

# HOOFSTUK 1

## PROBLEEMSTELLING EN DOELSTELLINGS

### 1.1 PROBLEEMSTELLING EN MOTIVERING

Die hedendaagse benadering in die musiekwetenskap word gekleur deur verskeie vraagstukke en knelpunte aangaande:

- die onafhanklike bestaansreg van musiek;
- 'n nuwe benaderingswyse tot analise;
- verskeie uitgangspunte betreffende musiek en taal;
- uiteenlopende beskouings oor die betekenis van musiek.

Die moontlikheid bestaan dat die tekslinguistiek<sup>1</sup>, as interdisiplinêre studieveld (Carstens 1997:61-69), 'n bydrae kan lewer tot die verstaan van bogenoemde knelpunte in die musiekwetenskap, aangesien dit "koherensie"<sup>2</sup> ondersoek. Koherensie is die belangrikste faktor by teksinterpretasie<sup>3</sup>, sodat daar sonder koherensie weinig sprake van kommunikasie sal wees (Carstens 1997:496).

---

<sup>1</sup> Carstens (1997:7) definieer die tekslinguistiek as "die metode van taalkundige ondersoek wat die *tekstualiteit* van *talige strukture* wil vasstel met behulp van alle *linguistiese middele* wat die ondersoeker tot sy beskikking het." Die tekslinguistiek ondersoek die wese van die eenheid binne tekste (Carstens 1997:82).

<sup>2</sup> Termgebruik "koherensie" na aanleiding van Carstens (1997:470-496), asook De Beaugrande en Dressler (1981:4).

<sup>3</sup> Die begrip "musikale interpretasie" dui op 'n sekere vlak van musikale begrip, asook die musikale kommunikasie van die begrip (Beard & Gloag 2005:93). Idee ook ontleen aan Krüger (2000:94).

In hierdie studie gaan "musikale koherensieverhoudings"<sup>4</sup> as kommunikasie-middel<sup>5</sup> in die musiekwetenskap ondersoek word. Die ontwerp van 'n musikale model van koherensieverhoudings is 'n totaal nuwe veld. Hierdie studie is 'n ongekarteerde terrein waar daar nie by bestaande modelle van taal aangesluit kan word nie, maar 'n nuwe model ontwikkel sal word.

J.S. Bach se ses *Schübler*-koraalvoorspele dien as ondersoekterrein, met dié voordeel dat die oorspronklike kantate-beweging van 'n meegaande woordteks voorsien is.

Die volgende vrae ontstaan:

- Hoe sal 'n musikale model van koherensieverhoudings daar uitsien?
- Hoe word 'n musikale model van koherensieverhoudings ontwerp?
- Hoe kan die voorgestelde musikale model van koherensieverhoudings in J.S. Bach se ses *Schübler*-koraalvoorspele getoets word as kommunikasiemiddel?

## 1.2 DOELSTELLINGS

Die hoofdoel van hierdie studie is om 'n musikale model van koherensieverhoudings te ontwerp en antwoorde vir die bostaande vrae te probeer vind.

---

<sup>4</sup> Termgebruik "koherensieverhouding" na aanleiding van Pander Maat (2002).

<sup>5</sup> Idee ontleen aan Carstens (1997:27).

## HOOFSTUK 2

# HEDEENDAAGSE BENADERINGSWYSES TOT MUSIKALE BETEKENIS IN DIE MUSIEKWETENSKAP

### 2.1 INLEIDING

In hierdie hoofstuk word die hedendaagse benaderingswyses in die musiekwetenskap tot musikale betekenis oorsigtelik aangebied, met spesifieke aandag aan die kwessie van die onafhanklike bestaansreg van musiek, die nuwe aanslag in analise, verskeie uitgangspunte rakende musiek en taal, sowel as die twispunt rondom musiek en betekenis. Om die oorkoepelende aanslaanwyses in die musiekwetenskap aan te bied, is uitsprake van eietydse musiekwetenskaplikes noodwendig aan die orde van die dag.

### 2.2 DIE ONAFHANKLIKE BESTAANSREG VAN MUSIEK

Hedendaagse musiekwetenskaplikes poog om die maniere waarop musiek selfstandig optree, te formuleer, asook om die grense waarbinne musikale outonomie funksioneer, vas te stel (Cook & Everist 2001:xii). Berger (1995:404) wys op die problematiek in die definiëring en omskrywing van die musiekwetenskap:

Something wonderful happened to musicology in the last fifteen years or so. The field opened up both thematically and methodologically to such an extent that *no one knows what musicology is any more.* (Eie kursivering.)

Bohlman (2001:17) bespreek die problematiek van musiek se wesensleer in *Ontologies of Music*: "Music may be what we think it is; it may not be."

Bohlman (2001:19) beklemtoon dat die ontologie van musiek nie van die beoefening van musiek geskei kan word nie – sonder ontologie kan daar nie alleen geen besinning oor musiek wees nie, maar ook geen musiek om oor te besin nie. Soos wat musiek nie skeibaar van die praktyke van musiek is nie, is die musiekwetenskap se wesensleer ook nie skeibaar van die poging om musikale insigte en ervarings in verbale vorm te formuleer nie (Bohlman 2001:19).

## 2.3 'N NUWE BENADERINGSWYSE TOT ANALISE

Kritiek word teen formalistiese analitiese praktyke uitgespreek omdat dit poog om "suiwer musikale" (formalistiese) verduidelikings te voorsien, waar sosiale konteks nie in berekening gebring is nie – dit hou die valse belofte van 'n onmiddellike, nie-problematiese vertroutheid met die musiek van ander tye en plekke in (Cook & Everist 2001:xi). 'n Nuwe benaderingswyse tot analise ontstaan gevolglik, wat Cook & Everist (2001:xii) soos volg formuleer:

...after a lengthy period during which it was preponderantly absorbed with issues of method and technique (in other words, with problems of its own generation), analysis is moving outwards to embrace the issues of value, meaning, and difference that increasingly concern other musicologists.

Dubiel (2001:283) beklemtoon dat die waarde van analise in die ontsluiting van betekenis lê: "... the value of analysis will ultimately be their value as ear-openers."

Die ontleding van musiek behels interpretasie, wat weer die moontlikheid van ander interpretasies insluit (Samson 2001:45). Enige analise beantwoord aan die behoefte om musikale reaksies te deel (veral entoesiasme en opgewon-

denheid) en daar is nie beperkings in hulle uitdrukking nie (Samson 2001:47). Ook Cook (2001a:242) argumenteer dat te veel klem op die uitvoering gelê word en te min op die uitwerking daarvan. Net so beweer Maus (2001:171) dat aansprake rondom eenheid of verwerping van eenheid, versigtig hanteer moet word as daar nie 'n sentrale plek aan musiekervaring toegeken word nie. Die volgende uitspraak van Samson (2001:46), naamlik dat ontleding meer-voudig is, vat dit goed saam:

...music analysis is as much a form of self-analysis as an empirical explanation of the other, since the subject can neither be abolished altogether nor concealed into fixity.

Samson (2001:53) beklemtoon dat daar drie alternatiewe werkswyses vir hendaagse analiste bestaan:

- 'n herbeskouing van musiekteorie wat verder beweeg as die identifikasie van musikale strukture, sodat musiekteorie en analise nou konteks, voordrag en ontvangs in die gesprekvoering inbring, óf
- 'n siening dat die komposisie 'n sentrale plek beklee, óf
- die wegdoen met analise as aparte dissipline, maar nie as aktiwiteit nie.

Wanneer moderne kritici die moontlikheid van musiekanalise ontbloot, is hulle in wese besig om die eeu-oue toestand van musiekteorie te beskryf (Samson 2001:47).

## **2.4 VERSKEIE UITGANGSPUNTE RAKENDE MUSIEK EN TAAL**

Musikale studies vertoon die afgelope jare tekens van linguistiese toepassing, hetsy in die vorm van byvoorbeeld semiotiese of retoriese musikale aanwending. Tog word kritiek hierop uitgespreek – Monelle (1992: voorwoord) is van mening dat semiotiek se gebruik beperk is tot slegs dié wat kennis van die gebied dra en dat semiotiese modelle deur persoonlike sienings beïnvloed word. Kritiek wat op die aanwending van musikale retoriek in Barokmusiek

uitgespreek word, is veral dat groot gedeeltes van die musiek en literêre teks nie ontleed word nie en ook nie in berekening in die vasstelling van betekenis gebring word nie (Cano 2000:3). Verder blyk dit dat die betekenis wat sodanig van retoriese figure verkry word, gedoem is tot uitdrukking in afsonderlike eenhede (Cano 2000:3).

In die afgelope jare is gedebatteer oor musiek se moontlike taaleienskappe of linguistiese potensiaal. Teenoor hierdie stroom staan weer dié wat musiek se linguistiese potensiaal sterk teenspreek. Die metafisiese strikvrage wat volg uit die onvermoë om die onderskeid tussen musiek en taal uit te pluig, is volgens Bohlman nog nie alles opgeklaar nie (2001:25). 'n Oorsig oor slegs sommige van hierdie sienings, wat hierdie studie beïnvloed het, word bespreek.

### 2.4.1 Teenstanders

Teenstanders van die linguistiese potensiaal voer veral aan dat 'n vergelyking tussen taal en musiek onnodig is. Chelstrom (2004:3) stel die vraag of musiek 'n taal is en of daar 'n gedeeltelike ooreenkoms tussen beide bestaan. Chelstrom (2004:3) meen dat die aanspraak dat daar 'n ooreenkoms bestaan, deeglik heroorweeg moet word:

I have not been convinced that the present way of understanding the analogy is of terrible much use for our understanding of either music or language.

Bloot hierdie veronderstelling dat daar ooreenkomste en verskille tussen musiek en taal bestaan, is vir Guetzalski (2004:14-16) al genoeg bewys dat musiek nie 'n taal is nie. Holahan (2004:10) is van mening dat musiekmodelle in taal beskryf moet word, eerder as om om taalmodelle te gebruik om musiek te karakteriseer.

Alhoewel daar verskille tussen musiek en taal bestaan (sien 2.4.4), oefen beide – in watter mate ook al – 'n invloed op die mens uit. Musikale betekenis

bly 'n veelbesproke knelpunt in die hedendaagse musiekwetenskap. Indien 'n studieveld, soos die tekslinguistiek, lig op musikale betekenis sou kon werp, bly dit noodsaaklik dat hierdie interdisiplinêre potensiaal ondersoek word. Die voorwaarde is egter dat musiek se unieke aard deurgaans in die oog gehou word, sonder om linguistiese aspekte ten koste van musiek aan te wend.

## 2.4.2 Voorstanders

Voorstanders van die linguistiese potensiaal handhaaf verskillende benaderings in die musikale toepassing daarvan, sodat 'n groot verskeidenheid studies met byvoorbeeld semiotiese, hermeneutiese en semantiese toepassing in musiek die lig gesien het. Vervolgens word 'n oorsig oor enkele hiervan gebied.

### □ **Musikale semiotiek**

Beard & Gloag (2005:164) gee die volgende definisie van die semiotiek:

Semiotics is a concept that holds that all human communication is affected by means of systems of signs articulated in contexts, such as literature, television, film, music, and art, that may be considered forms of **language** and text.

López Cano (2001:1-21) stel 'n klemverskuiwing vanaf 'n retoriese<sup>6</sup> benadering in musiek na eerder 'n semiotiese potensiaal voor. López Cano (2001:1) gaan van die standpunt uit dat woorde en musiek aan verskillende semiotiese kanale behoort. Hy wys ook op die moontlikheid dat die samesmelting hiervan 'n unieke semiotiese kanaal tot stand bring, sodat drie semiotiese kanale naas mekaar kan bestaan, te wete dié van musiek, dié van woord en 'n "hipotetiese musiek/woord-kanaal" (López Cano 2001:1).

---

<sup>6</sup> "During the Baroque period, the parallels between music and language through the framework of rhetoric was most clearly defined and was given a theoretical basis in Mattheson's *Der Volkommene Capellmeister*, published in 1739, which is one of the most important treatises of the period. The Baroque era also saw attempts to categorize musical figures into something approaching a musical vocabulary..." (Beard & Gloag 2005:102). Volgens Harnoncourt (1988:129) vind daar gedurende ongeveer 1600 'n rewolusionêre verandering in Westerse musiek plaas: musici kom skielik met die gedagte vorendag om taal - insluitende dialoog - die basis van musiek te maak. Hierdie soort musiek moes dramaties wees, aangesien dialoog in wese dramaties is: die inhoud is gebaseer op argumentasie, oorreding, bevragekening, ontkenning en konflik (Harnoncourt 1988:129). Musiek is dikwels as "spraak in musikale klanke" beskryf: "The parallels to speech were strongly emphasized by all theorists of the period. Music was often described as "speech in tones" (Harnoncourt 1988:39).

Hatten (1994:2) vermeng die hermeneutiese en strukturele in sy semiotiese benadering tot klank en betekenis:

I am committed to a *semiotic* approach, which I construe as involving both structuralist and hermeneutic approaches to the relationship between sound and meaning. A *structuralist* approach, in this construal, is concerned with mapping associations (*correlations*) of structures and meanings in a manner that reveals their oppositional organization.

#### □ **Musikale hermeneutiek**

Die begrip "hermeneutiek" wys heen na 'n teorie of teorieë van interpretasie of vertolking in die musiek (Beard & Gloag 2005:77).

Oda (2004:17) vertrek van die standpunt dat, alhoewel musiek nie 'n universele taal is nie, musiek altyd as 'n sosio-kulturele produk gesien moet word – diepgewortel in die styl en tradisie waarin die spesifieke musiekstuk ontstaan het. Volgens Oda (2004:17) behoort hermeneutiese interpretasie, dit wil sê inagneming van die geheel, dus op musiek toegepas te word.

Spies (1999/2000:71) beskou 'n hermeneutiese aanslaanwyse as 'n geskikte taktiek in die postmoderne denke tot musiek. Sy vertrek van die standpunt dat die ondersoek na betekenis in musiek die komposisie as eenheid in die oog moet hou. Spies (1999/2000:80) handhaaf 'n "synchronies-diachroniese benadering" wat "die wisselwerking tussen grammatikale strategieë en psigologiese interpretatiewe beleving deur die luisteraar" illustreer. In die soeke na betekenis staan Spies (1999/2000:82) die gebruik van statiese synchroniese retoriese figure op mikro-vlak en 'n diachroniese benadering tot die dinamiese verandering van retoriese figure op makro-vlak, voor.

#### □ **Musikale semantiek**

Effekte, geskep deur byvoorbeeld tempo, teksture, toonaarde, asook toestande van spanning en oplossing, vorm 'n "funksionele semantiek" vir enige interpretasie (Swain 2001:150). Sloboda (2005:180) stel in hierdie verband die volgende:

Semantics... When we come to music, we have a difficulty. I think we would find it very difficult to agree on a set of criteria for demonstrating that a person had "understood" some music. Although there is general agreement that it has in some way to do with emotion, feeling, or affect, there are scant hard data to constrain our theorizing.

Volgens Swain (2001:135) is musikale semantiek 'n paradoksale aangeleentheid. Aan die een kant blyk dit dat semantiek die noodsaaklikste van alle moontlike ooreenkomste tussen taal en musiek is, omdat die gedagte dat musiek betekenis het, al baie kritiek ontlok het (Swain 2001:135). Om betekenis te kommunikeer, is dié doel van natuurlike taal (Swain 2001:135). Uitdrukkings van 'n natuurlike taal vereis 'n hoë mate van ooreenstemming tussen beide die inhoud en korrektheid van hulle betekenis, terwyl musikale komposisies bloot indrukke aan die lig bring (Swain 2001:135). Volgens



Swain (2001:150) is dit juis hier waar die musikale betekenis begin, naamlik hoe 'n komposisie effek(te) op die luisteraar uitoefen:

Every word in a natural language has its "functional" semantic side to it, its syntactic job in addition to its symbolic meaning; it is less salient only because the semantic precision of words is so much greater than that of musical "passages", so attention is commanded by its symbolic import, what it is saying about the world. The greater, less precise semantic range of a musical gesture requires that interpretation stem from syntactic effect in a way that is unnecessary in language. How a composition creates effects in listeners is the beginning of meaning.

Wanneer musiek se linguistiese potensiaal ter sprake kom, ontstaan die vraag na die ooreenkomste en verskille tussen musiek en taal. Vervolgens word die ooreenkomste en verskille tussen musiek en taal aangedui, soos uitgelig deur enkele verteenwoordigende musiekwetenskaplikes.

### 2.4.3 Ooreenkomste

Ooreenkomste wat deur musiekwetenskaplikes uitgelig word, sluit die volgende drie hoofpunte in:

#### □ **Omlýning**

Net soos taal, is musiek georganiseer en afgebaken (Agawu 2001:142). Vrae rakende die identiteit van musiek word makliker as ons aanvaar dat daar prinsipiël 'n begin, 'n middelfase en 'n einde moet wees (Agawu 2001:142).

#### □ **Gemeenskaplike terminologieë**

In hierdie verband meld Spies (1999/2000:78) die volgende:

Die koppeling tussen musiek en linguistiek is egter nie nuut nie aangesien die noue verwantskap wat daar bestaan tussen die studie van musiek en taal gedemonstreer word deur die terminologie wat die twee vakgebiede deel, terme soos metrum, ritme, kadens, periode, tema, en selfs komposisie.

#### □ **Kenmerk van die mensdom**

Musiek, soos taal en moontlik godsdienst, is 'n eienskap van die mens – alle mense op aarde maak musiek en dit is dus belangrik vir die mens (Agawu 2001:141). Beide musiek en taal is uniek aan die menslike bestaan, beide

ontvou oor 'n verloop van tyd en beide maak gebruik van klanke (Zbikowski 2006:3).

#### 2.4.4 Verskille

Verskille wat deur musiekwetenskaplikes uitgelig word, sluit die volgende tien hoofpunte in:

□ **Musiek is hoofsaaklik "poëties"**

Anders as taal, wat as 'n medium in algemene kommunikasie ("gewone taal") sowel as 'n middel tot kunstige uitdrukking funksioneer ("poëtiese taal"), bestaan musikale taal hoofsaaklik in die "poëtiese" sin, alhoewel dit ook vir kommunikasie aangewend kan word (Agawu 2001:142).

□ **Musiek is onderskeidend in onderskeie kultuurgroepe**

Opvallend is die groter verskil tussen musiek by verskillende kultuurgroepe in vergelyking met taal, wat gevolglik suggereer dat 'n semiotiek van musiek nie eenvoudig parallel met 'n semiotiek van taal vergelyk kan word nie (Agawu 2001:141).

□ **Voordrag is die wese van musiek**

Musiek kan nie bestaan buite die konteks van voordrag nie, terwyl taal binne en buite uitvoeringskonteks gebruik word (Agawu 2001:142, 145).

□ **Musiek is meer kontinuu in klankwesenskaplikheid**

Alhoewel verdeelbaar in segmente, is musiek meer aaneenlopend in die soniese werklikheid as 'n woordteks (Agawu 2001:143).

□ **Gelykklankendheid is veral in musiek**

Waar 'n musikale segment (frase, periode, sin, deel, beweging) uit twee interafhanklike velde bestaan, naamlik die veld van opeenvolging (melodie) en gelyktydigheid (harmonie), beskik taal nie oor gelyktydigheid in hierdie sin

nie, alhoewel gelyktydige handeling in literatuur of dramas kan voorkom (Agawu 2001:143).

□ **Nie-leksikale betekenis is tipies in musiek**

Volgens Agawu (2001:144) het eenhede van taal min of meer vaste leksikale betekenis, terwyl die eenhede van musiek nie daarvoor beskik nie. Die taal van musiek konsentreer op spesifieke, herhalende tonale patrone met 'n geassosieerde betekenis (Agawu 2001:144).

Spies (1999/2000:71) dui aan dat daar 'n verskil tussen die oordrag van 'n "musikale boodskap" en 'n "verbale boodskap" bestaan:

Waar verbale ekspressie die inhoud van enige boodskap akkuraat kan oordra, is musikale ekspressie hoogstens daartoe in staat om toonskilderend te funksioneer en om gemoedstemmings op 'n musikale wyse te kommunikeer.

Swain (2001:149) lig die verskillende grade van musiek en taal se semantiese potensiaal uit en wys daarop dat hierdie potensiaal beperk word deur die helderheid van definisie van die konteks. Hierdie semantiese verskil tussen 'n musikale komposisie en 'n sin uit die natuurlike taal is in die graad geleë (Swain 2001:140).

□ **Dominasie van "inherente" bo "uitwendige betekenis" kom voor in musiek**

Musiek en linguistiese betekenis mag "ekstrinsiek" of "intrinsiek" wees (Agawu 2001:144). In musiek oorheers "intrinsieke betekenis" die "ekstrinsieke betekenis", terwyl in taal die omgekeerde geld (Agawu 2001:144).

Die denkbild dat musiek 'n taal is, is die basis vir sommige van die algemeenste gebruikte metafore om musiek te beskryf (Zbikowski 2006:3). Behalwe in 'n paar uitsonderlike gevalle waar musiek natuurlike klanke naboots, verwys musiek glad nie na die uiterlike van die wêreld nie - musiek verwys na die innerlike wêreld van emosies, sodat gesprekvoering oor emosies dan metafories is (Zbikowski 2006:3).

□ **Musiek is nie verduidelikend nie**

Taal verklaar homself; musiek kan hom nie self verklaar nie – taal is die verklarende sisteem van musiek (Agawu 2001:145).

□ **Musiek is onvertaalbaar**

Die neiging om musiek as 'n soort taal te beskryf (die emosies en die drifte), het verskuif van agtiende-eeuse komposisionele teorie na die hedendaagse

meer informele gebruik van taal in komposisies oor 'n wye spektrum (Samson 2001:48). Die onafskeidbaarheid van die sintaktiese en semantiese elemente is radikaal versterk deur die "kommunikatiewe" rol van musiek, in so 'n mate, dat dit nie vertaal kan word nie (Samson 2001:48).

#### □ **Musiek is 'n tipe taal**

Volgens Burnham (2001:194-195) is musiek 'n soort taal, terwyl verbale taal wel taal is – tog is musiek 'n hoër taal:

...language lets music speak in its own voice (allows it a voice that is "beyond words"), even while it insists on lending music *its* voice (by translating what music is saying).

Omdat musiek musikaal is, kan dit met ons oor die "nie streng musikale" praat (Burnham 2001:215).

Sienings van beide voorstanders en teenstanders van musiek se linguistiese potensiaal is aangehaal. Die meeste navorsers is dit eens dat musiek sekere eienskappe gemeen het met taal en dat daar 'n wesenlike verband en verwantskap tussen taal en musiek bestaan. As die hoofeenskap van taal kommunikasie is, dan kan daar onomwonde verklaar word, in aansluiting by Agawu (2001:142), dat musiek oor hierdie selfde eienskap beskik, maar slegs op 'n ander vlak. Musiek is eiesoortig in dié sin dat daar 'n fokusverskuiwing tussen taal en musiek bestaan wat betekenisoordrag betref. Waar daar in taal onderskeid getref word tussen "lokusie" (wat gesê word), "illokusie" (wat bedoel word) en "perlokusie" (wat die effek is) (sien Carstens, 1997:361 e.v.), kan die presiese betekenis en bedoeling van die teksproduseerder vasgestel word. In aansluiting by Agawu (2001:144), Spies (1999/2000:71) en Swain (2001:135) kan gestel word dat musiek egter nie op sigself oor hierdie eienskap beskik nie en betekenis bloot kan versterk, byvoorbeeld saam met 'n woordteks of geassosieerde woordteks, sodat dit dan hoogstens effekmatige en geassosieerde betekenis dra.

## 2.5 MUSIEK EN BETEKENIS

Die studie van musikale betekenisgewing strek óf oor die grense van strukturalistiese en kulturele studie heen, óf oor die dissiplines van teorie, geskiedenis en musieketnologie (Cumming 2001:68). Dit is nie 'n dissipline met 'n vaste stel metodologieë, outoriteite of onderwerpe nie, maar 'n wye verskeidenheid van vertolkende projekte waarin musikale inhoudsaspekte intern en in verhouding tot ander kulturele terreine, bestudeer word (Cumming 2001:68).

### 2.5.1 Hernieude besinning

Die sosiale konstruksie, wat die kultuurgeoriënteerde musiekwetenskap van die 1990's onderskryf, veroorsaak 'n ontkenning dat daar so iets soos ondeurdagte toegang tot musikale betekenis is. Hiermee saam staan teorie as dissipline nou onder verdenking, veral aangesien dit nie voor die negentigerjarige sosiale en kulturele kennis verreken het nie (Cook 2001b:186). Die gevolg is hernieude denke oor musiek, soos vergestalt in die verskillende bydraes deur verskillende musiekwetenskaplikes. Kramer (2002:1) beweer dat betekenis 'n sentrale plek inneem in musiek. Musikale betekenis is die basiese krag in die musiekgeskiedenis en 'n onontbeerlike aspek in hoe, waar en wanneer musiek gehoor word (Kramer 2002:1).

### 2.5.2 Onderskeid binne musikale betekenis

- **Cook se onderskeid tussen *potensiële* en *gerealiseerde betekenis***

Cook (2001b:185) onderskei tussen "potensiële" en "gerealiseerde betekenis". In hierdie verband hou die interpretasie van musiek in dat die *potensiële betekenis* daarvan, oorgaan in die *gerealiseerde betekenis* daarvan (Cook

2001b:186). Cook (2001b:186) meld dat baie misverstand ontstaan omdat hierdie twee begrippe as één gesien word, terwyl dit in werklikheid aparte begrippe is.

Komposisies behoort in terme van die semiotiese proses gevolglik eerder verstaan te word as groepe of rangskikkings van kenmerke wat op verskillende maniere geselekteer, gekombineer en geïnkorporeer kan word binne enige gegewe realisering van die musiek se betekenis (Cook 2001b:188). Beskou as middele van betekenis, is komposisies onbestendige versamelings van *potensiële betekenisgewing* (Cook 2001b:188). Dit is 'n ander tipe begrip van komposisies wat verskil van dié gekonstrueer deur die musiekwetenskap en aangebied soos in partiture en opnames (Cook 2001b:188).

Cook (2001b:180) stel dit dat musiek altyd binne 'n konteks ontvang word. Betekenis ontstaan deur die interaksie van musiek en interpreteerder asook teks en konteks (Cook 2001b:180). Musiek het nie spesifieke betekenis nie, maar dit het wél die potensiaal tot die ontstaan van sekere betekenis onder spesifieke omstandighede (Cook 2001b:180).

□ **Dreyfus se onderskeid tussen *konstante* en *veranderde betekenis***

Dreyfus (2000:173) onderskei tussen "konstante" en "veranderde betekenis". Hy meld dat daar met J.S. Bach die stelling gemaak kan word dat die komponis se manipulasie van musikale idees eerder 'n kwessie van kunstige variasie is, waar gebruik gemaak word van 'n relatiewe *meganiese prosedure* (Dreyfus 2000:173). Dreyfus (2000:173) onderskei twee tipes prosedures, naamlik *die presiese herhaling van 'n musikale gedagte* en *die variasie of verbuiging hiervan om iets nuut oor te dra*. Twee tipes variasie bestaan: 'n *versiering* van die idee (waarin die oorspronklike betekenis wesenlik onaangeroer bly met blote versiering) en 'n *verbuiging* van die idee (waarin die betekenis

verander word, gepaardgaande met verstandelike inspanning) (Dreyfus 2000:173).

### 2.5.3 Die skep van betekenis

Betekenis word deur die komposisie geskep (Monteiro 2002:1). Die komposisie word musiek deur uitvoerings en beluisterings daarvan – totdat hierdie verandering plaasvind, is die komposisie nie musiek nie (Monteiro 2002:1). Monteiro (2002:1) wys daarop dat die komposisie ten doel het om musiek te word en intensioneel is.

Cumming (1996:117-118) skryf oor hoe moeilik dit is om sekere musikale betekenis uit te druk, of selfs te begryp. Hierdie betekenis is volgens Cumming (1996:117-118) wél onderskeibaar, maar moeilik verwoordbaar:

To speak or write about [such an] experience is to ask "Do you hear it this way too?" It is to name the object of perception, seeking its confirmation in someone else's listening experience. The description is no substitute for an experience of the work. It is more an act of ostension, a verbal pointing to qualities of harmony and texture that open up in time, than it is an attempt to capture precisely what is pointed to. Verbal adequacy is not sought here because the object of attention is something that can be shared and recaptured without further analysis...One of the pleasures of musical conversation is to establish intersubjectivity in relation to a work...For this purpose there needs to be a shared attention to the experience of the work. When description is ostensive, you have to *hear* the work, not merely grasp its structural procedures.

Monteiro (2002:1) gee aandag aan die behoefte aan metodologieë wat die begrip van komposisies aanspreek, met verwysing na musikale voordrag. Wanneer ons van musiek praat, verwys ons na sy werklike klankdimensie (dit wat ons werklik hoor), terwyl die konseptuele feitlike dimensie na die komposisie verwys (Monteiro 2002:1).

## 2.5.4 Die insluiting van beide struktuur én kultuur

Cook (2001b:173-174) se doel in *Theorizing Musical Meaning* is om die betekenis wat aan musiek toegeskryf word, nie net kultureel nie, maar ook verwant aan die strukturele eienskappe, te belig. Cook (2001b:176) onderskei twee hoofdenkrigtings rakende musikale betekenis, naamlik dié wat betekenis as inherent in die musiek sien en dié wat betekenis as sosiaal gefundeerd beskou. Hy stel voor dat die uitdaging vir die teoretikus juis daarin lê om die derde weg tussen dié van inherente en sosiaal gefundeerde betekenis te vind (Cook 2001b:177).

## 2.5.5 Musiek en metafoor

Zbikowski (2006:22) verduidelik dat wanneer 'n musikale passasie beskryf word as "koppig en voortsukkelend" of 'n akkoord as "suur en bytend", daar verbindings gemaak word tussen een domein van ervaring (te make met die manier waarop voorwerpe deur die ruimte kan beweeg, die sintuig van smaak, of die fisiese aksies bewerkstellig deur die tande) en die domein van musiek (Zbikowski 2006:22).

Zbikowski (2006:1-2) gee in die inleiding van *Metaphor and Music* 'n metaforiese en letterlike beskrywing van die vierde beweging van "Nun komm der Heiden Heiland" (BWV 61) van J.S. Bach om die verskil tussen hierdie twee genoemdes aan te dui. 'n Metaforiese beskrywing gee 'n aanduiding van hoe die musiek klink, in plaas van om bloot aan te dui watter musikale elemente dit bevat (Zbikowski 2006:3). Volgens Zbikowski (2006:22) is "teksskildering" 'n verfynde komposisietegniek wat heenwys na die basis vir metaforiese beskrywings van musiek en wat sin gee aan hoe die konsepsionele domein van musiek deel kan uitmaak in metafore. Zbikowski (2006:18-19) wys daarop dat "teksskildering" in die vierde beweging van "Nun komm der Heiden Heiland" (BWV 61) van J.S. Bach om die woorde "und klopfe an" gesentreer is: Bach



gebruik drie komposisietegnieke om hierdie aktiwiteit te skilder: 1) repetisies, wat gewoonlik geassosieer word met die handeling van "om te klop", word deurgetrek deur woorde te herhaal en drie note op die eerste lettergreep van "klopfe", oftewel 'n melisma, te gebruik; 2) staccato-aanwending op die drie note van die melisma plaas 'n stilte tussen die note, wat herinner aan dié tussen kloppe aan 'n deur; 3) die gebruik van 'n gebroke akkoord stel 'n tipe afstand tussen elke opeenvolgende noot, alhoewel dit tog ervaar word as behorende tot 'n enkele verenigde beweging.

Karbusicky (1987:436-437) span die "musikale metafoor"<sup>7</sup> as middel in om nuwe betekenis tot stand te bring. Hy doen dit deur verskillende musikale gegewes saam te voeg, byvoorbeeld die melodie van Robert Schumann se "Träumerei" uit *Kinderszenen*, op.15 no.7 met dié van Antonin Dvořák se "Humoresque" op. 101 no.7 in G-mol majeur (Karbusicky 1987:436-437). In hierdie samesmelting transponeer Karbusicky (1987:436-437) "Humoresque" vanuit G-mol majeur na F majeur. Alhoewel die melodieë se semantiese inhoud verskil, is daar strukturele raakpunte (Karbusicky 1987:436-437). Die uitbundigheid van die "Humoresque" onderbreek die "Träumerei" se rustigheid voortdurend (in ongeveer elke eerste of tweede maat), met die gevolg dat "Träumerei" se eens peinsende stemming plek maak vir dié van vrolikheid (Karbusicky 1987:436-437). Die uiteinde is 'n *musikale metafoor* met gepaardgaande nuwe betekenis (Karbusicky 1987:436-437).

Cook (2001b:181) se model van "konsepsionele vermenging" om multimedia te ontleed, soos toegepas op die betekenis van musiek, bestaan uit twee basiese elemente:

- eerstens "die vermoë tot uitwysing van gelyksoortighede", waar ooreenkomstige eienskappe in die verskillende media uitgewys word,
- tweedens "die vermengde ruimte", waar die unieke eienskappe van elke medium met die ander gekombineer word, sodat nuwe betekenis ontstaan.

---

<sup>7</sup> "Metaphor is a concept that defines our relationship to music" (Beard & Gloag 2005:107).

Cook (2001b:181-182) illustreer die beginsel van *konsepsionele vermenging* aan die hand van 'n *Citroën*-advertensie:

- in die *film- en musiekruimtes* word ooreenstemmende eienskappe van die twee media aangebied;
- in die *vermengde ruimte* kom die betekenis van die advertensie na vore: die eienskappe van vlugheid, presisie, styl en prestige geassosieer met Mozart se musiek word oorgeplaas na die *Citroën*.

## 2.5.6 Musikale verhoudings

### □ *Simboliese verhoudings*

Monteiro (2002:7) beklemtoon dat wanneer iemand 'n komposisie aanhoor, die teenwoordigheid van 'n klankkonstruksie met sy eie kwaliteite voorop staan. Die veronderstelling van 'n moontlike konstruksie, soos wat dit voorkom by beluistering van die aanvangsklanke, skep die teenwoordigheid van 'n komposisie – die eerste *simboliese* verhouding (Monteiro 2002:7). Hy gaan verder en stel dat dit selfs nie nodig is om iets te hoor nie: die aanwesigheid van 'n groep instrumentaliste simboliseer die verskyning van klankkonstruksies met die bedoeling om musiek te wees (Monteiro 2002:7).

Monteiro (2002:1-6) definieer verskillende soorte *simbole* en *simboliese strukture* in 'n komposisie. Monteiro (2002:6) benadruk dat die *kodes* wat deur verskillende soorte *simbole* geïmpliseer word, belangrik vir die betekenis van die komposisie is. Monteiro (2001:4-6) onderskei tussen *uitwendige (organiese, klanknabootsende en kulturele simbole)* en *inwendige simbole (musikale voorwerpe en substrukture)*:

- *Organiese simbole* bestaan in die verhoudings tussen musikale elemente soos tydmaat, tempo, ritme, dinamiek, melodiese lyn en tekstuur en lewenstoestande soos geluk, spanning, kalmte ensovoorts. Hierdie *organiese simbole* is slegs 'n perspektief van die komposisie. *Organiese simbole* is karakteraanwysings soos *Allegro, con forza, subito*; fisiese reaksie tydens

die beluistering daarvan (soos voet- en liggaambewegings) en grafiese vorms van notasie (sommige grafiese partiture) (Monteiro 2002:4).

- *Klanknabootsende* simbole word gevind in die gestelde uitwendige simboliese verhoudings tussen *musikale voorwerpe/parameters* met dinge, aksies en selfs diere, soos gevind in byvoorbeeld die nabootsing van voëlsang deur 'n fluit of ander instrument (Monteiro 2002:4).
- *Kulturele simbole* bestaan as deel van 'n groot kulturele raamwerk, in gedurige ontwikkeling en word verstaan deur 'n beperkte aantal mense (sosiaal en/of kultureel omskryfbaar). Hierdie *simbole* word altyd binne 'n bepaalde konteks gebruik deur 'n spesifieke groep persone. Die elemente van musikale retoriek van die Barok *Affektenlehre* is *kulturele simbole*. Hierdie *simbole* kan van waarde in analise wees vanweë hulle verhouding binne die konteks van die komposisie met ander *musikale voorwerpe/parameters*, met ander komposisies, met die styl, met die konteks in geskiedenis. Die musikale aanhaling is ook 'n *kulturele simbool*. Soos wat die gebruik van Alberti-bas tipies is van 'n spesifieke styl, word elke *musikale voorwerp*, wanneer dit verstaan word as 'n besonderheid van 'n spesifieke styl (of groep komposisies), *simbool* daarvan (Monteiro 2002:5).
- Musiek bestaan uit klankkonstruksies en stiltes. Hierdie konstruksies maak gebruik van verhoudings tussen dele, elemente, eienskappe, kleiner klankstrukture sonder enige uiterlike verwysing. Hierdie *simbole* bestaan vanweë hulle verhouding met soortgelyke *simbole* in dieselfde komposisie, selfs in verskillende komposisies. Hulle is *musikale voorwerpe* – klankgroepe, motiewe, temas, klankorganisasies, belangrik as gevolg van hulle doelbewuste (*simboliese*) verhouding met ander van dieselfde soort, met enkele van dieselfde *parameters* en eienskappe. Hulle kan nie uit die konteks waartoe hulle behoort, geneem word nie ('n komposisie, 'n groep werke ensovoorts) omdat hulle *simboliese* eienskappe verlore sal gaan in 'n ander konteks. Die modale *substrukture* van Messiaen en Bartok, asook die ritmiese/metriese patrone van 'n dans, is voorbeelde (Monteiro 2002:6).

Soos die klanke in gesproke taal, het die klanke en klankgroepe in musiek spesifieke – *simboliese* – betekenis alleenlik wanneer hulle verstaan word binne spesifieke strukture, met spesifieke verhoudings, wat op 'n manier soortgelyk aan ander konstruksies (musikaal of nie) is, selfs soortgelyk aan ander komposisies van dieselfde komponis of iemand anders (Monteiro 2002:6). Hierdie verhoudings, hulle verskeidenheid van moontlikhede en hulle manier van interaksie vorm die *kode* – 'n boonste struktuur van *simbole* (Monteiro 2002:6).

Hierdie *kodes* vorm deel van die verwysingsraamwerk van persone met soortgelyke lewens- en musikale ervaringsvelde (Monteiro 2002:6). Enige klank of klankgroep, gesien as deel van 'n *kode*, sal as 'n *simbool* verstaan word wat tot daardie *kode* behoort, sodat dit verhoudings met ander wat soortgelyke eienskappe besit, sal bewerkstellig (Monteiro 2002:6).

#### □ **Dialogiese verhoudings**

Vir Cook (2001b:192) is die interaksie van middele, waarvan musikale betekenis maar net een is, belangrik. Hierdie middele sluit in: temas, onderwerpe en ander kenmerke van die musikale oppervlak, wat met die fundamentele struktuur in wisselwerking is, die sogenaamde "dialogiese verhouding" (Cook 2001b:192).

Volgens Korsyn (2001:61-64) kan Bakhtin se konsep van "dialoog" 'n model vir nuwe denke rondom eenheid verskaf en pas hy hierdie beginsel op Brahms se Strykkwartet op. 51 no. 1, toe. Korsyn (2001:64) kom tot die gevolgtrekking dat die musikale uitdrukkings lae vorm wat nie saamsmelt of verenig nie, maar 'n onverenigbaarheid van onverenigde stemme vertoon.

#### □ **Ooreenstemmende verhoudings**

J.S. Bach se komposisionele prosedures behels dikwels 'n obsessiewe soeke na ooreenstemmende musikale verhoudings (Dreyfus 2000:173). Dreyfus (2001:173) gebruik die term "komposisionele meganismes", waarin hy poog om die komposisionele proses te *meganiseer* en die fundamentele ingewikkeldheid van Bach se strukture te verduidelik aan die hand van gestruktureerde analise. Die gestruktureerde analise is op vergelyking en kontras gebaseer (Dreyfus 2001:173).

Bach se werke word gekenmerk deur 'n drie-dimensionele benadering waar individuele stukke, naamlik musikale passasies of uitvindings, saamgebind word op 'n drie-dimensionele vlak, dit wil sê bo, onder en langs mekaar, beide as "paradigmas" (verskeie gelyktydige kombinasies) en "sintagmas" (oopenvolgend verbind) (Dreyfus 2000:175, 180).

□ **Die verhouding musiek tot aanwesige en afwesige woord**

Kramer (2005:x, 127, 128) stel weer 'n teoretiese basis vir 'n "singende melodie" bekend – 'n melodie of motief wat oorspronklik saam met 'n teks voorkom en uiteindelik daarsonder voorgespeel word. Hiervolgens het die herroeping van woorde, sonder dat dit werklik gesing word, 'n *singende* melodie tot gevolg, sodat nuwe betekenis, wat nie heeltemal deur taal gedefinieer kan word nie, ontstaan (Kramer 2005: x, 127, 128).

Kramer (2005:128) gaan verder en stel dat musiek die konstante sang van liedere sonder woorde is – hierdie sang is die wyse waarop musiek kommunikeer. Wanneer woorde by 'n melodie gevoeg word, blyk dit dat die woorde die musiek deurtrek, sodat die musiek dit daarna selfs in die afwesigheid van woorde kan oordra, maar binne sekere beperkings: die woorde wat hierby betrokke is, moet byvoorbeeld eenvoudig wees – net een of twee frases – en wanneer gesing, behoort dit aan die begin van melodieë of in refreine voor te kom (Kramer 2005:128). Sulke *gemusikaliseerde spraak* in die afwesigheid van woorde – "spreekende melodie" – bring vir Kramer (2005:128) die verbale uiting oor as 'n doelbewuste voorwerp eerder as 'n voorwerp van waarneming.



## 2.6 SAMEVATTING

In hierdie hoofstuk is die verskeidenheid benaderingswyses in die hedendaagse musiekwetenskap oorsigtelik aangebied. Dit het na vore gekom dat die kwessie van musikale betekenis verskillende interpretasies tot gevolg het. Hoe elke vertrekpunt ook al verskil, bly dit 'n gegewe dat musiek ook 'n kommunikatiewe rol, maar op 'n ander manier as taal, vervul. In die volgende twee hoofstukke sal gepoog word om die verskil tussen musiek en taal se kommunikatiewe rolle<sup>8</sup> verder te belig, deur spesifiek musikale "tekstualiteit"<sup>9</sup> en "musikale koherensieverhoudings"<sup>10</sup> te ondersoek.

---

<sup>8</sup> Idee ontleen aan Carstens (1997:27).

<sup>9</sup> "Beginsels van musikale tekstualiteit" na aanleiding van Carstens (1997:470-496) en De Beaugrande & Dressler (1981:4) se gebruik van die beginsels van tekstualiteit in taal.

<sup>10</sup> Termgebruik "koherensieverhouding" na aanleiding van Pander Maat (2002). Termgebruik "koherensie" na aanleiding van Carstens (1997:470-496), asook De Beaugrande en Dressler (1981:4).