

HOOFSTUK 4

'N MODEL VAN MUSIKALE KOHERENSIEVERHOUDINGS SAAMGESTEL, VERKLAAR EN GETOETS IN J.S. BACH SE *SCHÜBLER*-KORAALVOORSPELE

4.1 Inleiding

In hoofstuk 3 is aangedui dat musikale koherensie, as verteenwoordigend van musikale tekstualiteit, saam met musikale lokusie, illokusie en vermengde perlokusie binne 'n musikale koherensieverhouding funksioneer. Daar is aangetoon dat musikale gesprekvoering die basis vorm waarbinne musikale koherensieverhoudings as musikale kommunikasie-middel funksioneer. In hierdie hoofstuk word hierdie aspekte prakties in die *Schübler*-koraalvoorspele saamgestel, verklaar en getoets. Verskillende terme uit die tekslinguistiek is vir die doel van hierdie studie aangepas. Ter wille van makliker gebruik vir die leser, word die belangrike begrippe wat in die ondersoek gebruik is, vervolgens eers opsommend weergegee.

4.2 Opsommende verklaring van tekslinguistiese terme wat vir musiekwetenskaplike gebruik aangepas is

- 'n *Musikale samestelling* bestaan uit twee opeenvolgende of opeengestapelde musikale eenhede in trapformasie. In hierdie studie word die benaming "musikale lokute" vir musikale eenhede gebruik.



- *Musikale lokute* is normaalweg gekoppel aan die gepaardgaande woordteks, soos afgebaken deur die komponis op die bo-liggende vlak.
- 'n *Musikale samehang* stem in die uiteensetting daarvan ooreen met 'n musikale samestelling, alhoewel dit eerder konsentreer op die veronderstelde betekenis in die gestelde verhouding van musikale illokute tot mekaar. Hierdie verhouding impliseer 'n presiese eendersheid of andersheid van musikale illokute ten opsigte van mekaar, asook 'n hoë of lae graadverskil in toonkleurintensiteit.
- *Musikale illokute* is in uitleg verwant aan musikale lokute – die enigste verskil is dat musikale illokute egter op die musikale betekenis fokus, sodat dit nou dieper as bloot op die bo-liggende vlak (die formalistiese) beweeg.
- 'n *Musikale toonkleurbepaler* kan musikale illokute se verhouding tot mekaar beïnvloed ten opsigte van die graadverskil van toonkleurintensiteit – hoe hoër die graadverskil is, hoe hoër is die musikale betekenisvlak en *vice versa*.
- *Musikale lokusie* bestaan uit 'n musikale samestelling, wat tweeledig (opeenvolgend of as opeengestapelde trapformasie) bestaan, gekoppel aan die gepaardgaande woordteks en is sterk tot die bo-liggende vlak gerig.
- *Musikale illokusie* ontstaan uit musikale lokusie, maar fokus op die musikale betekenis.
- *Musikale vermengde perlokusie deur assosiasie* spruit voort uit musikale illokusie en konsentreer op die effek van die versmelte musikale samehange van die musiekteks en geassosieerde woordteks op die luisteraar tydens die beleving daarvan. Vermengde assosiasie is ook moontlik in die oorspronklike kantate-beweging van die *Schübler*-koraalvoorspel, wanneer die musiek- en woordteks daarvan weer geassosieer word met dié se oorspronklike woord- en/of musiekteks (die koraal se musiek- en woordteks).
- "*Interaktiewe*"¹⁹⁴ *teenwoordsang* verwys na twee sangers wat gelyktydig twee verskillende woordtekste (van die oorspronklike kantate-beweging) uitvoer.

¹⁹⁴ Die idee van die benaming "interaktiewe teenwoordsang" in hierdie studie is afkomstig van Krüger (2000:387-397) se onderskeid van 'n "interaktiewe teksoriëntasie" in linguïstiese verband, asook Forkel (1802:24-25) en Mattheson (1739:103) se beklemtoning van die "musikale gesprek" en Korsyn (2001:57) se gebruik van Bakhtin se "dialogiese konsep" in musiek.



- *Konstante woordtekssang*¹⁹⁵ verteenwoordig die teenoorgestelde van *interaktiewe teenwoordsang*, naamlik een woordteks (van die oorspronklike kantate-beweging) wat deur slegs een sanger of groep unisone sangers uitgevoer word.
- *Musikale koherensieverhouding*: Inbegrepe in hierdie begrip is musikale koherensie (as insluitende term van al die musikale beginsels van tekstualiteit) en musikale gesprekvoering, d.w.s. musikale lokusie, musikale illokusie en musikale vermengde perlokusie.
- "*Musikale koherensieketting*"¹⁹⁶: Die aaneenskakeling van verskillende musikale koherensieverhoudings.
- *Musikale kohesie*: Hierdie beginsel van musikale tekstualiteit behels die onderlinge verband tussen aaneenskakelings of opeenstapelings binne 'n musikale samestelling.
- *Musikale intensionaliteit*: Die beginsel van musikale tekstualiteit fokus op die verwesenliking van 'n musikale doel.
- *Musikale aanvaarbaarheid*: As beginsel van musikale tekstualiteit konsentreer dit op die ontvanklikheid van die luisteraar en is onderhewig aan faktore soos die genre, sosiale of kulturele agtergrond.
- *Musikale kontekstualiteit*: By hierdie beginsel van musikale tekstualiteit word verwys na die bestaansverband waarbinne die musikale samehang plaasvind.
- *Musikale informatiwiteit*: Hierdie beginsel van musikale tekstualiteit behels die mate waarin die musiek- en woordteks aan die volgende vereiste vir die luisteraar beantwoord, naamlik bekende teenoor onbekende.
- *Musikale intertekstualiteit*: Die beginsel van musikale tekstualiteit ondersoek die betrokke musiek- en woordteks se gelykvormigheid aan ander musiek- en/of woordtekste.
- *Musikale koherensie*: Hierdie beginsel van musikale tekstualiteit is omvattend van aard en vorm die spil van al ses voorafgaande beginsels van musikale tekstualiteit. Musikale koherensie is, soos musikale vermengde perlokusie, die resulterende effek op die luisteraar, wat verkry word deur die vertolking van en assosiasie(s) in die musiek- en woordteks.

¹⁹⁵ Idee ontleen aan Krüger (2000:387-397), Forkel (1802:24-25), Mattheson (1739:103) en Korsyn (2001:57).

¹⁹⁶ Oorspronklike idee ontleen aan Carstens (1997:473-492) en Pander Maat (1994:178). "Dié kontinuïteit kan in 'n groot mate toegeskryf word aan 'n **koherensieketting** (*coherence chain*) wat in die teks geïdentifiseer kan word en waardeur die progressie van byvoorbeeld 'n argument in 'n teks duidelik nagevolg kan word" (Carstens 1997:492).

4.3 Musikale koherensieverhoudings¹⁹⁷ in *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (BWV 647)

Soos aangedui in tabel 1 (sien 3.3), is *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (BWV 647) van J.S. Bach 'n transkripsie van sy *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (BWV 93) se "Aria Duetto". Die konsep van musikale gesprekvoering word derhalwe eerstens verduidelik aan die hand van hierdie oorspronklike kantate-beweging.

Musikale gesprekvoering kom na vore in die versmelting van die musiek- en woordteks. Die interpretasie van die versmelte musiek- en woordteks besit die vermoë om musikaal koherent te wees. Die musikale gesprekvoering in die woordteks word eerste in oënskou geneem.

4.3.1 Woordteks

Die basiese woordteks wat J.S. Bach in *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (BWV 93), 4. *Aria Duetto, mate 1-50*, gebruik, word in voorbeeld 1 weergegee:

¹⁹⁷ Alhoewel musikale koherensieverhoudings in die opvolgende voorbeelde aanvanklik binne musikale kohesie en musikale lokusie aangedui word, impliseer dit geensins 'n rigiede afbakening nie – in teenstelling met taal waarin "afbakening" van byvoorbeeld "paragrafe" moontlik is (aldus Krüger 2000:53). Musiek beskik oor 'n hoër graad van vloeiendheid as taal (Agawu 2001:143). Die gevolg is dat die einde van een musikale samehang ook die begin van die volgende musikale samehang verteenwoordig, sodat die musikale vloei ononderbroke verloop. Die besprekings verwys na die waarskynlike interpretasie deur die luisteraar van die musikale samehang(e) as musikale koherensieverhouding(s) (na aanleiding van Krüger 2000:73, 94; Austin 1962:100-108; Carstens 1997:376-377; Pander Maat 1994:275; Cook 2001a:242 en Dreyfus 2000:173).



Voorbeeld 1: Die basiese woordteks in Bach, *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (BWV 93), 4. "Aria Duetto", mate 1-50 (aldus Haussmann 1984:235):

"Aria (Duetto) con Choral"	"Aria [Verse 4]"
"Er kennt die rechten Freudenstunden, Er weiß wohl, wenn es nützlich sei; Wenn er uns nur hat treu erfunden Und merket keine Heuchelei, So kömmt Gott, eh wir uns versehn, Und lässet uns viel Guts geschehn."	"He knows the proper time for gladness, He knows well when it profit brings; If he hath only faithful found us And marketh no hypocrisy, Then God comes, e'en before we know, And leaves to us much good result."

Wanneer die musikale gesprekvoering tussen die alt en die sopraan se woordtekste in *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (BWV 93), 4. *Aria Duetto*, mate 1-50 beskou word, is dit opvallend dat J.S. Bach die basiese woordteks van die koraal in die kantate, op die bo-liggende vlak, oorhoofs tot drie musikale koherensieverhoudings georganiseer het. Die woordteks se koherensieverhoudings word as "musikaal" gespesifiseer, omdat dit binne musikale konteks verskyn en ook binne hierdie musikale konteks uniek georganiseer is. Voordat hierdie standpunt verder verduidelik kan word, word die kohesiewe samestelling van die woordteks uit Bach, *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (BWV 93), 4. "Aria Duetto", mate 1-50 eers aangedui. Soos in voorbeeld 2 aangetoon sal word, bestaan elke musikale koherensieverhouding van 'n betrokke musikale gespreksgenoot aanvanklik in die woordteks uit twee musikale lokute wat opeenvolg, sodat 'n musikale samestelling ontstaan. Die twee opeenvolgende musikale lokute word met 'n \boxplus aangedui.



Voorbeeld 2: Die musikale samestelling geïllustreer in Bach, *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (BWV 93), 4. "Aria Duetto", mate 1-50

<p>Woordteks:</p> <p>Musikale gespreksgenoot</p> <p>("soprano")</p>	<p>Woordteks:</p> <p>Musikale gespreksgenoot</p> <p>("alto")</p>
<p><u>Eerste musikale samestelling:</u> "Er kennt die rechten Freudenstunden, er weiß wohl, wenn es nützlich sei, er kennt die rechten Freudenstunden, ⊕ er kennt die rechten Freudenstunden, er weiß wohl, wenn es nützlich sei, er kennt die rechten Freudenstunden, er weiß wohl, wenn es nützlich sei, er weiß wohl, wenn es nützlich sei, er weiß wohl, er weiß wohl, wenn es nützlich sei."</p> <p><u>Tweede musikale samestelling:</u> "Wenn er uns nur hat treu erfunden und merket keine Heuchelei, wenn er uns nur hat treu erfunden, ⊕ wenn er uns nur hat treu erfunden und merket keine Heuchelei, wenn er uns nur hat treu erfunden und merket keine Heuchelei, und merket keine Heuchelei, und merket, und merket keine Heuchelei:"</p> <p><u>Derde musikale samestelling:</u> "so kömmt Gott, eh wir uns versehn, und lässet uns viel Gut's geschehn, viel Gut's, viel Gut's geschehn, ⊕ so kömmt Gott, eh wir uns versehn, und lässet uns viel Gut's geschehn, viel Gut's, viel Gut's geschehn, und lässet uns viel Gut's geschehn, viel Gut's, viel Gut's geschehn, und lässet uns viel Gut's geschehn, viel Gut's, viel Gut's geschehn, viel Gut's geschehn, und lässet uns viel Gut's geschehn, viel Gut's geschehn."</p>	<p><u>Eerste musikale samestelling:</u> "Er kennt die rechten Freudenstunden, er weiß wohl, wenn es nützlich sei, ⊕ er kennt die rechten Freudenstunden, er weiß wohl, wenn es nützlich sei, er weiß wohl, wenn es nützlich sei, er kennt die rechten Freudenstunden, er weiß wohl, wenn es nützlich sei, er weiß wohl, er weiß wohl, wenn es nützlich, nützlich sei."</p> <p><u>Tweede musikale samestelling:</u> "Wenn er uns nur hat treu erfunden und merket keine Heuchelei, wenn er uns nur hat treu erfunden und merket keine Heuchelei, und merket keine Heuchelei, ⊕ wenn er uns nur hat treu erfunden und merket keine Heuchelei, und merket, und merket keine Heuchelei:"</p> <p><u>Derde musikale samestelling:</u> "so kömmt Gott, eh wir uns versehn, und lässet uns viel Gut's geschehn, viel Gut's, viel Gut's geschehn, und lässet uns viel Gut's, und lässet uns viel Gut's geschehn, viel Gut's geschehn, ⊕ so kömmt Gott, eh wir uns versehn, und lässet uns viel Gut's geschehn, viel Gut's geschehn, und lässet uns viel Gut's, viel Gut's geschehn, und lässet uns viel Gut's, viel Gut's geschehn, und lässet uns viel Gut's, viel Gut's geschehn, und lässet uns viel Gut's geschehn."</p>

(Uit: J.S. Bach, Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie I, Band 17.2, pp. 21-25)

Die voorafgaande drie musikale koherensieverhoudings word binne musikale lokusie onderskei, aangesien dit die spesifieke ordening van die woordteks binne musikale konteks weerspieël. Die musikale organisasie van hierdie woordteks is onderskeidend van linguistiese praktyke, veral vanweë verskeie fragmentariese herhalings binne elke musikale lokuut, soos onder andere deur die alt in die derde musikale samestelling:

und lasset uns viel Gut's geschehn, viel Gut's geschehn, und lasset uns viel Gut's, viel Gut's geschehn, und lasset uns viel Gut's, viel Gut's geschehn, und lasset uns viel Gut's geschehn.¹⁹⁸

4.3.2 Woordteks en musiekt eks

Wanneer die woordteks en die musiekt eks met mekaar verbind word, is dit opvallend hoe die organisasie van die musikale koherensieverhoudings aanvanklik op die bo-liggende vlak verwerklik is:

- Soos die woordteks van die sopraan in mate 1-6² en mate 6⁴-17¹ ondersoek word¹⁹⁹, is dit duidelik dat hierdie twee musikale lokute deur 'n rusteken in maat 6³ geskei²⁰⁰ word. Ten spyte van die skeiding, word die opvolgende musikale lokute met mekaar in verband gebring – die woordteks in die tweede musikale lokuut is 'n voortsetting van die gedagtegang van die eerste musikale lokuut²⁰¹. In voorbeeld 2 is hierdie voorsettende gedagtegang binne elke musikale koherensieverhouding met 'n \boxplus aangedui. In maat 17¹ eindig die gedagtegang van die eerste musikale samestelling deur die aanduiding met 'n punt in die woordteks, die volmaakte kadens in c mineur en 'n opvolgende rusteken in maat 17^{2a}.

¹⁹⁸ Uit: J.S. Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie I, Band 17.2, pp. 24-25.

¹⁹⁹ Na aanleiding van Feenstra & Brits (1987:2) moet maatverwysings soos maat x² gelees word as maat x se tweede pols; maatverwysings soos maat x^{1c} moet gelees word binne saamgestelde tyd as maat x se eerste hoofpols se laaste polsslag (van die drie polsslae).

²⁰⁰ Hierdie onderskeid tussen "musikale koherensieverhoudings" geskied met inagneming van Pander Maat (2002:42) se twee voorwaardes waaraan 'n talige eenheid moet voldoen om as aparte uitinge te geld, naamlik dat die sender die eenheid van omringde eenhede skei, deurdat dit uitgebreide nabepalings is en as eenheid binne konteks nuwe informasie lewer.

²⁰¹ Idee ontleen aan Krüger (2000:79).

- Die woordteks van die alt in maat 2⁴-6^{1a} en maat 6^{1b}-17¹ word deur 'n komma in die woordteks geskei. Ooreenstemmend eindig die eerste musikale lokuut in die musiekteks binne 'n tonika-harmonie in c mineur, maar begin selfs die tweede musikale lokuut in die tonika-harmonie van c mineur. Hierdie punt bevestig die noue verbondenheid en samehorigheid wat tussen musikale lokute binne 'n musikale koherensieverhouding bestaan. Die gewysigde aanvangstema²⁰², soos in die eerste musikale lokuut, is ook opmerklik in die tweede musikale lokuut. Hier is dus ook 'n beklemtoning van die interafhanklikheid van musikale lokute.
- Die tweede musikale samestelling se eerste musikale lokuut verskyn in die woordteks van die sopraan in maat 17^{2b}-22² en in die alt se woordteks in maat 18^{4b}-27¹. Albei musikale gespreksgenote (sopraan en alt) se einde van die eerste musikale lokuut gaan met ('n) rusteken(s) gepaard. Dieselfde idee as in die eerste musikale lokuut binne die woordteks, word voorgesit in die tweede musikale lokuut, soos aangedui met die \boxplus in voorbeeld 2. Alhoewel die alt ook byvoorbeeld in maat 26^{1a} 'n rusteken vertoon, is dit nie hier 'n aanduiding van 'n afgebakende musikale lokuut nie – die woordteks dien hier as deurslaggewende faktor vir afbakening. Die feit dat die twee musikale gespreksgenote se musikale lokute nie gelyktydig saamval nie, beklemtoon musikale koherensieverhoudings se karakter van onafgebrokenheid²⁰³, in teenstelling met linguistiese koherensieverhoudings. Anders gestel, beklemtoon die nie-samevallendheid van verskillende musikale gespreksgenote se musikale lokute die idiomatiese kwaliteit van musikale koherensieverhoudings. Deur middel van besondere organisasie van die woordteks op die bo-liggende vlak, verskuif Bach die klem na die musikale, sodat musikale lokusie (in plaas van linguistiese "interaktiewe"²⁰⁴ "diskoers"²⁰⁵), nou die botoon voer. Die tweede musikale samestelling word in

²⁰² Aangesien analise op "mikrovlak" buite hierdie ondersoek val, word die betrokke temawysiging nie hier verder bespreek nie (idee ontleen aan Krüger 2000:82).

²⁰³ Met erkenning aan Agawu (2001:143).

²⁰⁴ Idee ontleen aan Krüger (2000:387-397). Krüger onderskei (2000:389, 390) "twee gespreksbeurte" binne "interaktiewe samehang" in taal. In die "eerste gespreksbeurt" word 'n "Vraag", "Voorstel" of "Opmerking" onderskei (Krüger, 2000:389). In die "tweede gespreksbeurt" bestaan die moontlikheid van 'n "Antwoord", "Reaksie" of "Evaluering" (Krüger, 2000:390).

²⁰⁵ Idee ontleen aan Carstens (1997:9, 10, 14). "**Diskoersanalise**" verwys na "breër kommunikasiebeginsels" (Carstens 1997:12).

maat 33¹ gesamentlik tussen die twee musikale gespreksgenote geëindig met 'n dubbelpunt in die woordteks – 'n aanduiding dat die volgende (derde) musikale samestelling by hierdie tweede musikale samestelling aansluit. Die gelyktydige beëindiging van die tweede musikale lokuut tussen die twee musikale gespreksgenote beklemtoon nóg 'n idiomatiese eienskap van musikale koherensieverhoudings, naamlik gelyktydigheid²⁰⁶.

- Musikale gesprekvoering binne die derde musikale samestelling word nie soos in die eerste twee musikale samestellings deur die sopraan begin nie, maar wel deur die alt. Die gelyktydige einde van die tweede musikale samestelling sluit by hierdie punt aan en illustreer 'n verdere idiomatiese kenmerk – die kontrapuntale omkeerbaarheid van musikale gespreksgenote. Die derde musikale samestelling se eerste musikale lokuut word aangedui deur die woordteks in maat 33^{2b}-39³ (alt) en maat 35^{2b}-39¹ (sopraan), opgevolg deur ('n) rusteken(s). Die tweede musikale lokuut verskyn in maat 41^{2b}-50¹ (alt) en maat 39^{2b}-50¹ (sopraan). In maat 47^{4b}-49^{3a} (sopraan) is daar 'n fragmentariese terugverwysing na die eerste musikale samestelling se eerste musikale lokuut.

²⁰⁶ Erkenning aan Agawu (2001:143) dat musiek oor die eienskap van gelyktydigheid beskik.

Voorbeeld 3:²⁰⁷ Musikale gesprekvoering geïllustreer in Bach, *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (BWV 93), 4. "Aria Duetto", mate 1-50

4. Aria Duetto

Violino I, II
Viola

Soprano
Alto

Continuo
Organo (bez.)
Org.
piano sempre

Er kennt die rech-ten Freu-den-stun-den, er
weiß wohl, wenn es nütz-lich sei, er kennt die rech-ten Freu-den-
kennt die rech-ten Freu-den-stun-den, er weiß wohl, wenn es nütz-lich
stun-den, er kennt die rech-ten Freu-den-stun-den, er weiß wohl,
sei, er kennt die rech-ten Freu-den-stun-den, er weiß wohl, wenn es
wenn es nütz-lich sei, er kennt die rech-ten Freu-den-stun-den, er weiß wohl,
nütz-lich sei, er weiß wohl, wenn es nütz-lich sei, er kennt die rech-ten

Einde van eerste musikale lokuet

²⁰⁷ Die lengte van die voorbeelde is te wyte aan die feit dat die komposisie as geheel in ag geneem word by musikale koherensieverhoudings.



Voorbeeld 3 (vervolg)

12

wenn es nütz-lich sei, er weiß wohl, wenn es nütz-lich sei, er
Freu - - den-stun - den, er weiß wohl, wenn es nütz-lich sei, er weiß

15

weiß wohl, er weiß wohl, wenn es nütz-lich sei. Wenn er uns nur hat
wohl, er weiß wohl, wenn es nütz-lich, nütz-lich sei.

Eerste musikale samestelling

18

treu er - fun - - den und mer - ket kei - - ne Heu - che - lei, wenn er uns
Wenn er uns nur hat treu er - fun - den und mer - ket

21

Einde van eerste musikale lokuut

nur hat treu er - fun - den, wenn er uns nur hat treu er -
kei - ne Heu - che - lei, wenn er uns nur hat treu er - fun - den und



Voorbeeld 3 (vervolg)

24

fun - den und mer - ket kei - ne Heu - che - lei, wenn er uns nur hat treu er -
mer - ket kei - ne Heu - che - lei, und mer - ket kei - ne Heu - - che -

27

fun - den und mer - ket kei - ne Heu - che - lei, und mer - ket kei - ne
lei, wenn er uns nur hat treu er - fun - den und mer - ket kei - ne
Einde van eerste musikale lokuut

30

Heu - che - lei, und mer - ket, und mer - ket kei - ne Heu - che -
Heu - che - lei, und mer - ket, und mer - ket kei - ne Heu - che -

33 **Aanvang eerste musikale lokuut binne derde musikale samestelling**

lei: so kömmt
lei: so kömmt Gott, eh wir uns ver - sehn, und läs - set uns viel Gut's ge -

Tweede musikale samestelling



Voorbeeld 3 (vervolg)

Aanvang eerste musikale lokuut binne derde musikale samestelling

36

Gott, eh wir uns ver - sehn, und läs-set uns viel Gut's ge - sehn, viel Gut's, viel Gut's ge -
sehn, viel Gut's, viel Gut's ge - sehn, und läs-set uns viel Gut's, und läs-set uns viel Gut's ge -

6 6 7 3 6 7 6 7 6

Aanvang tweede musikale lokuut binne derde musikale samestelling

39

sehn, so kömmt Gott, eh wir uns ver - sehn, und läs-set uns viel Gut's ge -
sehn, viel Gut's ge - sehn, so kömmt

8 7 6 6 5 6 7 7 8 6 7 5 2 5 6

Aanvang tweede musikale lokuut binne derde musikale samestelling

42

sehn, viel Gut's, viel Gut's ge - sehn, und läs-set uns viel Gut's ge - sehn, viel Gut's, viel Gut's ge -
Gott, eh wir uns ver - sehn, und läs-set uns viel Gut's ge - sehn, viel Gut's ge - sehn, und läs - set

6 6 5 6 6 7 2 3 6 4 2 6 4 4 4 5 7 4

Fragmentariese terugverwysing na eerste musikale samestelling

45

sehn, und läs - set uns viel Gut's ge - sehn, viel Gut's, viel Gut's ge - sehn, viel Gut's ge - sehn, und
uns viel Gut's, viel Gut's ge - sehn, und läs - set uns viel Gut's, viel Gut's ge - sehn

4 6 6 7 6 7 6 5 2 9 8 6 6 5 4 4 4 2

Voorbeeld 3 (vervolg)

48

Fragmentariese terugverwysing na eerste musikale samestelling



lās - set uns viel Gut's ge - schehn, viel Gut's ge - schehn.
und lās - set uns viel Gut's ge - schehn.

Derde musikale samestelling

(Uit: J.S. Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie I, Band 17.2, pp. 21-25)

Al drie musikale koherensieverhoudings se eerste musikale lokuut is in *Wer nur den lieben Gott lässt walten (BWV 93)*, 4. *Aria Duetto*, mate 1-50 nie-samevallend georganiseer, met ander woorde in 'n trapformasie, terwyl die tweede musikale lokuut telkens gesamentlik tussen die musikale gespreksgenote eindig. 'n Balans tussen gelyktydigheid en ongelyktydigheid figureer tussen musikale gespreksgenote se musikale lokute.

In voorbeelde 1 tot 3 is dit duidelik dat die woordteks aan herhaling onderwerp word. Soos wat duidelik aan die lig sal kom in die opvolgende notevoorbeelde, is daar in die *Schübler*-koraalvoorspele 'n balans tussen eendersheid en andersheid in die musiek- en woordteks: wanneer die woordteks 'n eendersheid vertoon (met ander woorde herhaling), vertoon die musiekteks 'n andersheid (veranderend); wanneer die woordteks 'n andersheid vertoon (nieherhalend), vertoon die musiekteks weer 'n eendersheid (herhaling). Matteson (1739:103) se onderskeid van onder andere die *locus notationis* as *loci topici*²⁰⁸, wat abstrakte musikale figure soos nabootsing, omkering, herhaling

²⁰⁸ Die ander *loci topici* is die *locus discriptionis*, wat buite-musikale idees beskryf deur middel van metaforiese en allegoriese beelde en simbole.

en ander maniere van musikale organisasie ingesluit het, hou verband met musikale illokute se (on)/gelyksoortigheid²⁰⁹ binne die musikale samehang.

Wanneer voorbeelde 1 tot 3 nou verder ondersoek word, bestaan daar 'n eendersheid in die woordteks. Die musiekteks weerspieël 'n andersheid deur gedurige veranderinge en variasie. Alhoewel die woordteks van die sopraan in die eerste musikale lokuut (maat 1-6²) 'n eendersheid met die tweede musikale lokuut vertoon, versmelt die woordteks met die musiekteks tydens musikale illokusie ter bereiking van musikale betekenis. Die musikale lokute verkry musikaal betekenis deur die proses van versmelting, sodat dit nou verander na musikale illokute²¹⁰. Daar word nou na die dieperliggende vlak beweeg. Die musiekteks bevat 'n meegaande musikale toonkleurbepaler, wat die musikale betekenis kleur. Die hoër bereikte register in die tweede musikale illokuut intensifiseer die musikale betekenis. Musikale betekenis is veral geleë in die effek²¹¹ van die versmelte musiek- en woordteks op die interpreterende luisteraar. Hierdie uitwerking word onderskei as *musikale vermengde perlokusie deur assosiasie*: beide die musiek- en woordteks smelt saam in musikale betekenisgewing (sogenaamde *vermengdheid*) en het 'n uitwerking op die luisteraar.

4.3.3 Interaktiewe teenwoordsang

Daar is reeds vermeld dat daar in hierdie studie tussen "interaktiewe teenwoordsang" en "konstante woordtekssang" binne musikale gesprekvoering onderskei word. Interaktiewe teenwoordsang ontstaan wanneer twee sangers gelyktydig verskillende woordtekste (van die oorspronklike kantate-beweging)

²⁰⁹ Idee ontleen aan Dreyfus (2000:173).

²¹⁰ Dit moet duidelik gestel word dat musikale figure dubbelsinnig was en eers 'n besliste betekenis gekry het in 'n musikale konteks deur middel van 'n teks of titel (Bukofzer 1947:389). Omdat dit bloot die affekte verteenwoordig of uitgedruk het, is daar dikwels uiteenlopende betekenis aan geheg (Bukofzer 1947:389). Ook "musikale illokute" kry eers betekenis binne 'n bepaalde konteks.

²¹¹ Erkenning aan Carstens (1997:376).

uitvoer, soos in voorbeelde 1 tot 3 die geval is. Die benaming "interaktiewe teenwoordsang" in hierdie studie is afgelei van Krüger (2000: 387-397) se aanduiding van 'n "interaktiewe teksoriëntasie" in linguistiese verband. Konstante woordtekssang is die teenoorgestelde van interaktiewe teenwoordsang en dui op een sanger of groep unisone sangers, wat een woordteks (van die oorspronklike kantate-beweging) uitvoer, soos in voorbeeld 9.

4.3.4 Musikale vermengde perlokusie deur assosiasie

In die eerste fase van musikale gesprekvoering is vertrek met die afgebakende woordteks as deurwerkend na die musiekteks en verteenwoordigend van die musikale lokusie. Musikale gesprekvoering tree egter in voorbeeld 1 nie net tussen die sopraan en die alt se musiek- en woordtekste na vore nie, maar ook tussen die sangers (sopraan en alt) en die strykers (violino I, II, viola). Die strykers speel die koraalmelodie in lang nootwaardes. Die verskyning van die koraalmelodie volgens assosiasie met die basiese woordteks, stem in hierdie kantate-beweging ooreen met die drie musikale koherensieverhoudings se gedagtegange in die woordteks. Dit beteken dat wanneer die eerste musikale samestelling byvoorbeeld voorkom, die strykers die koraalmelodie tot die woorde tot die eerste musikale samestelling in oorspronklike basiese woordtekstevorm assosieërend vir die luisteraar aanbied. Die continuo *organo* (bez.) vorm deurgaans die konstante element, ondersteunende basis en harmoniese omgewing waarbinne die verskillende musikale gesprekvoerings plaasvind. Die koppeling van musikale lokute vanuit die woordteks na die musiekteks²¹² is nou potensieel koherensief doelmatig²¹³.

Musikale gesprekvoering in *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (BWV 93), 4. *Aria Duetto*, mate 1-17 bestaan dus uit twee woordtekste, asook 'n derde geassosieerde woordteks (in die strykers), wat mekaar musikaal teenspreek

²¹² Idee ontleen aan Spies (1999/2000:77).

²¹³ Idee ontleen aan Carstens (1997:377).

deur aanvulling en komplementering. Die partye se musiektekste hang harmonies saam, werk ritmies verlewendingend op mekaar in en – ten spyte van die kontrapuntale aard daarvan – toon 'n interafhanklikheid van mekaar.

Dit is opvallend dat, wanneer die cantus firmus alleen in die oorspronklike kantate-beweging tot die *Schübler*-koraalvoorspel verskyn, die woordteks wel gebruik word; maar indien 'n duet met die woordteks gebruik word, verskyn die cantus firmus sonder 'n woordteks. Die implikasie is dat die interaktiewe teenwoordsang musikale betekenis só versterk, dat die cantus firmus die krag van assosiasie in die musiekteks verkry²¹⁴. Wanneer die cantus firmus in die *Schübler*-koraalvoorspel met die woordteks (van óf die interaktiewe teenwoordsang in die kantate-beweging óf die oorspronklike koraal se koraaltekste) geassosieer word, ontstaan musikale vermengde perlokusie deur assosiasie; wanneer nie net die cantus firmus (sonder 'n woordteks) in die oorspronklike kantate-beweging, maar ook die woordteks tydens die interaktiewe teenwoordsang in die kantate-beweging, met die woordteks van die oorspronklike koraal se koraaltekste geassosieer word, ontstaan musikale vermengde perlokusie deur vermengde assosiasie²¹⁵. Hier is dus ook 'n verwysing na musikale intertekstualiteit.

Die feit dat J.S. Bach se *Schübler*-koraalvoorspele sonder woordtekste (in die verwerkings daarvan as orrelsolo's) verskyn, dui daarop dat die woordteks nie 'n voorvereiste is vir die musiekteks nie. Musiek se krag van assosiasie by die interpreterende luisteraar tydens musikale vermengde perlokusie deur assosiasie speel 'n sentrale rol. Fagius (2006:12) ervaar in *Wer nur den lieben Gott lässt walten (BWV 647)* (voorbeeld 4) 'n teruggehoue, glinsterende kwaliteit:

²¹⁴ Idee ontleen aan Krüger (2000: 387-397), Maus (2001:182-183), Hobbs (1983:38) en Carstens (1997:377).

²¹⁵ Idee ontleen aan Austin (1962:100-108), Carstens (1997:376-377), Hobbs (1983:38), Karbusicky (1987:436-437), asook De Beaugrande & Dressler (1981:6).



A restrained, radiant quality with frequently recurring *figura corta* may refer to the first line of the original text – "Er kennt die rechten Freudenstunden" (He knows the right movements of joy).

Bogenoemde verteenwoordig in hierdie studie *musikale vermengde perlokusie deur assosiasie*²¹⁶.

In maat 31^{4b}-33^{3a} (sopraan) is daar 'n fragmentariese terugverwysing na die eerste musikale samestelling se eerste musikale lokuut. Tydens interpretasie herroep die luisteraar die eerste musikale samehang se eerste musikale illokuut. Die gevolg is musikale vermengde perlokusie deur assosiasie.

²¹⁶ Volgens Samson (2001:48) ontstaan daar binne-in die Renaissance-Barok denke 'n alternatiewe kategorisering van musiek, wat skakel met mondelinge taal, sodat mondelinge taal en retoriese effekte, gekodifiseer in terme van genres, tonale tipes en veral figure, roep die musiek reaksies op; dit is bereik deur verteenwoordiging, waar die emosie in die kunswerk waargeneem is. Daar is 'n belangrike begripsverskuiwing in die doel van musiek (wat die retoriese model begelei), naamlik 'n verskuiwing na oortuiging (Samson 2001:48). Hier bestaan 'n verband met "musikale vermengde perlokusie deur assosiasie", aangesien die interpreterende luisteraar se oortuigde ervaring daarvan, sentraal staan.



Voorbeeld 4: Musikale vermengde perlokusie deur assosiasie geïllustreer in
Bach, *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (BWV 647), mate 1-34

Pedal 4 Fuß

5

10

15

1. 2.

Eerste musikale samestelling

Voorbeeld 4 (vervolg)



Fragmentariese terugverwysing na eerste musikale samestelling se eerste musikale lokuit

(Uit: J.S. Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie IV, Band 1, pp. 92-93)

4.4 Musikale koherensieverhoudings in *Meine Seele erhebt den Herren* (BWV 648)

4.4.1 Woordteks

Soos wat *Meine Seele erhebt den Herren* (BWV 648) 'n transkripsie van *Meine Seele erhebt den Herren* (BWV 10), se "Duetto e Corale" is (sien tabel 1 in 3.3), is drie musikale koherensieverhoudings oorhoofs onderskeibaar (sien voorbeeld 6). Die ondeelbaarheid van musikale lokute, aangedui met 'n \boxplus bin-



ne die musikale samestelling, is hier reeds deur die J.S. Bach in die meegaande woordteks van die oorspronklike kantate-beweging geakkommodeer.

Voorbeeld 5: Die musikale samestelling geïllustreer in Bach, *Meine Seele erhebt den Herren* (BWV 10), 5. "Duetto e Corale", mate 1-35

<p>Woordteks:</p> <p>Musikale gespreksgenoot</p> <p>("alto")</p>	<p>Woordteks:</p> <p>Musikale gespreksgenoot</p> <p>("tenore")</p>
<p><u>Eerste musikale samestelling:</u></p> <p>"Er denket der Barmherzigkeit"²¹⁷, ☒ der Barmherzigkeit,"</p> <p><u>Tweede musikale samestelling:</u></p> <p>"er denket der Barmherzigkeit, er denket der Barmherzigkeit, ☒ er denket der Barmherzigkeit, er denket der Barmherzigkeit, er denket der Barmherzigkeit, er denket der Barmherzigkeit, der Barmherzigkeit"</p> <p><u>Derde musikale samestelling:</u></p> <p>"und hilft seinem Diener, hilft seinem Diener Israel auf, ☒ und hilft seinem Diener, hilft seinem Diener Israel, Israel auf."²¹⁸</p>	<p><u>Eerste musikale samestelling:</u></p> <p>"Er denket der Barmherzigkeit, ☒ er denket der Barmherzigkeit,"</p> <p><u>Tweede musikale samestelling:</u></p> <p>"er denket der Barmherzigkeit, er denket der Barmherzigkeit, ☒ er denket der Barmherzigkeit, er denket der Barmherzigkeit, er denket der Barmherzigkeit, er denket der Barmherzigkeit"</p> <p><u>Derde musikale samestelling:</u></p> <p>"und hilft seinem Diener, hilft seinem Diener Israel auf, hilft seinem Diener Israel auf, ☒ und hilft seinem Diener, hilft seinem Diener Israel auf."</p>

(Uit: J.S. Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie I, Band 28.2, pp. 172-174)

²¹⁷ "And mindful of his mercy, he" (Haussmann 1984:44).

²¹⁸ "Doth give to his servant Israel help" (Haussmann 1984:44).

4.4.2 Woordteks en musiekteks

Wanneer daar nou vanuit die eerste na die tweede gesamentlike funksie, naamlik vanuit musikale lokusie na musikale illokusie, beweeg word, is die eendersheid in die woordteks en die andersheid in die musiekteks funksioneel. Die twee musikale gespreksgenote ("alto" en "tenore") se musiek- en woordteks is in die proses van versmelting. Die musikale toonkleurbepaler figureer in die laer en donkerder timbre van die tweede musikale illokuut, so dat die versmelte musikale samehang 'n effek van berusting, troosrykheid en vervuldheid by die interpreterende luisteraar sou kon opwek. Aangesien musikale koherensieverhoudings sterk op die luisteraar se benadering en beleving fokus (musikale aanvaarbaarheid), sal die uiteindelijke effek redelik van luisteraar tot luisteraar verskil. Tog dien die konteks waarbinne die musikale koherensieverhoudings funksioneer as kontrolepunt, met ander woorde, die musikale kontekstualiteit. Die woordteks van die kantate-beweging, asook die titel van die komposisie, is hier van besondere waarde.

4.4.3 Interaktiewe teenwoordsang

Interaktiewe teenwoordsang verskyn in "Meine Seele erhebt den Herren" (BWV 10), 5. *Duetto e Corale* (voorbeeld 5) op dieselfde manier as in "Wer nur den lieben Gott lässt walten" (BWV 93), 4. *Aria Duetto* (voorbeeld 1-4). In voorbeeld 6 word die eerste musikale samestelling se strekking en gesamentlike einde in maat 9¹ binne musikale lokusie aangedui. Musikale lokute binne die tweede en derde musikale samestelling word in die musiekteks deur rustekens afgebaken. In die eerste musikale samestelling verskyn die musikale lokute direk opeenvolgend. Musikale lokute binne die alt en tenoor se woordtekste in die eerste musikale samestelling is onderskeidelik deur die woordteks en die aparte groepering van agstenote afgebaken (alt se eerste musikale lokuut in maat 6^{1c}-8^{1a}; tenoor se eerste musikale lokuut in maat 5^{1c}-7^{2b}).



Voorbeeld 6: Interaktiewe teenwoordsang geïllustreer in Bach, *Meine Seele erhebt den Herren* (BWV 10), 5. "Duetto e Corale", mate 1-35

5. Duetto e Corale

Tromba
o Oboe I, II *

Alto

Tenore

Continuo (bez.)
Organo (bez.)
Org.

5

Aanvang tweede lokuut binne eerste musikale samestelling

Er den - ket der Barm - her - zig keit, der Barm - her - zig -
Er den - ket der Barm - her - zig - keit, er den - ket der Barm - her - zig -

9

keit, er den - ket der Barm - her - - - zig -
keit, er den - ket der Barm - her - zig - keit, er den - ket

Eerste musikale samestelling



Voorbeeld 6 (vervolg)

13

Aanvang tweede lokuut binne tweede musikale samestelling

keit, er den - ket der Barm-her - zig - keit, er den - ket der Barm-her - zig -
der Barm-her - - - - - zig - keit, er den - ket

17

keit, er den - ket der Barm-her - zig - keit, er den - ket der Barm-her - zig -
der Barm-her - zig - keit, er den - ket der Barm-her - zig - keit, er den - ket

21

keit, der Barm-her - zig - keit und hilft sei - nem
der Barm-her - zig - keit und hilft sei - nem Die - ner, hilft sei - nem Die - ner Is - ra - el

Tweede musikale samestelling

Voorbeeld 6 (vervolg)

25

Aanvang tweede lokuut binne derde musikale samestelling

Die - ner, hilf sei - nem Die - ner Is - ra - el auf und hilf sei - nem Die - ner, hilf sei - nem Die - ner Is -
auf, hilf sei - nem Die - ner Is - ra - el auf, und hilf sei - nem Die - ner, hilf sei - nem

30

- ra - el, Is - ra - el auf.
Die - ner Is - ra - el auf.

Derde musikale samestelling

The image shows a musical score for a cantata movement. It consists of three systems of music. The first system, labeled 'Aanvang tweede lokuut binne derde musikale samestelling', spans measures 25 to 30. It features a vocal line with lyrics in Afrikaans, a piano accompaniment, and a bass line with figured bass notation. The second system, labeled 'Derde musikale samestelling', spans measures 30 to 35. It continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the continuation of the piano accompaniment and bass line. The score is in a minor key and 4/4 time.

(Uit: J.S. Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie I, Band 28.2, pp. 172-174)

4.4.4 Musikale vermengde perlokusie deur assosiasie

In *Meine Seele erhebt den Herren* (BWV 648) (voorbeeld 7) verskyn die musiekteks sonder 'n woordteks. Die moontlikheid bestaan dat die interpreterende luisteraar die musiekteks kan assosieer met die woordteks van die oorspronklike kantate-beweging, met die orkestrasie van die musiekteks in die oorspronklike kantate-beweging en/of met die oorspronklike koraal tot die kantate-beweging en/of die koraalvoorspel. Musikale vermengde perlokusie deur assosiasie ontstaan in hierdie geval.

Voorbeeld 7: Bach, *Meine Seele erhebt den Herren* (BWV 648), mate 1-35



(Uit: J.S. Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie IV, Band 1, pp. 94)

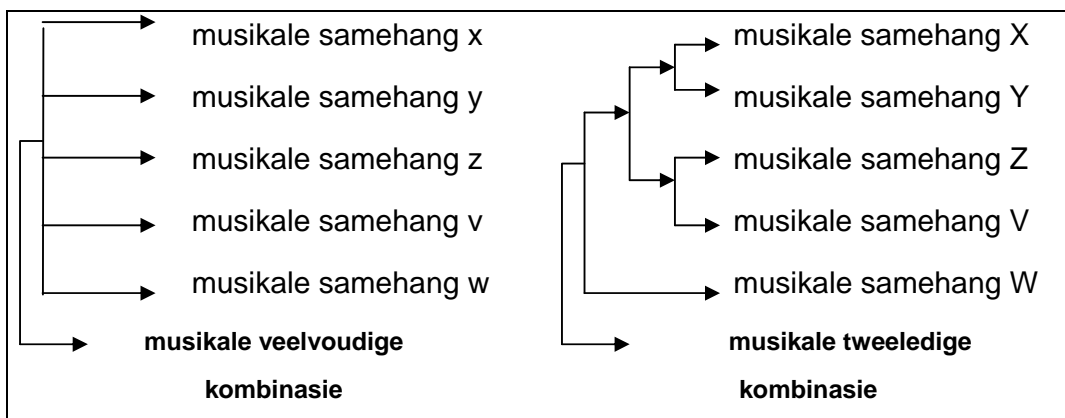
Die pertinente musikale terugverwysing binne die derde musikale samestelling (mate 31^{1c}-35¹) na die aanvangsmate van die koraalvoorspel (mate 1-5¹) is doelmatig, deurdat dit die luisteraar genoegsaam tyd gun om die musikale vermengde perlokusie deur assosiasie en musikale vermengde perlokusie deur vermengde assosiasie te oordink²¹⁹. In *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (BWV 647) kom hierdie musikale terugverwysing deur vervlegting met die laaste musikale samestelling voor (sien 4.3.4).

²¹⁹ Idee ontleen aan Darling (1996:1-5). Charles Darling (1996:1) wys op die noodsaaklikheid van samehang vir effektiewe kommunikatiewe oordrag, omdat die organisasie van eenhede van die grootste belang is. Hierdie oorgang van een eenheid na 'n ander is belangrik, veral omdat die ontvanger gelei word in die oorgang van een eenheid na 'n ander en genoegsaam tyd hiervoor gegun moet word (Darling 1996:1-5).

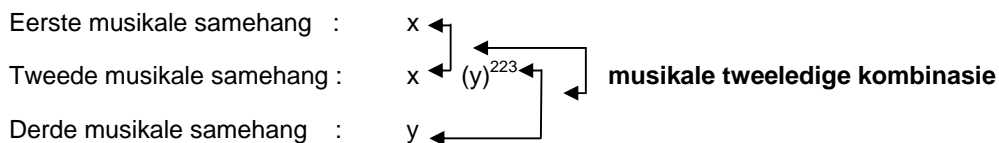
4.4.5 Musikale koherensieketting

Wanneer *Meine Seele erhebt den Herren* (BWV 648) (voorbeeld 7) van maat 1-35 beskou word, kan die musikale koherensieketting uitgewys²²⁰ word. 'n Musikale koherensieketting bestaan uit aaneengeskakelde musikale koherensieverhoudings²²¹. Die kombinasie van musikale koherensieverhoudings kan óf as "musikale tweeledige kombinasie" óf as "musikale veelvoudige kombinasie" verwerklik word²²². Indien 'n aanpassing van Krüger (2000:99) se skematiese aanduiding van hierdie beginsel gemaak word, sien dit soos volg daaruit:

Figuur 5: Skematiese voorstelling van musikale koherensieketting



Die drie musikale samestellings, aangedui in voorbeeld 7, word nou as "x" en "y" benoem om die musikale koherensieketting te illustreer:



²²⁰ Vanweë die lengte van die *Schübler*-koraalvoorspele, is 'n korter koraalvoorspel geselekteer om hierdie beginsel aan te dui.

²²¹ Alhoewel musikale koherensieverhoudings in die dieperliggende vlak funksioneer, word daar aanvanklik vanuit musikale kohesie en musikale lokusie vertrek (sien 3.4.2, 3.4.4 en figuur 4).

²²² Idee ontleen aan Krüger (2000:99).

Aangesien elkeen van die drie musikale koherensieverhoudings in hierdie koraalvoorspel 'n affek van vertroosting en genade by die interpreterende luisteraar sou kon opwek (wat dus met mekaar ooreenkom), sluit die gebruik van 'n musikale koherensieketting aan by die gebruik van 'n enkele affek²²⁴ in latere Barokkomposisies.

4.5 Musikale koherensieverhoudings in *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (BWV 645)

Soos aangedui in tabel 1 (sien 3.3), is *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (BWV 645) van J.S. Bach 'n transkripsie van sy *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (BWV 140) se "Chorale". Musikale gesprekvoering word derhalwe aanvanklik belig met verwysing na die oorspronklike kantate-beweging.

4.5.1 Woordteks

Wanneer die woordteks van *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (BWV 140) se "Chorale" ondersoek word, is vier musikale samestellings onderskeibaar. Hierdie samestellings word in die meegaande musiekteks deur groot rusposes geskei. Binne elke musikale samestelling word musikale lokute deur korter rusposes onderskei. Deurgaans weerspieël die musikale kohesie 'n andersheid in die woordteks (geen herhaalde woorde) en die musiekteks 'n eendersheid (herhalende temas).

²²³ Die tweede musikale samestelling bevat elemente van die derde musikale samestelling (Idee ontleen aan Krüger 2000:99).

²²⁴ Bukofzer (1947:389) meld dat die aanwending van een affek in 'n komposisie gedurende die middel-Barok ontstaan en al hoe meer rigied word na die einde van die periode.

Wat egter uniek hier ten opsigte van die ander kantate-bewegings tot die ses *Schübler*-koraalvoorspele is, is dat elke musikale samestelling hier uit *drie* musikale lokute, in plaas van die gewone *twee* musikale lokute, bestaan. Hierdie waarneming dui daarop dat musikale koherensieverhoudings wél oor die potensiaal beskik om meervoudige musikale lokute aaneen te skakel.

Voorbeeld 8: Die basiese woordteks in Bach, *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (BWV 140), 4. "Chorale", mate 1-74 (aldus Haussmann 1984:340)

<p><u>Eerste musikale samestelling:</u></p> <p>"Zion hört die Wächter singen, ⊕ das Herz tut ihr vor Freuden springen, ⊕ sie wachet und steht eilend auf."</p> <p><u>Tweede musikale samestelling:</u></p> <p>"Ihr Freund kommt vom Himmel prächtig, ⊕ von Gnaden stark, von Wahrheit mächtig, ⊕ ihr Licht wird hell, ihr Stern geht auf."</p>	<p><u>Derde musikale samestelling:</u></p> <p>"Nun komm, du werthe Kron, ⊕ Herr Jesu, Gottes Sohn! ⊕ Hosianna!"</p> <p><u>Vierde musikale samestelling:</u></p> <p>"Wir folgen all ⊕ zum Freudensaal ⊕ und halten mit das Abendmahl."</p>
--	---

(Uit: J.S. Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie I, Band 27, pp. 181-183)

4.5.2 Woordteks en musiekteks

Musikale lokute is deur Bach vanuit die woordteks na die musiekteks oorge- dra in die bo-liggende organisasie. In voorbeeld 9 is die vier musikale same- stellings aangedui. Die eerste musikale samestelling eindig in 'n trapformasie in mate 21-22.

4.5.3 Konstante woordtekssang

In *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (BWV 140), 4.Chorale, mate 0^{4b}-25 (voorbeeld 9) figureer konstante woordtekssang, aangesien die woordteks deur een sanger of groep unisone sangers, in hierdie geval die tenore van die koor, uitgevoer word.

4.5.4 Musikale vermengde perlokusie deur assosiasie

'n Potensiële balans tussen gelyksoortighede en ongelyksoortighede word vir die luisteraar se geheuestruktuur daargestel:

- die musiek- en woordteks versmelt tydens musikale illokusie – na aanleiding van die woordteks se ongelyksoortigheid en die musiekteks se toonkleurintensiteitverskille binne gelyksoortigheid;
- gelyksoortighede tydens musikale illokusie versterk die geheuestruktuur; ongelyksoortighede vang die luisteraar se aandag vas.

Musikale vermengde perlokusie deur assosiasie is afhanklik van musikale lokusie en illokusie. Die drie musikale funksies kan nie sonder mekaar musikale betekenis en musikale koherensieverhoudings onderskryf nie.

Wanneer die interpreterende luisteraar "Wachet auf, ruft uns die Stimme" (BWV 645) (voorbeeld 10) met die orkestrasie of woordteks van die oorspronklike kantate-beweging assosieer, ontstaan musikale vermengde perlokusie deur assosiasie. Vir Fagius (2006:13) heers hier 'n vreugdevolle karakter, met 'n verwysing na "... das Herz tut ihr vor Freude springen". Dunham (1964:9) se uitspraak is 'n toonbeeld van musikale vermengde perlokusie deur assosiasie: "...the whole symbolizes a marriage procession solemn though joyous".



Voorbeeld 9: Bach, *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (BWV 140), 4. "Chorale", mate 0^{4b}-74

4. Chorale

Violino I, II
Viola

Tenore

Fagotto
Continuo
Organo (bez.)
Org.

5

9

13

17

21

Zi - on hört die Wäch - ter sin - - gen, das
Herz tut ihr vor Freu - den sprin - gen, sie wa - chet
und steht ei - lend auf.

Eerste musikale samestelling



Voorbeeld 9 (vervolg)

26

30

34

38

42

46

tr

p

pp

p

Ihr Freund kommt vom Him - mel präch - tig, von

Gna - den stark, von Wahr - heit mäch - tig, ihr Licht wird

hell, ihr Stern geht auf.

Tweede musikale samestelling

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Tweede musikale samestelling'. It is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is divided into systems, each starting with a measure number (26, 30, 34, 38, 42, 46). The notation includes a vocal line with lyrics in Dutch and a piano accompaniment line. The piano part features a consistent eighth-note accompaniment pattern. Trills (tr) are indicated above certain notes in the vocal line. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The score concludes with a double bar line at measure 46.



Voorbeeld 9 (vervolg)

50 Nun komm, du wer - te Kron, Herr Je - su,

54 Got - tes Sohn! Ho - si - an - na!

58

62 Wir fol - gen all zum

Derde musikale samestelling

Freu - den - saal und hal - ten mit das A - bend -

70 mahl.

Vierde musikale samestelling

(Uit: J.S. Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie I, Band 27, pp. 181-183)



Voorbeeld 10: Musikale vermengde perlokusie deur assosiasie geïlustreer in Bach, *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (BWV 645), mate 0^{4b}-23

Dextra 8 Fuß

Sinistra 8 Fuß

Pedal 16 Fuß

5

9

14

18

1. 2.

Eerste musikale samestelling

(Uit: J.S. Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie IV, Band 1, pp. 86-87)

4.6 Musikale koherensieverhoudings in *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter?* (BWV 650)

4.6.1 Woordteks en musiekteks

Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter? (BWV 650) is 'n transkripsie van *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren* (BWV 137) se "Aria" (sien tabel 1 in 3.3). In *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren* (BWV 137) se "Aria" kom konstante woordtekssang voor (voorbeeld 11), aangesien slegs een woordteks hier gebruik word. Die woordteks binne die eerste musikale samestelling bevat die volgende woordteks deur die alt in die tweede musikale lokuut: "Lobe den Herren, der alles so herrlich regieret" (aldus Haussmann 1984:332). Die eerste musikale samestelling eindig in mate 22-23 in trapformasie in die tonika van G majeur. Oorvleueling bestaan deurdat hierdie einde ook die begin van die tweede musikale samestelling verteenwoordig, sodat die verbinding tussen musikale samestellings ononderbroke voortvloei. Die ongelyktydige beëindiging en aanvang van musikale gespreksgenote se musikale samestelling in hierdie trapformasie hang hiermee saam.

Die musikale samestelling is deur J.S. Bach vanuit die woordteks na die musiekteks verplaas binne musikale lokusie. In mate 12-14 word die aanvang van die tweede musikale lokuut binne die eerste musikale samestelling aangedui. Die trapformasie ondersteun musikale lokute se ongelyktydige aard binne die versmelting van veelvoudige musikale gesprekvoerende stemme. Aangesien die aantal musikale gespreksgenote in die tweede musikale lokuut van die eerste musikale samestelling vermeerder, is 'n verskerping in toonkleurverskille waarneembaar. Hiermee gepaardgaande, word die versmelting van die musiek- en die woordteks binne musikale illokusie betekenisvol deur hierdie verhoogde toonkleurintensiteitsgraad ondersteun.

Voorbeeld 11: ²²⁵ Bach, *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren* (BWV 137), 2. "Aria", mate 1-23

2. Aria
Versus 2

Violino I solo

Alto

Continuo
Organo (bez. Org.)

Lo - be den Her - ren, der

Aanvang tweede musikale lokuut binne eerste musikale samestelling

al - les so herx lich re - gie - ret.

der dich auf

Eerste musikale samestelling

(Uit: J.S. Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie I, Band 20, pp. 198-199)

²²⁵ Die verkorte lengte van hierdie en opvolgende voorbeelde is te wyte aan die feit dat die konsep om die komposisie as geheel in ag te neem by musikale koherensieverhoudings reeds gedetailleerd in vorige voorbeelde aangespreek is en ruimtebeperkings tot hierdie studie gestel word.

4.6.2 Musikale vermengde perlokusie deur assosiasie

Terwyl die luisteraar die versmelte musiek- en woordteks interpreteer, is die uiteindelige uitwerking daarvan óf dié van:

- musikale vermengde perlokusie deur assosiasie in *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter?* (BWV 650) óf
- musikale vermengde perlokusie deur vermengde assosiasie in *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren* (BWV 137).

In *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter?* (BWV 650) (voorbeeld 12) figureer musikale vermengde perlokusie deur assosiasie soos wat die luisteraar die koraalvoorspel met die oorspronklike kantate-beweging se woorde/of musiekteks vereenselwig. Musikale vermengde perlokusie deur vermengde assosiasie is ook moontlik, indien die luisteraar die koraalvoorspel, sowel as die aangehaalde koraalmelodie se musiek- en woordteks, met dié in die oorspronklike kantate-beweging verbind.

Musikale vermengde perlokusie deur assosiasie spruit uit musikale aanvaarbaarheid voort, aangesien die luisteraar se interpretasie en gesindheid bepalend is vir die effektiewe beleving daarvan. Assosiasie van die musiek- of woordteks met die oorspronklike koraal skep musikale vermengde perlokusie deur assosiasie. Assosiasie van die musiek- én woordteks met die oorspronklike koraal skep musikale vermengde perlokusie deur vermengde assosiasie (voorbeeld 11).

Fagius (2006:13) lig die problematiek aangaande die verhouding tussen die karakter van die musiek- en die woordteks uit. Volgens Fagius (2006:13) dui dit daarop dat Bach, ten spyte van sy groot sensitiwiteit tot die inhoud van 'n teks in verhouding tot die musiek, ook die skynbaar ongepaste in karakter, vir 'n sekere teks kan kies, en eerder die stemming van die koraalmelodie deur-slaggewend kan maak:

The happy violin-like figurations in the obligato melody are far better suited to the song of praise in the original text than to the serious Advent text Bach has placed as the title of the organ chorale.

Hierdie uitspraak bevestig dat die versmelting van die musiektekste tydens musikale illokusie koherensief doelmatig in hierdie koraalvoorspel is: die koraalmelodie se ritme word verlewendig deur verskillende vreugdevolle patrone binne die musikale samehang.

Balans heers tussen die eendersheid in die musiekteks van die regterhand (verwysend na die luisteraar se herroeping van bekende musikale lokute/illokute, maar ook na assosiasies met die oorspronklike kantate-beweging) en die andersheid van die musiekteks in die pedaalparty (soos die assosiasie van 4'-registrasie in pedaalparty met die oorspronklike kantate-beweging se toonkleurverskille en/of woordteks).

Voorbeeld 12 volg op die volgende bladsy.



Voorbeeld 12: Bach, *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter?*
(BWV 650), mate 1-26

Ped. 4 Fuß

Aanvang tweede musikale tokuut
binne eerste musikale samestelling

Eerste musikale samestelling

(Uit: J.S. Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie IV, Band 1, pp. 98-99)

4.7 Musikale koherensieverhoudings in *Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ* (BWV 649)

4.7.1 Woordteks en musiekteks

Soos vroeër vermeld (tabel 1 in 3.3), is *Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ* (BWV 649) 'n transkripsie van *Bleibe bei uns, denn es will Abend werden* (BWV 6) se "Choral". In *Bleibe bei uns, denn es will Abend werden* (BWV 6) se "Choral" (voorbeeld 13) is die woordteks nie-herhalend, soos vergestalt binne die eerste musikale samestelling: "Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ, weil es nun Abend worden ist" (aldus Haussmann 1984:34).

In *Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ* (BWV 649) (voorbeeld 14) figureer die eerste musikale samestelling dienooreenkomstig binne musikale kohesie en musikale lokusie op die bo-liggende vlak. Die musikale samestelling beantwoord derhalwe aan die balans tussen gelyksoortigheid (musiekteks herverksynend en voorspelbaar) en ongelyksoortigheid (cantus firmus hoofsaaklik veranderend), sodat die musikale informatiwiteit genoegsaam is. Bach wend die musikale samestelling aan ter verwesenliking van 'n bepaalde musikale doel, sodat musikale intensionaliteit in die musikale illokusie vervleg is.

4.7.2 Musikale vermengde perlokusie deur assosiasie

Inbegrepe in die interpretasie van musikale illokute se verhouding tot mekaar, is musikale kontekstualiteit. Die oorspronklike kantate-beweging tot hierdie koraalvoorspel dien as musikale konteks vir die luisteraar se begrip daarvan. Die musikale samehang sluit die balans tussen gelyksoortigheid (geassosieerde musiekteks van oorspronklike kantate-beweging herverskynend en voorspelbaar) en ongelyksoortigheid (geassosieerde woordteks van oor-

spronklike kantate-beweging binne konstante woordtekssang is hoofsaaklik veranderend) in, sodat die musikale informatiwiteit genoegsaam is.

Die vertolkende luisteraar se benadering tot en belewing van die musikale illokute is afhanklik van sy ervaringswêreld, soos deur assosiasieskepping. Die beïnvloeding van die koraalvoorspel deur verwante musiek- en woordtekste bied binne musikale intertekstualiteit die moontlikheid aan die luisteraar tot musikale vermengde perlokusie deur assosiasie.

Voorbeeld 13 volg op die volgende bladsy.



Voorbeeld 13: Konstante woordtekssang geïllustreer in Bach, *Bleibe bei uns, denn es will Abend werden* (BWV 6), 3. "Choral", mate 1-31

3. Choral
Allegro

Violoncello piccolo
Partitur mit Gitarre
Sopran
Continuo
Cembalo
Organo
Continuo (Organo oder Cembalo)

5(49)

10(54)

14(58)
Ach bleib bei uns, Herr Je - su
In die ser letzt'n be - trüb - ten

19(63)
Christ, weil es nun
Zeit ver - leih uns,

24(68)
A - bend wor - den ist,
Herr, Be - stän - dig - keit,

28(72)
dein
daß

Eerste musikale samestelling

(Uit: J.S. Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie I, Band 10, pp. 60-61)



Voorbeeld 14: Musikale vermengde perlokusie deur assosiasie geïlustreer in Bach, *Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ* (BWV 649), mate 1-35

Eerste musikale samestelling

(Uit: J.S. Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie IV, Band 1, pp. 95-96)

4.8 Musikale koherensieverhoudings in *Wo soll ich fliehen hin* of *Auf meinen lieben Gott* (BWV 646)

Wo soll ich fliehen hin of *Auf meinen lieben Gott* (BWV 646) (voorbeeld 17) bevat nie 'n oorspronklike kantate-beweging nie.

4.8.1 Musikale aanhaling

Soos wat vroeër genoem is dat vir Monteiro (2002:5) die "musikale aanhaling" ook 'n "kulturele simbool" is, is die gebruik van 'n spesifieke koraal, ook verteenwoordigend van 'n eienskap van spesifiek die Barok-orrelkoraalvoorspel. Musikale aanhaling kom derhalwe hier, soos ook in die ander Schüblerkoraalvoorspele, voor. Die koraal wat aangehaal word, is *Auf meinen lieben Gott*. Die woordteks van die oorspronklike koraal *Auf meinen lieben Gott* is in 1609 deur Siegmund Weingärtner in Duits geskryf (Uit: C.F. Pfatteicher & A.T. Davison, *The Church Organist's Golden Treasury*, vol. 1, pp. 54) (sien voorbeeld 15).

Voorbeeld 15: Die woordteks van die koraal *Auf meinen lieben Gott* (Uit: C.F. Pfatteicher & A.T. Davison, *The Church Organist's Golden Treasury*, vol. 1, pp. 54)

"Auf meinen lieben Gott"	"In God, my faithful God"²²⁶
<p>"Auf meinen lieben Gott Trau ich in Angst und Noth, Der kann mich allzeit retten Aus Trübsal, Angst und Nöthen:</p>	<p>"In my beloved God I trust in anxiety and trouble; He can always deliver me from sorrow, anxiety, and troubles;</p>

²²⁶ Die Engelse vertaling hierbo is deur Francis Browne (Browne, F. 2006. *Auf meinen lieben Gott – Text and Translation of Chorale*. Source: Gesangbuch.org [Internet] Beskikbaar by: <<http://www.bach-cantatas.com/Texts/Chorale046-Eng3.htm>> [Accessed 27 June 2009]).

"Auf meinen lieben Gott"

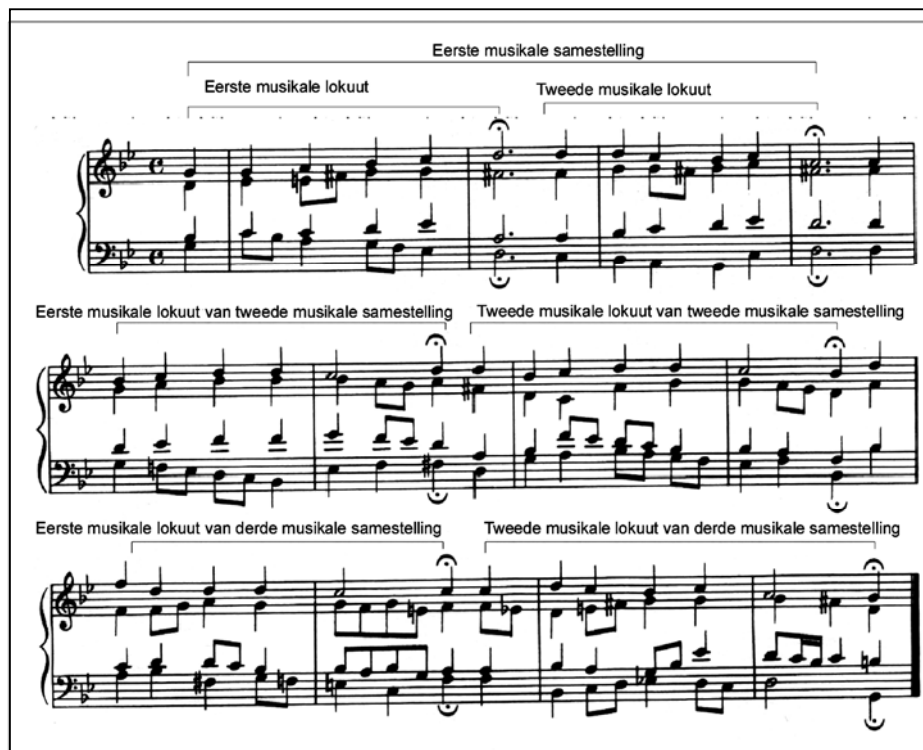
Mein Unglück kann er wenden:
Steht Alls in seinen Händen."

"In God, my faithful God"²²⁶

he can change my misfortune,
everything is in his hands."

Vervolgens word die musiekteks (en geassosieerde woordteks) van die aan-gehaalde koraal weergegee. Soos wat elke musikale samestelling tipies uit twee opeenvolgende musikale lokute op kohesiewe vlak bestaan, is hier drie musikale samestellings onderskeibaar.

Voorbeeld 16: "Musikale aanhaling"²²⁷ uit *Auf meinen lieben Gott*, "Choral"²²⁸, mate 1-12



The image displays a musical score for the chorale 'Auf meinen lieben Gott'. It is organized into three systems, each representing a musical phrase. The first system is labeled 'Eerste musikale samestelling' and contains two parts: 'Eerste musikale lokuut' and 'Tweede musikale lokuut'. The second system is labeled 'Eerste musikale lokuut van tweede musikale samestelling' and 'Tweede musikale lokuut van tweede musikale samestelling'. The third system is labeled 'Eerste musikale lokuut van derde musikale samestelling' and 'Tweede musikale lokuut van derde musikale samestelling'. The score is written in G major and 4/4 time, featuring a treble and bass clef with a grand staff.

(Uit: C.F. Pfatteicher & A.T. Davison, *The Church Organist's Golden Treasury*, vol. 1, pp. 54)

²²⁷ Aldus Monteiro (2002:5).

²²⁸ Die harmonisasie van die koraal is deur J.S. Bach (Uit: C.F. Pfatteicher & A.T. Davison, *The Church Organist's Golden Treasury*, vol. 1, pp. 54).

4.8.2 Musikale gesprekvoering

In voorbeeld 17 figureer musikale gesprekvoering tussen die regterhand en linkerhand in maat 1 (aangedui met ---) binne musikale kohesie. Wanneer die koraalmelodie in maat 6⁴ intree, versmelt die musikale lokute, soos gestel in die linker- en regterhand, met die musikale illokute van die cantus firmus. Die eerste musikale samestelling eindig in maat 11 in 'n trapformasie en is in voorbeeld 17 aangedui. Afbakening op kohesiewe vlak van die pedaalparty is na aanleiding van die musikale samestellings in die oorspronklike koraal. Die eerste musikale samestelling in die regterhand eindig op e as tonika, voordat die aanvangsidee van hierdie samestelling die begin van die tweede musikale samestelling aandui. In die linkerhand eindig die eerste musikale samestelling op b as tydelike tonika. Hierdie trapformasie bevestig musikale samestellings se meervoudige musikale gespreksgenote se deurlopende aard. Die einde van die eerste musikale samestelling is ook die begin van die tweede musikale samestelling. Tydens interpretasie word hierdie musikale samestelling nou as musikale samehang vertolk, dit wil sê op koherente vlak. Op hierdie vlak dui die aangeduide registrasie as musikale toonkleurbepaler 'n toonkleurintensiteitsverskil tussen die manualitêre musikale illokute en pedalitêre musikale illokute aan. Die graadverskil in toonkleurintensiteit tussen die 4'-registrasie in die pedaalparty met die 8'-registrasie in die regterhand en 16'-registrasie in die linkerhand, oefen 'n invloed op die musikale betekenisvlak uit. Die luisteraar se beleving en interpretasie van hierdie musikale illokute se verhouding tot mekaar, het 'n impak op die luisteraar se ervaring daarvan as musikaal koherent. Dit beteken dat die luisteraar se interpretasie afhanklik is van die balanserende musikale illokute se musikale informatiwiteit (gelyksoortigheid/ on-gelyksoortigheid), die waarskynlike musikale intensionaliteit met die koraalvoorspel (verwysing na 'n geloofsgebaseerde affek; sien 4.8.3), die musikale kontekstualiteit en intertekstualiteit (soos assosiasie daarvan met die oorspronklike koraal as kontekstuele faktor en assosiërende oproeping van die koraal as intertekstuele aspek).

Voorbeeld 17: "Musikale aanhaling"²²⁹ geïllustreer in Bach, *Wo soll ich fliehen hin* of *Auf meinen lieben Gott* (BWV 646), maat 1-21



(Uit: J.S. Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie IV, Band 1, pp. 90)

4.8.3 Musikale vermengde perlokusie deur assosiasie

Musikale vermengde perlokusie deur vermengde assosiasie ontstaan wanneer die interpreterende luisteraar die aangehaalde koraalmelodie in die koraalvoorspel met die oorspronklike koraal assosieer. Die aanhaling van enige koraal impliseer reeds 'n opgelegde musikale intensionaliteit van die komponis daarmee. Vir die interpreterende luisteraar wat onbekend met die koraalmelodie en gepaardgaande woordteks is, manifesteer musikale vermengde perlokusie deur veronderstelde assosiasie: bloot die ervaring van die reëlmatige note teen 'n voorspelbare en beweeglike ketting van musikale samestel-

²²⁹ Aldus Monteiro (2002:5).

lings, veronderstel die verwysing na 'n geloofsgebaseerde affek. Indien die luisteraar wél met die koraalmelodie en/of gepaardgaande woordteks vertrouwd sou wees, ontstaan musikale vermengde perlokusie deur assosiasie.

4.9 Gevolgtrekking

Musikale koherensie is in die bespreekte koraalvoorspele die resultaat van die luisteraar se interpretasie van:

- die interafhanklikheid van verbinde musikale lokute (dus: musikale kohesie),
- die musikale illokute se beantwoording aan 'n balans tussen gelyksoortigheid en ongelyksoortigheid (dus: musikale informatiwiteit),
- Bach se waarskynlike doelwit met die gestelde verhouding tussen die musikale illokute (dus: musikale intensionaliteit),
- verskillende faktore wat die musikale samehang se betekenis kan beïnvloed, soos byvoorbeeld die assosiasie daarvan met die oorspronklike kantate-beweging (dus: musikale kontekstualiteit) en
- die musikale samehang se beïnvloeding deur verwante musiek- en/of woordtekste (dus: musikale intertekstualiteit).

Hierdie genoemde beginsels van musikale tekstualiteit word oorhoofs deur die luisteraar se eie benadering, sowel as sy belewing van die musikale samehange, met ander woorde, deur die musikale aanvaarbaarheid daarvan, bepaal.

Cook (2001b:192) kom uiteindelik tot die gevolgtrekking dat musiek nie geteoretiseer moet word om dit te begryp nie. Cook (2001b:192) stel dit só:

Perhaps, then, we should not be theorizing musical meaning after all, but rather looking for ways of understanding music that are fully attuned to its emergent properties, of which meaning is just one.



Musikale koherensieverhoudings verskaf 'n manier om musiek se betekenisvolle samehang te verstaan, alhoewel dit (in aansluiting by Cook 2001b:192) ook nie 'n kwalifikasie vir die beleving van musikale illokusie, musikale vermengde perlokusie deur assosiasie of musikale vermengde perlokusie deur vermengde assosiasie is nie: opgesluit in die interpretasie van musikale samehange, lê juis die ontsluiting daarvan (na aanleiding van Dubiel 2001:283).

4.10 Samevatting

In hierdie hoofstuk is musikale koherensieverhoudings in J.S. Bach se *Schübler*-koraalvoorspele opgestel, belig en beproef. Hiermee is die doelstelling tot hierdie studie voltooi, naamlik om binne 'n ongekarteerde terrein van musikale tekslinguistiek, 'n model van musikale koherensieverhoudings te ontwerp.