious thought*. Transl. by Ph. Mairet. London: Collins.

WENTSEL, B.
1987. *God en mens verzoend. Dogmatiek deel 3a*. Kampen: Kok.

WILLIAMSON, H.R.
1973. *Catherine de' Medici*. London: Michael Joseph.

Trefwoorde	*Keywords*
Kerkmusiek	Church music
Calvyn	Calvin
J.S. Bach	J.S. Bach
Psalms	Psalter
Matteuspassie	St. Matthew Passion

SUPPLEMENTA REEDS GEPUBLISEER
SUPPLEMENTA PUBLISHED

1. *Kaleidoskoop 2000. Artikels oor Teologie. Gedenkuitgawe Fakulteit Teologie, UOVS 1980-2000* - D.F. Tolmie (Red.) (2000) (Uit druk/Out of print)
2. *Contemporary translation studies and Bible translation: a South African perspective* - J.A. Naudé & C.H.J. van der Merwe (Eds.) (2002)
3. *Essentialia et hodierna - Oblata P.C. Potgieter* - D.F. Tolmie (Ed.) (2002)
4. *Narrative Preaching: Theory and praxis of a new way of preaching* - J. Janse van Rensburg (2003)
5. *Ad fontes - teologiese, historiese en wetenskaps-filosofiese studies binne reformatoriese kader – Festschrift vir Ludi F. Schulze* - Victor E. d'Assonville, jr. & Erik A. de Boer (Reds.) (2004)
6. *Die Woord verwoord. Artikels oor die Teologie. Eeufeesviering: Universiteit van die Vrystaat* - D.F. Tolmie (Red.) (2004)
7. *Health and healing, disease and death in the Graeco-Roman world* - François P. Retief and Louise Cilliers (2005)
8. *The Spirit that moves* - P.G.R. de Villiers, C.E.T. Kourie & C. Lombaard (Eds.) (2006)
9. *Exploring new rhetorical approaches to Galatians* - D.F. Tolmie (Ed.) (2007)