

2 TONALITEIT AS RELATIEWE BEGRIP

2.1 Inleiding

Tonaliteit is die sisteem wat vanaf 1700–1900 aan komponiste 'n konstante, fundamentele basis vir komposisie gegee het. Dit is 'n basiese stel beperkings wat bepaal wat in komposisies aanvaarbaar is en wat liefsvry moet word. Dit het ook 'n hoogs buigbare raamwerk, wat ruimte vir die beheerde uitbreiding van die reeds beskikbare musikale bronne laat, daargestel (Randel 1986:889).

Die uitbreiding van hierdie sisteem kan duidelik in die verskillende stylperiodes van Westerse musiek gevolg word. In die barok- en klassieke eras verwys dit byvoorbeeld na funksionele harmonie, waar dissonansie 'n bepaalde oplossing vereis om sodoende weer die tonika te bevestig. In die vroeë-romantiek geld dieselfde beginsels, alhoewel chromatiek aansienlik uitgebreid is en oplossings dikwels uitgestel word. Teen die laat-romantiese era is chromatiek tot só 'n mate uitgebrei dat die tonale sentrum dikwels onduidelik, of selfs dubbelsinnig is. Dié werke kan egter steeds as tonaal beskou word. Die twintigste-eeuse komponiste brei tonaliteit tot die uiterste uit en benader dit op nuwe maniere wat later in die hoofstuk bespreek sal word. Die term 'tonaliteit' is dus baie relatief en hang nou saam met die stylperiode waarin dit voorkom.

Voordat die tonale aspekte in Dallapiccola se toonreekse bespreek kan word, is dit dus nodig om eers uit te klaar wat presies met tonaliteit bedoel word. In hierdie hoofstuk sal:

- tonaliteit gedefinieer word (paragraaf 2.2),
- die verskillende wyses waarop tonaliteit uitgebrei is, sal genoem en kortliks bespreek word (paragraaf 2.3),
- nuwe benaderings tot tonaliteit sal genoem word (paragraaf 2.4) en
- die wyse waarop Dallapiccola tonale verwysings in sy toonreekse inkorporeer, sal verduidelik word (paragraaf 2.5).

2.2 Definisie van tonaliteit

In Westerse musiek verwys tonaliteit na die georganiseerde verhoudings van tone wat 'n definitiewe sentrum (die tonika) bevat. Die tonale sisteem sluit verder twaalf majeur- en twaalf mineurtoonaarde, die toonlere wat deur hierdie toonaarde bepaal word, die onderliggende sisteem van drieklanke sowel as harmoniese funksies van hierdie toonlere en drieklanke in (Randel 1986:862). Die tonaliteitsgevoel word veral deur middel van duidelike kadense en pedaalpunte versterk.

Volgens Arnold (1983:1,1831) kan tonaliteit ook gesien word as 'n sisteem wat 'n gemeenskaplike idee het, naamlik dat musiek na en ook weg van fundamentele toonhoogtes (tonika, subdominant en dominant) beweeg. Dit beheer die relatiewe belangrikheid van al die tone in 'n komposisie.

2.2.1 Verskil tussen konsonansie en dissonansie

Dissonansie word gebruik om 'n mate van spanning in tonale musiek te skep, terwyl konsonansie weer 'n mate van rus bring. Die aanwending van chromatiese tone (wat nie deel van die diatoniese toonleer vorm nie) lei tot dissonansie. Konsonansie kom voor wanneer chromatiese tone weer na die tonale sentrum terugkeer. Konsonansie en dissonansie vorm dus deel van een sisteem. Op soortgelyke wyse het Dallapiccola van twee opponerende konsepte in een sisteem gebruik gemaak, maar op 'n veel groter skaal. Hy het naamlik tonale aspekte en atonale aspekte in die twaalftoonsisteem verenig. Cohn (1965:72) beweer tereg:

...Dallapiccola paradoxically endows tonality with non-tonality – the strictures of the latter permeate the laxness of the former.

Die mate van dissonansie kan volgens Dallin (1974:199) rofweg bereken word deur die aantal en tipe dissonante intervalle wat tussen al die stemme voorkom. 'n Sekunde en 'n septiem is dissonant. 'n Mineursekunde en 'n majeureseptiem is meer dissonant as 'n majeurekunde en die interval van 'n mineurseptiem. Die volmaakte kwart kan òf konsonant, òf dissonant wees, afhangende van die konteks. Die tritonus is dissonant. Al

die ander intervale, naamlik majeur- en mineurtertse, majeur- en mineursekste, die unisoos, die oktaaf en die volmaakte kwint, is konsonant.

Die oplossing van dissonansie word deur die strukture van 'n akkoord geïmpliseer en verskaf 'n tydelike ruspunt. Die mate waarin hierdie ruspunt beleef word, word gedefinieer deur die mate waartoe die musiek na 'n tonika beweeg (deur die voorafgaande passasies geskep) en die mate van rus wat die oplossing verskaf (Jarman 1979:17).

Omdat Dallapiccola se musiek grotendeels uit 'n atonale omgewing met tonale verwysings bestaan, is die verskil tussen konsonansie en dissonansie nie so duidelik waarneembaar nie. Dallapiccola beweer self (Nathan 1966:300):

That classification consonance-dissonance appears to me less and less convincing. It probably went well for many periods in the history of music, I daresay up to the period preceding Debussy. From Debussy on it becomes problematic. I have not yet found a substitute for these terms.

2.2.2 Kadense

Kadense bevestig tonaliteit en daarom het die uitgebreide gebruik van chromatiek in die kadense van die twintigste eeu die tonaliteit verduister (Dallin 1974:137).

Komponiste soek dus na tonale kombinasies wat as kadense waargeneem sal word. Die waarneming van 'n kadens is essensieel om die musiek te verstaan, veral wat vorm aanbetref. Volgens Dallin (1974:137) is kadense slegs volkome betekenisvol wanneer dit ooreenstem met die hele musikale idee wat dit afsluit. Die aanwending van kadense verskil dus radikaal van die barok tot die twintigste eeu.

Dallapiccola maak graag in sy toonreekse van die dominant-tonika-verhouding gebruik. Die gebruik van 'n voltooide kadens (V-I) word sodoende geïmpliseer en die gevoel van tonaliteit binne 'n heksachord word versterk.

2.2.3 Modulasie

Modulasie verhoog die spanning en gee aan die oorspronklike tonaliteit 'n groter mate van triomf wanneer dit terugkeer. Aanhoudende modulasie, wat talle chromatiese akkoorde insluit, mag die bewustheid van 'n toonaard vir 'n tydperk uitstel (Randel 1986:862). Modulasie is in die laat-romantiek en twintigste eeu tot die uiterste uitgebrei en het na ver verwyderde toonaarde plaasgevind. Dit het eerder die tonika verduister as versterk.

'n Voorbeeld van 'n tonale werk, met modulasies na verafgeleë toonaarde, is Hindemith se *Mathis der Maler*. Die uittreksel begin in C majeur en moduleer na G# mineur (maat 4) aan die einde van die eerste frase. Dan keer die oorspronklike openingsmotief weer in C majeur terug (in die strykers, maat 6). Die frase eindig in C# mineur (maat 10). Dit wil sê binne tien mate word C majeur, G# mineur, C majeur en C# mineur aangetref.

Voorbeeld 2-1: Hindemith, *Mathis der Maler*, tweede beweging, mate 1–10₁.

The image shows a page of a musical score for Hindemith's *Mathis der Maler*, second movement, measures 1 to 10. The score is for a full orchestra and includes parts for 2 Flöten, 2 Klarinetten (B), Violinen I, Violinen II, Bratschen, Violoncelle, and Kontrabässe. The music is in 4/4 time and shows a modulation from C major to G# minor at measure 4, followed by a return to C major at measure 6, and a final modulation to C# minor at measure 10. Dynamics include p, mf, and mp. The string parts are marked 'mit Dpfr.'

Duidelike tonale sentrums laat hierdie musiek as tonaal kwalifiseer. Verafgeleë toonaarde word ontgin en is algemeen in twintigste-eeuse musiek. Hierdie tipe verwantskappe tussen toonaarde is vroeër deur komponiste vermy, maar het vir die tonale komponiste van die twintigste eeu spesiale aantrekkingskrag (Dallin 1974:126).

Toonreekse oor die algemeen is té kort om modulasies toe te laat en sal dus nie bespreek word nie.

2.3 Uitbreiding van tonaliteit

Soos reeds in die inleiding tot die hoofstuk gemeld is, is tonaliteit al meer en meer uitgebrei. Dit kon uiteindelik nie verder in hierdie rigting voortbeweeg sonder om die sisteem uit te put nie. Die uitbreiding van tonaliteit het tot 'n aantal nuwe konsepte in tonaliteit gelei, naamlik verskuivende tonaliteit, bimodaliteit, bitonaliteit, pandiatonisme, pantonaliteit, sowel as ander faktore wat in paragraaf 2.3.6 bespreek word.

2.3.1 Verskuivende tonaliteit

Volgens Dallin (1974:126) is skielike verandering van tonaliteit by sekere Russiese komponiste gebruiklik. Daar is 'n verskil tussen konvensionele modulasies en kontemporêre verskuiwings in tonaliteit, naamlik:

- konvensionele modulasies word deur gemeenskaplike materiaal voorberei en beweeg vloeiend na 'n verwante toonaard, terwyl

- kontemporêre verskuiwings in tonaliteit onvoorbereid is en vinnig na 'n verafgeleë tonale omgewing beweeg (Dallin 1974:126).

Dallin (1974:126) beweer ook dat verskuiwende tonaliteit, as 'n reël, onverwags by 'n strategiese punt in die frasestruktuur verskyn. 'n Voorbeeld word in Prokofjew se *Klassieke Simfonie in D* (slegs eerste viool- en tjello-partye is aangedui) gevind, waar tonale verskuiwings vanaf D na A^b na G voorkom. Dit word in die musiekvoorbeeld aangedui.

Voorbeeld 2-2: Prokofjew, *Klassieke Simfonie in D*, vierde beweging, mate 17-23₁.

The image shows a musical score for Prokofiev's Classical Symphony, 4th movement, measures 17-23. The score is in 4/4 time and is marked 'Molto vivace'. The first system is marked 'pp' and the second system is marked 'p' and 'f'. The key signature changes from D major (two sharps) to A-flat major (two flats) and then to G major (one flat). The notes are written for the first violin and cello parts.

Dallapiccola se toonreekse impliseer dikwels twee tonaliteite (een in elk van die heksachorde) en daarom kan dit as 'n tipe toepassing van skuiwende tonaliteit gesien word. Die twee tonaliteite lê dikwels 'n tritonus, die verste wat daar van die oorspronklike tonaliteit weg beweeg kan word, of 'n majeur- of mineursekunde uitmekaar. Dit word egter nie so duidelik waargeneem nie, omdat daar dikwels verskillende toonreekse tegelyk aangebied word.

2.3.2 Bimodaliteit

Wanneer materiaal van twee modusse gelyktydig aangebied word, word dit as bimodaliteit beskryf. Alhoewel dit teoreties tussen alle modusse moontlik is, word dit gewoonlik net tussen majeur- en mineurtoonaarde gebruik. In Copland se *Klaviersonate* word bimodaliteit verkry deur van deurlopende kruisverwantskappe gebruik te maak. Hierdie verwantskappe wissel tussen sonoriteite wat òf BI, òf B-herstel bevat.

Voorbeeld 2-3: Copland, *Klaviersonate* (1941).



Bimodaliteit kan ook tussen 'n melodie en meegaande harmonie aangetref word. Bartók se *Tweede strykkwartet* is 'n goeie voorbeeld hiervan. Die melodie is in A mineur en die begeleidende harmonie in A majeur.

Hierdie verskynsel word dikwels by Dallapiccola aangetref, deurdat hy binne een heksachord die tonaliteit van byvoorbeeld B majeur-mineur gebruik. Dit wil sê hy gebruik die majeur- en mineur-weergawes tegelyk. Dit word ook verkry wanneer twee verskillende vorms van 'n toonreeks (met tonale implikasies) gelyktydig gebruik word.

2.3.3 Bitonaliteit

Bitonaliteit verwys na twee toonaarde wat gelyktydig gebruik word. Politonaliteit verwys na meer as twee toonaarde wat tegelyk voorkom. Laasgenoemde word egter selde gebruik en word nie altyd van bitonaliteit onderskei nie. Die term politonaliteit, word dus dikwels verkeerdelik vir bitonale prosedures aangewend.

Bitonaliteit kan in sterk tonale musiek aangetref word en word eerder gesien as gehoor. In klaviermusiek is bitonaliteit, met net swart klawers in die een hand en net wit klawers

in die ander hand, baie gewild (Dallin 1974:134). Milhaud se *Vioolsonate*, no. 2 word as voorbeeld gegee.

Voorbeeld 2-4: Milhaud, *Vioolsonate*, No. 2, seksie 9.

Bitonaliteit kan tussen majeur-, mineur- of modale toonaarde voorkom en in kontrapuntale of homofoniese style aangetref word. Dit kan tussen naby verwante of verafgeleë toonaarde voorkom, afhangende van die mate van dissonansie wat verlang word. Bitonaliteit is nog 'n uitbreiding van tonale organisasie in die twintigste eeu.

'n Voorbeeld uit die twintigste eeu is Berg se *Wozzeck*. Die tweede bedryf, toneel 4, scherzo 1, open met 'n *Ländler* wat tegelyk in G mineur en D majeur aangebied word.

2.3.4 Pandiatonisme

Dit is 'n tegniek waar die vry gebruik van al sewe trappe van die diatoniese toonleer voorkom (melodies, harmonies of kontrapuntaal). Dit is 'n term wat deur Nicolas Slonimsky beskryf is (Dallin 1974:136) en is 'n reaksie teen uitermatige tonale chromatiek en atonaliteit. Net die afwesigheid van kenmerkende melodiese en harmoniese funksies onderskei dit van konvensionele diatoniese musiek. Dit kan dus as vrye tonaliteit beskou word en is spaarsaam deur moderne komponiste gebruik.

'n Voorbeeld uit Copland se *Appalachian Spring* word gegee.

Voorbeeld 2-5: Copland, *Appalachian Spring*, mate 49-51 van klavierparty.



2.3.5 Pantonaliteit

Cope (1976:237) beweer dat pantonaliteit die insluiting van alle tonaliteite is. Schoenberg se nuwe musikale taal is dus 'n gevolg van die samesmelting van alle tonaliteite (Perle 1981:8). Volgens Schoenberg en sy volgelinge was die direkte gevolg hiervan die uitwissing van die kenmerkende eienskappe van tonaliteit in die algemeen, en daarom voel Perle (1981:8) dat atonaliteit 'n meer toepaslike benaming hiervoor is.

2.3.6 Ander faktore wat tonaliteit verduister

Nog faktore wat die tonaliteit verduister, is die direkte vermyding van die tonika-drieklank deur die onderdrukking van die dominant-harmonie wat daartoe lei, of deur middel van 'n bedrieglike kadens. Op soortgelyke wyse word die tonaliteit, deur die beklemtoning van chromatiese akkoorde, akkoorde met baie dissonante tone, of 'n kontrapuntale skryfstyl, verswak. Tonaliteit word ook verduister deur die simmetriese verdeling van die oktaaf, naamlik die heeltoonleer, die verminderde septiem-akkoord of die vergrote drieklank. Leibowitz (1949:34) sê tereg dat die verminderde septiem-akkoord (as gevolg van sy struktuur) aan enige majeur- of mineurtoonaard kan behoort en dat dit een van die akkoorde is wat uiteindelik tot die disintegrasië van die tonale sisteem gelei het. Modusse, eksotiese- en sintetiese toonlere, dissonante harmonie, vrye verhoudings tussen die grondtone en parallelle beweging verswak alles die gewaarwording van die toonaard (Dallin 1974:123). Wanneer slegs een intervaltipe gebruik word, word 'n gevoel van tonale dubbelsinnigheid geskep.

2.4 Nuwe benaderings tot tonaliteit

Moderne konsepte van tonaliteit sluit volgens Arnold (1983:1,1831) die volgende in:

- twaalftoon-tonaliteit van die twaalftoon-seriële sisteem,
- nuwe tipes modusse (Messiaen),
- bitonaliteit en politonaliteit (Milhaud, Ives), en
- 'n sisteem van asse, gebaseer op tritonus-verwante toonaarde (Bartók).

Komponiste soos Stravinsky en Bartók het nuwe benaderings tot tonaliteit gehad, alhoewel hul musiek die idee van 'n toonhoogte-sentraliteit behou het. Hierdie nuwe benaderings was gebaseer op veronderstellings van harmoniese strukture en die verhouding van konsonansie en dissonansie wat heeltemal verskil het van dié van vroeëre musiek (Randel 1986:889). Bartók se musiek is dikwels tonaal in die sin dat 'n fundamentele toonsentrum gereeld terugkeer. Dit word egter dikwels deur modale of chromatiese seksies verberg (Grout 1973:668).

Die betekenis van chromatiek het heeltemal verander. Om byvoorbeeld te sê dat *Tristan* chromaties is, beteken dat baie note afwyk van die diatoniese norm. Wanneer *Pierrot Lunaire* chromaties genoem word, beteken dit dat elke toon so normaal soos die volgende is (Austin 1966:205). Schoenberg beskryf musiek wat 'n beperkte mate van tradisionele tonale funksies in 'n chromatiese konteks het, as uitgebreide tonaliteit (Arnold 1983:1,1831). Tog is dit Headlam (1996:6) wat dit goed verduidelik met die volgende stelling:

Berg's generation is unique in that once tonality ceased to be the only language available, it gained associations that composers could exploit, such as the invocation of a nostalgic, simpler era, or, in neoclassical music, as an active engagement with the past employing parody or distortion.

Daar is oor die algemeen dubbelsinnighede rondom hierdie hele onderwerp, afhangende van hoe 'n mens besluit om tonaliteit te definieer. Sommige komponiste kan byvoorbeeld 'n tonale sentrum waarneem in amper alle kombinasies van toonhoogtes, terwyl ander tonaliteit sien as definitiewe tonale verhoudings wat aanwesig moet wees.

In sy boek, *Harmonielehre*, sê Schoenberg dat tonaliteit twee basiese funksies het, om eenheid te verleen en om te artikuleer (Jarman 1979:16). Die tonale verwysings in Dallapiccola se musiek is om atmosfeer te skep en uitdrukking aan die teks te verleen, eerder as om eenheid te skep.

2.5 Dallapiccola se inweef van tonale verwysings in sy toonreekse

Tonale suggesties word in Dallapiccola se werke verkry deur die gebruik van melodiese en harmoniese intervalle tesame met intervalle soos sewendes, negendes en oktawe. Cohn (1965:72) beweer dat dit deur suggesties van drieklanke verkry word en Vlad (1957:29) ondersteun hierdie stelling:

(Dallapiccola) often tries to form harmonic entities from the twelve-notes, analogous to those on which traditional music is based.

Dallapiccola se stelling rondom die gebruik van drieklanke in sy komposisies toon dat hy nie daarop uit is om drieklanke te gebruik nie, maar ook nie gekant is daarteen as dit wel voorkom of gesuggereer word nie (Nathan 1966:300):

The fact that I wrote triads in the past shows that I started out with a concept which still belongs to the category of consonance. Although I don't use triads any longer and have not used them for a long time, I wonder whether it is really necessary to eliminate them ...

Die tonale areas wat in Dallapiccola se musiek voorkom, het nie 'n eenheidsgewende funksie soos die tonika-toonsoorte van die agtiende- en negentiende-eeuse musiek nie. Wanneer die musiek in 'n tonale area oplos, is dit betekenisvol vir die omgewing, omdat daar nie 'n oorheersende beweging na 'n tonika of tonaliteit is nie. Dit funksioneer net vir 'n kort gedeelte van die komposisie.

Die funksie van tonale verwysings, hul omvang en die mate waarin dit in Dallapiccola se musiek funksioneer, verskil van werk tot werk en selfs van een passasie tot 'n volgende binne 'n enkele werk. Tradisionele musiekteorie het geen terme wat onderskeid tussen hierdie verskillende funksies tref nie. Die doel van hierdie studie is egter om die tonale

verwysings in sy toonreekse te bespreek. Dit sal aan die hand van die volgende kriteria gedoen word (vergelyk met paragraaf 2.2 se definisie van tonaliteit):

- die gebruik van tone wat deel van 'n diatoniese toonleer kan vorm,
- die gebruik van eksplisiete drieklanke – aan die begin van die toonreeks en ook later (sulke drieklanke hoef nie noodwendig die tonika uit te spel nie, maar kan wel so 'n funksie vervul),
- die gebruik van implisiete drieklanke (sulke drieklanke hoef ook nie noodwendig die tonika uit te spel nie, maar kan wel so 'n funksie vervul),
- toonleerkonstruksies, en
- tone wat die tonika (volgens die tradisionele tonale sisteem) omlin.

2.6 Samevatting

Tonaliteit is 'n relatiewe begrip en hang nou saam met die stylperiode waarin dit aangewend word. Talle van die wyses waarop tonaliteit uitgebrei is, word deur Dallapiccola in sy komposisies aangewend. Daar word egter vir die doeleindes van die studie slegs aandag gegee aan die toonreekse en tonale verwysings daarin vervat. Tonale verwysings is verkry deur na basiese kenmerke van tonaliteit terug te keer.