



UNIVERSITEIT VAN PRETORIA
UNIVERSITY OF PRETORIA
YUNIBESITHI YA PRETORIA

**'n Musikale model van koherensieverhoudings
getoets aan die hand van J.S. Bach se
Schübler-koraalvoorspele: 'n loodsstudie**

deur

Maria Magdalena Pelser

Voorgelê ter gedeeltelike vervulling van die vereistes vir die graad

Doktor in Musiek (Uitvoerende Kuns)

in die

Fakulteit Geesteswetenskappe

Universiteit van Pretoria

Promotor: Prof. W.D. Viljoen

Medepromotor: Prof. W.A.M. Carstens

Pretoria

2009

BEDANKINGS

Dank word uitgespreek teenoor die Universiteit van Pretoria vir die toekenning van 'n universiteitsbeurs vir hierdie studie.

Hartlike dank word betuig aan die volgende persone:

- my promotor, prof. Wim Viljoen, vir sy waardevolle leiding, aanmoediging en begrip gedurende die volle verloop van my studie;
- my medepromotor, prof. Wannie Carstens, wat op 'n laat stadium tot my studie toegetree het, vir sy gewaardeerde raad en entoesiasme, asook die taalkundige advies wat hy aan my gegee het;
- me. Isobel Oosthuizen, verbonde aan die musiekbiblioteek van die Universiteit van Pretoria, vir haar flinke hulpverlening;
- me. Jani van Niekerk, verbonde aan die musiekbiblioteek van die Noordwes-Universiteit (Potchefstroom-kampus), vir haar vriendelikheid en hulpvaardigheid;
- my suster, vir al haar liefde, geduld en aanmoediging;
- my pa, vir al sy liefdevolle aansporing, ondersteuning, hulp en opofferings.

Hierdie proefskrif word opgedra aan my moeder *Hermína Christina Pelsér*, wat na 'n lang terminale siekte op 12 Februarie 2009, oorlede is.

SOLI DEO GLORIA

SUMMARY

A MUSICAL MODEL OF COHERENCE RELATIONS EVALUATED AGAINST J.S. BACH'S *SCHÜBLER CHORALES*: AN INAUGURAL STUDY

In text linguistics coherence is seen as one of the key factors in communication and textual interpretation. Text linguistics, as an interdisciplinary field of study concerning the textuality of texts in conjunction with coherence, can probably be of great importance in current musicology, especially as the problem concerning musical meaning, is still an ongoing debate. The design of a musical model of coherence relations is a new field of study and can not be connected to present day language models, therefore a new model should be invented. It should be kept in mind that adaptations in text linguistics can be of great influence in musicology today and on music in its relation to language. Musical interlocution forms the basis for musical coherence relations as method of musical communication. Musical communication has its origin in the top/cohesive surface of the musical text and disseminates to the lower/coherensive surface of the musical text. Although there is an interaction between musical cohesion and coherence, coherence relations are more concentrated on the lower level. *Musical illocution* and *musical blended perlocution* function within the coherensive musical and word texts. The listener plays a big role in this process, because musical coherence is the platform for musical interpretation. As listeners design a word text around the music text, *musical blended perlocution through association* results. The addition of associative meaning to the musical text has the result that the linguistic perlocution and the musical perlocution intermix with one another. One must keep in mind that perlocution differs in language and music. It will be indicated that musical coherence relations have a dual character. It will be argued here that the principles of musical textuality, adjusted from those textlinguistically practised by De Beaugrande & Dressler (1981) and Carstens (1997, 2000, 2009), as well as the three musical functions, adapted from Austin's (1962) determination in language, figure strongly in J.S. Bach's *Schübler Chorales*.



SLEUTELTERME / KEYWORDS

"Musikale koherensieverhouding"	<i>"Musical coherence relation"</i>
"Musikale koherensie"	<i>"Musical coherence"</i>
"Musikale tekstualiteit"	<i>"Musical textuality"</i>
"Musikale lokusie"	<i>"Musical locution"</i>
"Musikale illokusie"	<i>"Musical illocution"</i>
"Musikale vermengde perlokusie deur assosiasie"	<i>"Musical blended perlocution through association"</i>
"Musikale betekenis"	<i>"Musical meaning"</i>
"Musikale effek"	<i>"Musical effect"</i>
Schübler-koraalvoorspele	<i>Schübler Chorales</i>

INHOUDSOPGAWE

HOOFSTUK 1

PROBLEEMSTELLING EN DOELSTELLINGS

Probleemstelling en motivering.....	1
Doelstellings.....	2

HOOFSTUK 2

HEDENDAAGSE BENADERINGSWYSES TOT MUSIKALE BETEKENIS IN DIE MUSIEKWETENSKAP

Inleiding.....	3
Die onafhanklike bestaansreg van musiek.....	3
'n Nuwe benaderingswyse tot analise.....	4
Verskeie uitgangspunte betreffende musiek en taal.....	5
Teenstanders.....	6
Voorstanders.....	7
Ooreenkomste.....	9
Verskille.....	10



Musiek en betekenis	13
Hernieuwe besinning	13
Onderskeid binne musikale betekenis	14
Die skep van betekenis.....	15
Die insluiting van beide struktuur én kultuur.....	16
Musiek en metafoor	16
Musikale verhoudings	18
Samevatting	22

HOOFSTUK 3

HEDEENDAAGSE MUSIEKWETENSKAP EN TEKSLINGUISTIEK

Inleiding.....	23
Tekslinguistiek	23
Hedendaagse musiekwetenskap.....	30
Hedendaagse musiekwetenskap en tekslinguistiek.....	38
Musikale koherensieverhouding	39
Musikale koherensieverhoudings se drie gesamentlike musikale funksies.....	39
Musikale tekstualiteit.....	49
Benadering.....	62
Uitsig	64
Samevatting	68

HOOFSTUK 4

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

Inleiding.....	70
Opsommende verklaring van tekslinguistiese terme wat vir musiekwetenskap- like gebruik aangepas is	70
Musikale koherensieverhoudings in <i>Wer nur den lieben Gott lässt walten</i> (BWV 647)	73
Woordteks	73
Woordteks en musiekteks.....	76
Interaktiewe teenwoordsang.....	84
Musikale vermengde perlokusie deur assosiasie	85
Musikale koherensieverhoudings in <i>Meine Seele erhebt den Herren</i> (BWV 648)	89
Woordteks	89
Woordteks en musiekteks.....	91
Interaktiewe teenwoordsang.....	91
Musikale vermengde perlokusie deur assosiasie	94
Musikale koherensieketting	96
Musikale koherensieverhoudings in <i>Wachet auf, ruft uns die Stimme</i> (BWV 645)	97
Woordteks	97



Woordteks en musiekteks.....	98
Konstante woordtekssang	99
Musikale vermengde perlokusie deur assosiasie	99
Musikale koherensieverhoudings in <i>Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter?</i> (BWV 650)	104
Woordteks en musiekteks.....	104
Musikale vermengde perlokusie deur assosiasie	106
Musikale koherensieverhoudings in <i>Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ</i> (BWV 649)	109
Woordteks en musiekteks.....	109
Musikale vermengde perlokusie deur assosiasie	109
Musikale koherensieverhoudings in <i>Wo soll ich fliehen hin</i> of <i>Auf meinen lieben Gott</i> (BWV 646)	113
Musikale aanhaling	113
Musikale gesprekvoering	115
Musikale vermengde perlokusie deur assosiasie	116
Gevolgtrekking	117
Samevatting	118

HOOFSTUK 5

SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKING

Samevatting	119
Gevolgtrekking	122
Aanbevelings	122

LYS VAN VOORBEELDE

Voorbeeld 1: Die basiese woordteks in Bach, <i>Wer nur den lieben Gott lässt walten</i> (BWV 93), 4. "Aria Duetto", mate 1-50.....	74
Voorbeeld 2: Die musikale samestelling geïllustreer in Bach, <i>Wer nur den lieben Gott lässt walten</i> (BWV 93), 4. "Aria Duetto", mate 1-50	75
Voorbeeld 3: Musikale gesprekvoering geïllustreer in Bach, <i>Wer nur den lieben Gott lässt walten</i> (BWV 93), 4. "Aria Duetto", mate 1-50	79
Voorbeeld 4: Musikale vermengde perlokusie deur assosiasie geïllustreer in Bach, <i>Wer nur den lieben Gott lässt walten</i> (BWV 647), mate 1-34	88
Voorbeeld 5: Die musikale samestelling geïllustreer in Bach, <i>Meine Seele erhebt den Herren</i> (BWV 10), 5. "Duetto e Corale", mate 1-35	90
Voorbeeld 6: Interaktiewe teenwoordsang geïllustreer in Bach, <i>Meine Seele erhebt den Herren</i> (BWV 10), 5. "Duetto e Corale", mate 1-35	92
Voorbeeld 7: Bach, <i>Meine Seele erhebt den Herren</i> (BWV 648), mate 1-35	95
Voorbeeld 8: Die basiese woordteks in Bach, <i>Wachet auf, ruft uns die Stimme</i> (BWV 140), 4. "Chorale", mate 1-74	98
Voorbeeld 9: Bach, <i>Wachet auf, ruft uns die Stimme</i> (BWV 140), 4. "Chorale", mate 0 ^{4b} -74	100
Voorbeeld 10: Musikale vermengde perlokusie deur assosiasie geïllustreer in Bach, <i>Wachet auf, ruft uns die Stimme</i> (BWV 645), mate 0 ^{4b} -23	103
Voorbeeld 11: Bach, <i>Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren</i> (BWV 137), 2. "Aria", mate 1-23	105
Voorbeeld 12: Bach, <i>Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter?</i> (BWV 650), mate 1-26.....	108
Voorbeeld 13: Konstante woordtekssang geïllustreer in Bach, <i>Bleibe bei uns, denn es will Abend werden</i> (BWV 6), 3. "Choral", mate 1-31	111
Voorbeeld 14: Musikale vermengde perlokusie deur assosiasie geïllustreer in Bach, <i>Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ</i> (BWV 649), mate 1-35.....	112

Voorbeeld 15: Die woordteks van die koraal <i>Auf meinen lieben Gott</i>	113
Voorbeeld 16: "Musikale aanhaling" uit <i>Auf meinen lieben Gott</i> , "Choral", mate 1-12.....	114
Voorbeeld 17: "Musikale aanhaling" geïllustreer in Bach, <i>Wo soll ich fliehen hin</i> of <i>Auf meinen lieben Gott</i> (BWV 646), mate 1-21	116

LYS VAN TABELLE

Tabel 1: J.S. Bach se ses <i>Schübler</i> -koraalvoorspele met elk se oreenstemmende oorspronklike kantate-beweging.....	33
Tabel 2: Die oorspronklike kantate-bewegings tot die <i>Schübler</i> - koraalvoorspele se bedoelde Christelike feesviering en gepaardgaande invloeduitoefende teks uit die Bybel	54

LYS VAN FIGURE

Figuur 1: Skematiese voorstelling van musikale koherensieverhoudings se drie gesamentlike musikale funksies	42
Figuur 2: Skematiese voorstelling van die insluiting en vereniging van die ses beginsels van musikale tekstualiteit in musikale koherensie as sewende beginsel.....	50
Figuur 3: Skematiese voorstelling van die benadering van musikale koherensieverhoudings vanuit die bo-liggende en dieperliggende vlak.....	63
Figuur 4: Skematiese voorstelling van die insluiting en vereniging van die sewe beginsels van musikale tekstualiteit in musikale koherensieverhoudings se drie gesamentlike musikale funksies	64
Figuur 5: Skematiese voorstelling van musikale koherensieketting.....	96



BIBLIOGRAFIE

Bibliografie	124
Diskografie	136

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 tekslinguistiek¹, as interdisiplinêre studieveld (Carstens 1997:61-69), 'n bydrae kan lewer tot die verstaan van bogenoemde knelpunte in die musiekwetenskap, aangesien dit "koherensie"² ondersoek. Koherensie is die belangrikste faktor by teksinterpretasie³, sodat daar sonder koherensie weinig sprake van kommunikasie sal wees (Carstens 1997:496).

¹ 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).

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

³ 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"⁴ as kommunikasie-middel⁵ 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.

⁴ Termgebruik "koherensieverhouding" na aanleiding van Pander Maat (2002).

⁵ 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 interdissiplinêre 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 retoriese⁶ 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).

⁶ "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, bevraagtekening, 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 klankwesenlikheid**

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 Hernieuwe 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 hernieuwe 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"⁷ 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.

⁷ "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 rolle⁸ verder te belig, deur spesifiek musikale "tekstualiteit"⁹ en "musikale koherensieverhoudings"¹⁰ te ondersoek.

⁸ Idee ontleen aan Carstens (1997:27).

⁹ "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.

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

HOOFSTUK 3

HEDEENDAAGSE MUSIEKWETENSKAP EN TEKSLINGUISTIEK

3.1 INLEIDING

Die vraag ontstaan hoe die hedendaagse musiekwetenskap aansluiting by die tekslinguistiek vind en hoe die tekslinguistiek van waarde kan wees in 'n inter-dissiplinêre toepassing op die hedendaagse musiekwetenskap. Om hierdie vrae te beantwoord, word elke studiegebied vervolgens kortliks belig, waarna die interdissiplinêre verbinding en die potensiaal van die tekslinguistiek vir die hedendaagse musiekwetenskap aangetoon sal word. In hierdie studie gaan daar deurgaans gebruik gemaak word van begrippe en idees wat ontleen is aan verskeie persone/akademici en word erkenning *eenmalig* in hierdie hoofstuk aan hulle verleen. By verdere gebruik van hierdie begrippe en idees in opvolgende hoofstukke, word erkenning geïmpliseer, sonder dat dit by die naam genoem word om herhaling te voorkom, aangesien dit baie gebruik word.

3.2 TEKSLINGUISTIEK

Gedurende die "bewuswordingsjare" van die tekslinguistiek (1952 tot 1962; vergelyk Carstens 1997:52) het die fokus na "tekste/eenhede groter as die enkelsin" verskuif om ook die rol van konteks in aanmerking te neem (Carstens 2000:5, 51). So meld Carstens (2009:39) die volgende:

Die studie van tekslinguistiek as sodanig word beskou as 'n belangrike bydrae tot die studie van linguistiek – veral ten opsigte van die studie van die *verskeidenheid tekste* wat in taal moontlik is.

Die interdisiplinêre aard van die tekslinguistiek is sigbaar in onder andere die beklemtoning van die invloed van retoriek, maar ook invloeduitoefende semiotiese studies in veral Frankryk (Carstens 1997:42, 43, 45, 61-69).

Alhoewel verskillende benaderings met die verloop van tyd die lig sien (soos "teksgrammatika", "tekslinguistiek" en "diskoersanalise"; vergelyk Carstens 1997), blyk dit dat die benadering, soos voorgedra deur De Beaugrande en Dressler (1981), voorkeur geniet op grond van die bruikbaarheid en afgebakendheid daarvan (Carstens 2009:40). Vrae wat die tekslinguistiek onder andere vra, is "wat 'n teks presies behels" en "hoe so 'n teks se tekstualiteit bestudeer kan word" (Carstens 2009:40).

□ Teks

Definiëring van die begrip "teks" is volgens Carstens (1997:72) problematies, veral omdat verskillende sake daarin ingesluit moet word, soos:

die **produksie** van 'n teks, die **interpretering** van 'n teks, die **lengte** van 'n teks, die **struktuur** van 'n teks, die **wêreld** waarin die teks voorkom (die tekswêreld), die verskillende **tipes** tekste, die **verwagtinge** oor die **effektiwiteit** van 'n teks, die **karakter** van 'n teks, en so meer.

De Beaugrande (1997:10) beskou die teks as 'n kommunikatiewe handeling, waarin linguistiese, kognitiewe en sosiale handeling saamgetrek word:

...the text [is] a **communicative event wherein linguistic, cognitive, and social actions converge**, and not just ... the sequence of words that were uttered or written.

Carstens (2009:40) onderskei die volgende "werksdefinisie" vir die begrip "teks":

...'n teks is 'n stuk taalgebruik wat deur die betrokke teksdeelnemers as eenheid er-vaar en aanvaar word op sintaktiese, semantiese en pragmatiese gronde.

Dit is opvallend dat die pragmatiese aspekte wat binne die ontwikkeling van die pragmatiese¹¹ studieveld aandag geniet het, veroorsaak het dat teksdeelnemers 'n integrale deel van die kommunikatiewe situasie kon uitmaak (Donnelly 1994:139). Carstens (1997:359) meld dat taal sodoende as "'n vorm van handeling" erken is. J.L. Austin (1962:100-108) se "beginsels van spraakfunksie" lewer 'n belangrike bydrae tot pragmatiese taalstudies. Carstens (1997:384) wys daarop dat Austin (1962) se publikasie "seker die belangrikste vertrekpunt in studies oor die pragmatiek geword het".

Austin (1962:100-108) se "beginsels van spraakfunksie"¹² behels basies dat 'n spreker se uiting van 'n uitdrukking, tot drie gelyktydige "spraakfunksies"¹³ lei, naamlik "lokusie" (dít wat geuiter word), "illokusie" (dít wat met die uitdrukking geïmpliseer word) en "perlokusie" (dít wat met die uitdrukking uiteindelik beoog word). Die volgende voorbeeld deur Carstens (1997:376-377)¹⁴ dien ter verduideliking hiervan:

Sersant: O, 'n lekker niertjiepastei sal darem nou vorentoe smaak!

Sersant: *Ek sê 'n niertjiepastei sal nou baie lekker smaak!*

Seppie: *Waar kry hy daardie slag vandaan om 'n man te beveel sonder dat hy werklik 'n man beveel?*

Die sersant se [aanvanklike] uiting ... het 'n duidelike **lokusie**: "'n niertjiepastei sal op daardie oomblik heerlik vir hom wees". Die illokutiewe vlak word nie met die eerste oogopslag bereik nie, waarskynlik omdat die iewat dom Seppie nie besef dat dit nie sommer net 'n doodgewone opmerking is nie. Die sersant herhaal daarom die opmerking [’n tweede maal] ... met die duidelike **illokusie**, "ek *beveel* jou: staan op

¹¹ "**Pragmatiek** lê klem op dit wat deelnemers aan 'n diskoershandeling van plan is om te bereik deur die gebruik van taal, m.a.w. watter *taalhandeling* uitgevoer is" (Carstens 2000:8).

¹² Alhoewel Carstens (1997:361) na Austin se "taalhandelingsteorie" vir taalgebruik verwys, word daar in hierdie studie eerder na Austin (1962:100-108) se "beginsels van spraakfunksie" verwys, om die uitgangspunt wat in die interdisiplinêre toepassing gehandhaaf word, naamlik dié van "musikale gesprekvoering", te beklemtoon.

¹³ Mann & Thompson (1986:72) onderskei ook drie soorte handeling, naamlik vraagstellend ("Question"), opdraggewend ("Command") en goedkeurend ("Assertion"). Longacre (1996:127-133; 1989:185-205) tref dienoooreenkomstig onderskeid tussen vrae ("Question"), voorstelle ("Proposal") en opmerkings ("Remark") tydens die eerste van die twee gespreksgeleenthede (die tweede gespreksgeleentheid bevat gewoonlik die "reaksie", byvoorbeeld soos 'n "antwoord" op 'n "vraag"). "Interaktiewe samehang hang ten nouste saam met die illokutiewe taalhandeling wat in die teks weerspieël word" (Krüger 2000:387). Mann & Thompson (1986:72) en Longacre (1996:127-133; 1989:185-205) se onderskeidings is nie geskik vir musikale toepassing nie, veral omdat leksikale betekenis nie in musiek so sterk soos in taal definieerbaar is nie.

¹⁴ Carstens (1997:376) gebruik 'n strokiesprent uit *Die Burger*, 29/09/1980, bl. 15 vir hierdie voorbeeld.

en gaan haal vir my 'n lekker niertjiepastei", hoewel die lokutiewe aanbod presies dieselfde bly. Dié keer word dit egter vergesels van 'n duidelike opdragmerker in die vorm van 'n harde, bevelende stemtoon. [In die laaste uiting deur Seppie] ... blyk dit dat die verlangde **perlokusie** bereik is as Seppie brom-brom opstaan en die vertrek verlaat om die bevel te gaan uitvoer. Sy uiting bevestig dit ook.

□ **Tekstualiteit**

Waar De Beaugrande en Dressler (1981:3) "sewe beginsels van tekstualiteit" onderskei, waaraan 'n teks se tekstualiteit gemeet word, vorm dit ook die breë agtergrond vir Carstens (1997; vergelyk ook Voorwoord en p. 28) se verskaffing van 'n inleiding tot die tekslinguistiek. Tydens omskrywing van die begrip "tekstualiteit", lig Carstens (2009:40) die hoofdoel van die tekslinguistiek uit:

Die problematiek rakende 'n teks se *tekstualiteit* en ook die besondere aard daarvan vorm die eintlike fokus van die tekslinguistiek.

Die beginsels van tekstualiteit word vervolgens kortliks¹⁵ belig.

• **KOHESIE**

Volgens De Beaugrande en Dressler (1981:3) bestaan daar op kohesiewe vlak 'n grammatiese afhanklikheid tussen komponente:

...*surface components* depend upon each other according to *grammatical* forms and conventions, such that cohesion rests upon grammatical dependencies.

Carstens (2009:41) definieer "kohesie" soos volg:

Kohesie het breedweg te doen met die wyses waarop die **oppervlakskomponente** van die sinne wat in tekste voorkom, dit wil sê die onderskeie **woorde**, *onderling verwant* ("mutually connected") met mekaar is – in dieselfde sin, of in 'n voorafgaande en/of daaropvolgende sin(ne).

¹⁵ Weens ruimtebeperkings kan slegs die hooftrekke van die tekslinguistiek hier aangedui word. Die leser word vir 'n gedetailleerde bespreking van tekslinguistiese begrippe verwys na veral De Beaugrande & Dressler (1981), Carstens (1997) en Hubbard (1989).

Carstens (1997:122; 2009:42) onderskei in aansluiting by Halliday en Hasan (1976:13) vyf soorte middele wat aangewend word om kohesie te skep, bekend as "kohesiemerkers", naamlik "*verwysing, substitusie, ellips, konjunksiemerkers* en *leksikale kohesie*". Die verbande wat tussen kohesiemerkers in betekenis ontstaan, skep kohesiekettings (Carstens 2009:42). "Verwysing" behels byvoorbeeld dat "twee (of meer) elemente in dieselfde teksgedeelte semanties met mekaar geassosieer kan word omdat beide na dieselfde referent in die werklikheid verwys" (Carstens 2009:42).

• KOHERENSIE

Die begrip "koherensie" dui op die verband van idees in 'n teks om 'n samehangende geheel te vorm (Hubbard 1989:16). Koherensie is 'n noodsaaklikheid vir kommunikasie (Carstens 1997:495) en is onafskeidbaar van interpretasie (Carstens 2009:47):

Dit gaan daarom by koherensie in 'n baie groot mate om *interpreteerbaarheid*, met ander woorde die vermoë wat teksgebruikers het om vir hulself 'n wêreld rondom 'n teks te bou en dan aan die hand daarvan te interpreteer of die teks slaag as 'n kommunikatiewe gebeurtenis al dan nie.

Hubbard (1989:26) sien koherensie as 'n begrip met groot intuïtiewe potensiaal, wat gevolglik wesenlik weerstandbiedend tot analise is. Koherensie is "... the most important determiner of a text" (Hubbard 1989:285). Carstens (1997:484) beklemtoon die groot rol van die interpreteerder tydens interpretasie:

Die kernfaktor in die prosesbenadering tot koherensie is die **ontvanger** en sy interaksie met die teks – as daar nie 'n aangesprokene is om die teks te ontvang nie, sal daar kwalik van koherensie sprake wees. Die rol wat ontvangers se pragmatiese agtergrondkennis en hulle verwagtinge oor kommunikasie speel... mag hier nie buite rekening gelaat word nie.

Volgens Hubbard (1989:27) beklemtoon die feit dat bestaande tekste bloot gradueel in koherensie verskil en derhalwe ook in kommunikasievlak wissel (selfs inkoherent in uitsonderlike gevalle), juis koherensie se problematieke wese. Koherensie het te make met "konseptuele skakeling" (Carstens

2009:47). In aansluiting hierby stel De Beaugrande en Dressler (1981:4) die volgende:

Coherence ... concerns the ways in which the components of the textual world, i.e. the configurations of concepts and relations which underlie the surface text, are mutually accessible and relevant.

Twee benaderings word onderskei, naamlik 'n "produk-" en 'n "prosesbenadering" (Carstens 1997:484). Volgens Carstens (1997:484) word "die produkbenadering oor die algemeen nie aanvaar as verklaring vir koherensie nie". Met betrekking tot genoemde, skryf Hubbard (1989:50) dat:

...a strictly text-based, form-orientated approach such as cohesion theory cannot take us very far along the road to understanding what coherence is because there is more to coherence than just those relations that are actually signalled by the formal devices of cohesion in the product text.

Volgens De Beaugrande en Dressler (1981:13) funksioneer koherensie in die onderliggende vlak van die teks: "...connectivity of underlying content".

Ook Hubbard (1989:50) beklemtoon bogenoemde aspek:

...coherence is not some feature that inheres in the text, but is rather a process of "coherence making" on the part of writer and reader.

Koherensie funksioneer onafhanklik van kohesie, sodat koherensie sonder kohesie kan bestaan (Pander Maat 1994:55-56). Hubbard (1989:96) stel dit duidelik: "...it is possible to have coherence without cohesion".

So beklemtoon Carstens (1997:117, 472) dat twee uitings byvoorbeeld binne konteks aaneen kan skakel, alhoewel strukturele skakeling ontbreek, om koherensie sonder kohesie te skep, soos in:

Man: *Telefoon!*
Vrou: *Ek bad!*

Volgens Carstens (1997:475-476) dui kohesie nie noodwendig op koherensie nie – die aanwesigheid van "linguistiese skakeling" tussen "bruidegom" en "hy" in die onderstaande voorbeeld, veronderstel nie bloot "konseptuele skakeling" nie, sodat kohesie sonder koherensie ontstaan:

Die bruid en bruidegom het gisteraand vroeg geloop.
Hy het die meisie glimlaggend gegroet.

Dit bly egter noodsaaklik om koherensie en kohesie steeds saam te beskou (Neubert & Shreve 1992:102). Hubbard (1989:51) wys daarop dat absolute onderskeid tussen kohesie en koherensie nie moontlik is nie en ook ongewens is:

It is probably in any case neither possible nor desirable to force an absolute distinction between the product and process views.

- INTENSIONALITEIT EN AANVAARBAARHEID

Die twee beginsels "intensionaliteit en aanvaarbaarheid" is op mekaar afgestem, omdat daar altyd 'n sender is wat die intensie (bedoeling) het om iets oor te dra aan 'n ontvanger. Laasgenoemde moet bereid wees om dit te aanvaar (Carstens 2009:47-48). In enige kommunikasieproses bestaan die voorwaarde dat dít wat die skrywer wil kommunikeer en dít wat die leser wil weet oor 'n betrokke onderwerp, bymekaar moet uitkom (Carstens 2009:48).

- INFORMATIWITEIT

Carstens (2009:48) omskryf "informatiwiteit" soos volg:

Dié beginsel bestudeer die wyse waarop dele van die teks besondere kommunikatiewe inligting oordra. Byvoorbeeld: 'n identifiserende uitdrukking soos *Die man met die goue horlosie* het meer kommunikatiewe waarde (derhalwe meer inligtingswaarde) as 'n persoonlike voornaamwoord soos *hy* of selfs net *die man*.

- KONTEKSTUALITEIT

Rakende "kontekstualiteit" beweer Carstens (1997:387) die volgende:

die beginsel van kontekstualiteit ... het betrekking op al daardie faktore wat 'n teks relevant maak in 'n bepaalde gebruikgeval.

Faktore wat by hierdie beginsel in aanmerking geneem word, is die "omstandighede", "toneel", "spreker", "hoorders", "toehoorders", "bron" ("formele afstand" tussen spreker, hoorder en toehoorder), "funksie van die taalgebeurtenis", "doelstellings van die deelnemer", "vorm", "inhoud", "toon" ("formeel"/"informeel"), "taalvariëteit", "kanaal", "norme vir interaksie", "norme vir interpretasie" en "genre" (Carstens 1997:407-408).

- INTERTEKSTUALITEIT

Volgens Carstens (2000:9) kan die struktuur van een teks letterlik die "vorming en interpretasie" van 'n ander teks beïnvloed. "Intertekstualiteit" behels dat die interpreteerder se beleving deur die voorkennis van ('n) soortgelyke teks(te) beïnvloed word (Carstens 2009:50):

Die ervaring met een tekstipe open derhalwe 'n hele wêreld van ooreenstemmende tekste vir gebruikers.

3.3 HEDENDAAGSE MUSIEKWETENSKAP

Die poststrukturalisme ontstaan in reaksie op die strukturalisme rondom die sestigerjare en deel die strukturalisme se fokus op taal en sy netwerk van betekenisse, maar verwerp die moontlikheid van objektiwiteit om nou nuwe vlakke van subjektiwiteit in te sluit (Beard en Gloag 2005:145).

However, the pursuit of musical meaning remains a fundamentally subjective process, and it is one that will continue to invite differing responses and interpretations..., all of which can add to the diversity of what music might mean (Beard en Gloag 2005:107).

Waar die strukturalisme vanuit analise vertrek het in die soeke na interne koherensie binne 'n komposisie en sodoende die musikale teks (partituur) as primêre objek van studie geneem het, poog onlangse semiotiese analises – in navolging van die invloed van die linguistiek – om te illustreer hoe betekenis sosiaal gekonstrueer is en die verhouding tussen betekenis en betekenisgegewer willekeurig is (Beard en Gloag 2005:11, 12, 164). Semiotiese analises weerspieël die invloed van die strukturele linguistiek en vertellingsteorieë (Beard en Gloag 2005:56).

Patricia Debly (2004:1) lig die interdissiplinêre aard van onlangse metodologieë in die musiekwetenskap uit, met akademiese dissiplines soos die letterkunde, filosofie, psigologie, geskiedenis, semiotiek, kunsgeskiedenis en feminisme wat almal tot die formulering van nuwe metodes van bespreking in die musiekwetenskap bydra¹⁶.

Skakeling met dissiplines buite die musiekwetenskap word reeds sedert die middel tagtigerjare in die nuwe musiekwetenskap gevind, veral met die menslike en sosiale wetenskappe (Beard en Gloag 2005:122). In hierdie interdissiplinêre studie word die potensiaal wat die tekslinguistiek vir die hedendaagse musiekwetenskap bied, ondersoek, spesifiek met betrekking tot "koherensie"¹⁷.

□ MUSIEKTEKS EN WOORDTEKS

Die ses koraalvoorspele van J.S. Bach – aanvanklik bekend as die *Sechs Choräle von verschiedener Art* – is deur Johann Georg Schübler gepubliseer, sodat dit na aanleiding hiervan, bekend geword het as die "*Schübler-koraalvoorspele*" (Williams 1980:103-123). Soos wat in hierdie punt na vore

¹⁶ As gevolg van ruimtebeperkings rondom hierdie studie kan daar nie aan ál die benaderings aandag gegee word nie.

¹⁷ Termgebruik "koherensie" na aanleiding van Carstens (1997:470-496), asook De Beaugrande & Dressler (1981:4).

sal kom, word die *Schübler*-koraalvoorspele in hierdie studie as die potensiële¹⁸ koherente¹⁹ musiekteks geneem, omdat die partituur oor die potensiaal beskik om vertolk te word as 'n koherente musiekteks. Dit beteken dat 'n musiekteks nie koherensie kan vertoon sonder dat dit geïnterpreteer word nie. Daar moet in gedagte gehou word dat die *Schübler*-koraalvoorspele transkripsies van oorspronklike kantate-bewegings is (behalwe BWV 646; sien 3.3 en 3.4.3). Die oorspronklike kantates se musiek- en veral woordteks is belangrik vir die bespreking van "musikale koherensieverhoudings"²⁰ in die *Schübler*-koraalvoorspele.

Twee aspekte is derhalwe oorhoofs by die potensiële koherente musiekteks betrokke, naamlik musikale interpretasie en teksinterpretasie²¹. Waar eersgenoemde na die musiekteks verwys, dui laasgenoemde op die woordteks. Die volgende gedagte van Spies (1999/2000:77) is gevolglik hier ter sake:

Die feit dat 'n boodskap oorgedra word, beteken dat die manier waarop na 'n musiekteks gekyk word, mag ooreenkom met die manier waarop na verbale teks gekyk word. Die implikasie hiervan is dat musiek-analitiese strategieë sekere eienskappe vertoon wat mag ooreenkom met linguïstiese strategieë.

¹⁸ Hierdie gedagte sluit aan by Cook (2001b:185) se onderskeid tussen "gerealiseerde" en "potensiële betekenis" (sien 2.5.2).

¹⁹ Benaming "koherensie" ontleen aan De Beaugrande & Dressler (1981:6) en Carstens (1997:470-497).

²⁰ Termgebruik "koherensie" na aanleiding van Carstens (1997:470-496). Benaming "koherensieverhouding" na aanleiding van Pander Maat (2002). Pander Maat (2002:14; 71-134; 161-176 197-212) onderskei ses soorte koherensieverhoudings in taal, naamlik "beskrywend", "toelig-tend", "redenerend", "teenstellend/bevestigend", "verwysend" en "interaksioneel". Pander Maat (2002:252-255) dui aan dat elke samehang oor illokutiewe of perlokutiewe eienskappe beskik. Oorspronklike idee verder ontleen aan De Beaugrande & Dressler (1981:3-12), Carstens (1997:474, 484, 486-488), Krüger (2000:79) en Pander Maat (1994:275). Gedagte beïnvloed deur Austin (1962:100-108), Maus (2001:179, 182-183), Dreyfus (2000:173), Cook (2001a:242), Agawu (2001:144), Kramer (2005:x, 127, 128) en Hobbs (1983:38).

²¹ Idee ontleen aan Beard en Gloag (2005:93), Carstens (2009:47) en Krüger (2000:94).

Tabel 1: J.S. Bach se ses *Schübler*-koraalvoorspele met elkeen se ooreenstemmende oorspronklike kantate-beweging – saamgestel uit Haussmann (1984: 34, 44, 235, 332, 339):

Die ses <i>Schübler</i> -koraalvoorspele	Ooreenstemmende oorspronklike kantate-beweging
<i>Wachet auf, ruft uns die Stimme</i> (BWV 645) ²²	<i>Wachet auf, ruft uns die Stimme</i> (BWV 140), 4. Chorale
<i>Wo soll ich fliehen hin oder Auf meinen lieben Gott</i> (BWV 646)	[oorspronklike kantateteks verlore] ²³
<i>Wer nur den lieben Gott lässt walten</i> (BWV 647)	<i>Wer nur den lieben Gott lässt walten</i> (BWV 93), 4. Aria Duetto
<i>Meine Seele erhebt den Herren</i> (BWV 648)	<i>Meine Seele erhebt den Herren</i> (BWV 10), 5. Duetto e Corale
<i>Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ</i> (BWV 649)	<i>Bleibe bei uns, denn es will Abend werden</i> (BWV 6), 3. Choral
<i>Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter?</i> (BWV 650)	<i>Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren</i> (BWV 137), 2. Aria

Omskrywing van die term "musiekteks" is egter nie so eenvoudig dat daar nou met die voorafgaande volstaan kan word nie. Definiëring van die begrip "teks" is moeilik, soos ook beklemtoon en aangespreek deur Monelle (1996:245-246):

The score is, perhaps, the text. This would seem to match the traditional musicological view, in which scholars try to establish an authoritative *text* for music of the past. By this, they mean the musical aspects that can be written, and indeed were written by the composer. Of course, the realization of this score requires much cultural knowledge; but this study, called "performance practice", is not considered a textual study.

²² BWV is die algemene afkorting vir *Bach-Werke-Verzeichnis* (die indeks van Bach se komposisies) deur W. Schmieder (Randel 1986:116).

²³ Williams (1980:103-123).

Monelle (1996: 247-248) ondersoek ook die volgende idee van Rodolphe Gasché:

A text is not the pattern of signifiers or signifieds, or even the patterned relation between them; on the contrary, it is the annihilation of opposition, the stage of resolution or fruition of the opposition of sign and meaning which constitutes the action of signification... The text is not form plus content, but the overcoming of form and content... [The musical text] is the score, not as performed, but as understood, its dialectics resolved into intelligibility.

Na aanleiding hiervan stel Monelle (1996:249) die volgende:

The *absence* of musical signification, its dissolving under the studious eye, is not a limitation of music, but on the contrary its very life and beauty.

Juis hierdie gevolgtrekking van Monelle (1996:249) dat musiek se krag in die afwesigheid van eksplisiete betekenis lê, word verder in hierdie studie uitgebou. In hierdie studie beteken dit dat die gebruik van die terme "musiekteks" en "woordteks" aanvanklik in die boonste vlak van "koherensieverhoudings"²⁴ ontstaan, die sogenaamde "kohesiewe vlak"²⁵ van die partituur. Interpretasie²⁶ geskied egter vanuit die kohesiewe vlak van die partituur en ontwikkel na die onderliggende koherente vlak. Koherensieverhoudings fokus gevolglik op die dieperliggende vlak²⁷. Soos wat die luisteraar²⁸ die komposisie se klankbeeld interpreteer, kom "musikale koherensie"²⁹ ter sprake. In musikale koherensie kulmineer al sewe "beginsels van musikale tekstualiteit"³⁰ saam met die drie "gesamentlike musikale funksies"³¹. Hier is nou nie meer sprake van die blote

²⁴ Termgebruik "koherensie" na aanleiding van Carstens (1997:470-496). Termgebruik "koherensieverhouding" ontleen aan Pander Maat (2002).

²⁵ Idee ontleen aan De Beaugrande & Dressler (1981:3) en Carstens (2009:41).

²⁶ Idee ontleen aan Carstens (2009:47).

²⁷ Idee ontleen aan De Beaugrande & Dressler (1981:4, 13), Hubbard (1989:50) en Carstens (1997:475-476).

²⁸ Idee ontleen aan Krüger (2000:89) se onderskeid van 'n "teksontvanger".

²⁹ Idee ontleen aan De Beaugrande & Dressler (1981:6), Carstens (1997:470-497), Hubbard (1989:26, 27, 50, 285), Agawu (2001:144), Kramer (2005:x, 127, 128), Maus (2001:182-183) en Hobbs (1983:38).

³⁰ Idee ontleen aan Carstens (1997) en De Beaugrande & Dressler (1981:3-11).

³¹ Idee ontleen aan Austin (1962:100-108) se "beginsels van spraakfunksie" ("locutionary act", "illocutionary act", "perlocutionary act") en Carstens (1997:361, 376, 377) se Afrikaanse terme "lokusie", "illokusie" en "perlokusie". Sien 3.4.2. Dit is belangrik om daarop te wys, dat alhoewel die grondkonsep agter Austin (1962:100-108) se "beginsels van spraakfunksie" in hierdie studie aangepas en ontgin word, dit nie sou impliseer dat musiek bloot 'n taal is nie, maar wel, dat *musiek slegs gelyksoortig aan taal is* (sien 3.4.2). Austin (1962:100-108) se "beginsels van spraakfunksie" bied die moontlikheid om verder lig op musikale betekenis te werp.

partituur nie, maar die koherente teks. Die koherente teks is nie-konkreet en afgelei³². Musikale koherensieverhoudings³³ funksioneer binne die koherente musiek- en woordteks. Hierdie definisie sluit ook aan by die volgende twee beskouings van Monelle (1996), waarin die teks se beïnvloeding deur intertekstualiteit aangespreek word, asook die siening van die teks as abstrak en kulminasiepunt van alle betekenisgewers:

The text, whether literary or musical, is profoundly abstract. It is not the score, not a performance, not an intention. It is also – and this is vitally important – not the work. The musical work is something somebody has made ... But the text does not merely occupy a space defined by the composer's work. Its space is chiefly defined by certain other factors: in particular, by the universe of texts, which is to say by *intertextuality* (Monelle 1996:249).

The musical text, then, is a boundary between inside and outside, rendered problematic by the flow across the boundary and the interdependence of inside and outside. It is also an epistemic nexus, the meeting point of all its significations, indexical, iconic, and symbolic. It is not a transcendent essence, an abstract pattern, an object, an "experience" (Monelle 1996: 255-256).

Alhoewel dit byna 'n onmoontlike taak is om die begrip "musiekteks" na behore te omskryf³⁴, is dit ook belangrik om die musiekteks se krag tot verwysing en assosiasieskepping in ag te neem (sien *vermengde perlokusie deur assosiasie* in 3.4.2 en *musikale intertekstualiteit* in 3.4.3). Cooper (2009:1) gaan selfs so ver as om die musiekteks 'n "interteks", waarbinne "musikale intertekstualiteit"³⁵ funksioneer, te noem:

...every piece of music builds on or departs from systems, conventions, ideas, and styles represented in other, earlier pieces of music and other artworks – and that the meaning of a given individual artwork consequently embraces the meanings of other artworks even more than it possesses an individually distinctive meaning of its own. Viewed this way, the art of musical composition is an act of reference to a multitude of other, similar acts. The musical text we encounter in any given score becomes not a text, but an intertext.

³² Idee ontleen aan Hubbard (1989:50).

³³ Oorspronklike idee ontleen aan Pander Maat (1994:275), Pander Maat (2002:11, 37), De Beaugrande & Dressler (1981:6), Carstens (1997:470-497), Maus (2001:179), Dreyfus (2000:173) en Cook (2001a:242).

³⁴ Carstens (1997:108) wys ook op die problematiek in die definiëring van die term "teks" in die tekslinguistiek.

³⁵ In hierdie studie is die idee van musikale intertekstualiteit ontleen aan veral De Beaugrande & Dressler (1981:10) en Carstens (1997:353, 450-469); met erkenning aan Beard & Gloag (2005:95-96) asook Cooper (2009:1).

In hierdie studie word die begrip "musikale intertekstualiteit" as een van die "sewe beginsels van musikale tekstualiteit"³⁶ binne 'n koherente musiekteks hanteer, sodat die veronderstelling is dat 'n musiekteks ook as 'n "interteks" funksioneer (na aanleiding van Cooper 2009:1).

Verder word uitgegaan van die vertrekpunt dat J.S. Bach se *Schübler*-koraalvoorspele se musiekteks en die ooreenstemmende kantate-beweging se woord- en musiekteks as koherente tekste 'n opgelegde betekenis³⁷ insluit. Die ontsluiting van musikale betekenis vind uiting in musikale koherensieverhoudings. Twee aspekte is hier ter sake, naamlik "musikale tekstualiteit"³⁸ en die meegaande "drie gesamentlike musikale funksies"³⁹.

Die luisteraar beskou musikale koherensieverhoudings interpreterend⁴⁰, sodat die vertolking 'n bepaalde begripsvermoë, deur die luisteraar, van die teks, weerspieël⁴¹. Musikale koherensieverhoudings gaan gepaard met die luisteraar se poging om die komponis se veronderstelde bedoeling en beoogde "effek"⁴² met die musiek- en woordteks te bepaal⁴³.

³⁶ Idee ontleen aan De Beaugrande & Dressler (1981:3-12) en Carstens (1997; 2000; 2009).

³⁷ Idee ontleen aan Austin (1962:100-108), Carstens (1997:115-117), Krüger (2000:94, 113), Pander Maat (1994:275), Dreyfus (2001:173) en Cook (2001a:242). Carstens (1997:376-377) meld dat "illokusie" 'n "bedoeling" veronderstel.

³⁸ Na aanleiding van De Beaugrande & Dressler (1981) en Carstens (1997, 2000 en 2009).

³⁹ Spesifiek "musikale illokusie", "musikale vermengde perlokusie", "musikale vermengde perlokusie deur assosiasie" en "musikale vermengde perlokusie deur vermengde assosiasie"; idee ontleen aan Austin (1962:100-108), Carstens (1997:361, 376, 377) en Hobbs (1983:38). Sien 3.4.2.

⁴⁰ "Musikale interpretasie" dui op 'n sekere vlak van musikale begrip, asook die musikale kommunikasie van die begrip (Beard & Gloag 2005:93). Idee ontleen aan Krüger (2000:94).

⁴¹ Idee ontleen aan Krüger (2000:95).

⁴² Begrip "effek" met erkenning aan Carstens (1997:361, 376, 377) as die uiteinde van "perlokusie". Idee ook ontleen aan Austin (1962:100-108). Soos by musikale koherensie, word daar verder in hierdie studie op die uitwerking van musikale samehange gefokus.

⁴³ Idee ontleen aan Krüger (2000:67), Carstens (1997:376-377) en Austin (1962:100-108).



Musikale koherensieverhoudings word binne 'n "teks-as-proses"-gesigspunt⁴⁴ hanteer, met die luisteraar wat die musiek- en woordteks as wesentlike klank-faset⁴⁵ binne konteks interpreteer. In hierdie studie lê die betekenis gevolglik nie, soos in tipiese vroeëre retoriese toepassings⁴⁶, in "alleenlik die teks" of "geïsoleerde entiteite" nie (die sogenaamde "teks-as-produk-benadering"⁴⁷ (Carstens 1997:23). Hierdie studie sluit gevolglik by Carstens (1997:28) se gevolgtrekking aan, dat "ook verskeie interafhanklike nielinguistiese kwesies" by die interpretasie van 'n musiek- en woordteks betrokke sal wees⁴⁸. Wanneer 'n aanpassing van Carstens (2009:40) se "werksdefinisie" vir die begrip "teks" vanuit die tekslinguistiek vir die hedendaagse musiekwetenskap gemaak word, kan gestel word dat 'n koherente musiekteks 'n kommunikatiewe⁴⁹ handeling is *"wat deur die betrokke teksdeelnemers [interpreteerders] as eenheid ervaar en aanvaar word op [musikaal tekslinguistiese]⁵⁰ gronde"*.

⁴⁴ Idee ontleen aan Carstens (1997:23, 484), Hubbard (1989:50) en Krüger (2000:66).

⁴⁵ Gedagte ontleen aan Pander Maat (1994:275), Pander Maat (2002:11,37), De Beaugrande & Dressler (1981:6), Carstens (1997:470-497), Maus (2001:179) en Cook (2001a:242).

⁴⁶ Vir kritiek teen retoriese toepassings in musiek, sien Lòpez Cano (2000:3).

⁴⁷ Idee ontleen aan Carstens (1997:484), Hubbard (1989:50) en (Cook & Everist 2001:xi).

⁴⁸ Idee verder ontleen aan Agawu (1997:2-3). Agawu (1997:2-3) wys ook daarop dat aangeleenthede rondom affek en uitdrukking, die "betekenis" van musiek en die kulturele konteks tradisioneel nie in ag geneem is nie - as uitkoms vandag word geïdentifiseerde patroonmatighede binne die nuwe musiekwetenskap aan die buite-musikale gekoppel, soos byvoorbeeld aan 'n program, fantasie of intrige.

⁴⁹ Idee ontleen aan Carstens (1997:48, 496).

⁵⁰ Die "musikale beginsels van tekstualiteit" (idee ontleen aan De Beaugrande & Dressler 1981:3-12 en Carstens 1997) en die "drie gesamentlike musikale funksies" (idee ontleen aan Austin 1962:100-108 en Carstens 1997:361, 376, 377) is hier van toepassing. Soos wat 'n linguistiese teks op grond van die "sintaktiese" (Carstens 2009:40) interpreteer word, geld musikale lokusie (idee ontleen aan Austin 1962:100-108; sien 3.4.2) en musikale kohesie (idee ontleen aan De Beaugrande & Dressler 1981; Carstens 1997; Hubbard 1989). Soos wat 'n linguistiese teks op grond van die "semantiese" (Carstens 2009:40) interpreteer word, geld dit dat musiek 'n laer betekenisvlak as taal het (sien 2.4). Cook (1996:105) meld dat "... of all analytical methods it is semiotics which has the greatest potential to encompass a concern for the expressive as well as the structural aspects of music; its foundation is the identification of oppositions, and oppositions may equally well be found at the syntactical and the semantic level of music." Soos wat 'n linguistiese teks op grond van die "pragmatiese" (Carstens 2009:40) interpreteer word en die pragmatiek die uiteindelijke effek van 'n taalhandeling benadruk (Carstens 2000:8), speel die effek van musiek op die interpreterende luisteraar 'n groot rol, soos byvoorbeeld in musikale *vermengde perlokusie deur assosiasie* (idee ontleen aan Austin 1962:100-108; sien 3.4.2).

3.4 HEDENDAAGSE MUSIEKWETENSKAP EN TEKS- LINGUISTIEK

Dit is opvallend dat beide die tekslinguistiek, sowel as die hedendaagse musiekwetenskap 'n interdisciplinêre aard vertoon (vergelyk byvoorbeeld semiotiese en retoriese inwerking). Die definiëring van die begrip "teks" word deur beide problematies ervaar. Die tekslinguistiek ondersoek veral die tekstualiteit van tekste, hoofsaaklik aan die hand van die sewe aangeduide "beginsels van tekstualiteit"⁵¹. Die hedendaagse musiekwetenskap bestudeer in hoofsaak musikale betekenisse.

Soos wat daar in hoofstuk 2 duidelik aan die lig gekom het dat musiek taalverwant⁵² is, is die vertrekpunt wat in hierdie interdisciplinêre⁵³ ondersoek gehandhaaf word, dié van komplementêre dissiplines tot mekaar, naamlik dié van die tekslinguistiek en musiek. Dit word duidelik in die oog gehou dat aanpassings in die potensiaal wat die tekslinguistiek as vakgebied vir die postmoderne musiekwetenskap bied, noodwendig hoë prioriteit sal geniet in sy inwerking op musiek as taalverwante terrein. Opsommend sluit hierdie studie by Beard en Gloag (2005:103) se gevolgtrekking aan dat musiek verwant aan taal is, maar nie 'n taal word nie: "...music resembles language without actually becoming language".

Vervolgens word aangedui hoe die tekslinguistiek in hierdie studie 'n invloed in die hedendaagse musiekwetenskap uitoefen.

⁵¹ Vergelyk De Beaugrande en Dressler (1981), asook Carstens (1997), (2000) en (2009).

⁵² Soos bespreek deur byvoorbeeld Agawu (2001:142-144), Zbikowski (2006:3), Spies (1999/2000:71) en Swain (2001:135).

⁵³ Idee ontleen aan Carstens (1997:61-69).

3.4.1 Musikale koherensieverhouding

Na aanleiding van die volgende uitspraak deur Brown & Yule (1983:115-116) in die tekslinguistiek, kan 'n musikale koherensieverhouding in die musikale tekslinguistiek beskryf word as 'n musikale reproduksie deur die luisteraar van die komponis se beplande betekenisgewing in die musiek- en woordteks⁵⁴:

... his analysis represents not a straight translation from sentence meaning into an alternative format, but *an interpretation of the speaker's/writer's intended meaning* in producing the discourse.

Musikale koherensieverhoudings word deur beide die komponis en luisteraar op 'n natuurlike wyse gebruik om óf musikale koherensie daar te stel (die komponis) óf die waarskynlike musikale betekenis met die musiek- en woordteks vas te stel (die luisteraar)⁵⁵.

3.4.2 Musikale koherensieverhoudings se drie gesamentlike musikale funksies

Twee uitsprake, wat die musikale denke van die Barok⁵⁶ weerspieël, bied onder andere verreikende gevolge vir hierdie studie, naamlik dié deur Forkel (J.S. Bach se eerste biograaf) en dié deur Mattheson ('n tydgenoot van J.S. Bach):

- Forkel (1802:24-25) meld dat J.S. Bach die instrumentale of vokale partye van 'n komposisie as sprekers binne 'n gesprekvoering beskou. Die "stemme" tree tot die gesprek toe deur betekenisvolle deelname en inagneming van die bydraes deur die ander "stemme"/gespreksgenote.

⁵⁴ Idee ontleen aan Brown & Yule (1983:115-116).

⁵⁵ Idee ontleen aan Krüger (2000:13).

⁵⁶ Die leerstelling van die affekte gedurende die Barok was gebaseer op die antieke ooreenkoms tussen musiek en retoriek (Bukofzer 1947:388). Die resitatief bied aan komponiste ruim geleentheid om die ooreenkoms tussen musiek en spraak waar te neem – teoretici wat monodie voorstaan, soos veral Doni, begin om konkrete musikale figure vir sulke "spraakfigure" soos vraag, bevestiging, uitdruklike herhaling en andere, te ontwikkel (Bukofzer 1947:388).

- Mattheson (1739:103) beweer dat musiek 'n vorm van klankspraak ("Klang-Rede") is.

Musikale koherensieverhoudings⁵⁷ word na aanleiding van hierdie twee uit-sprake as "musikale samehange"⁵⁸ in "musikale gesprekvoering"⁵⁹ gesien. Gevolglik oefen Austin (1962:100-108) se beginsels van spraakfunksie 'n invloed op musikale koherensieverhoudings uit en word dit vervolgens toegelig. Dit is egter belangrik om eers daarop te wys, dat alhoewel die grondkonsep agter Austin (1962:100-108) se beginsels van spraakfunksie in hierdie studie aangepas en ontgin word, dit nie sou impliseer dat musiek bloot 'n taal is nie, maar wel, dat musiek slegs *gelyksoortig*⁶⁰ aan taal is. Austin (1962:100-108) se beginsels van spraakfunksie⁶¹ bied die moontlikheid om verder lig op musika-kale betekenis te werp.

⁵⁷ Hubbard (1989:126) se taksonomie van funksionele relasies vertrek spesifiek vanuit tekskohe-rensie.

⁵⁸ Idee ontleen aan Pander Maat (1994:275).

⁵⁹ Idee ontleen aan Forkel (1802:24-25), Mattheson (1739:103), Korsyn (2001:57) en Krüger (2000:387-397). Dit is belangrik om daarop te wys dat die benaming "musikale gesprekvoering" in hierdie studie aansluit by die onderskeid van "interaktiewe samehang" (byvoorbeeld Krüger 2000:387) in die tekslinguistiek. "**Interaktiewe samehang is nie dieselfde as dialoog nie. Interaktiewe samehang** is 'n verskynsel in die sogenaamde dieptestruktuur, en dialoog is 'n be-paalde vorm wat in die oppervlakstruktuur gemerk word" (Krüger 2000:188). "**Interaktiewe samehang** kan inderdaad as 'n vorm van **Toevoeging** gesien word, aangesien daar in 'n ge-ordende gesprek "beurte" gemaak word wanneer daar gepraat word, hetsy dit twee of meer mense is wat praat. **Interaktiewe samehang** vorm **reekse** tekseenhede" (Krüger 2000:188).

⁶⁰ Idee beïnvloed deur Beard & Gloag (2005:103), Agawu (2001:141-145); Swain (2001:140-149) en Spies (1999/2000:71).

⁶¹ Alhoewel dit ook moontlik sou wees om "musikale koherensie" bloot na aanleiding van "sosiale handeling" te ondersoek (ooreenkomstig Krüger 2000:92), word "sosiale handeling" tog wel in hierdie ondersoek na "musikale koherensieverhoudings" geïnkorporeer, naamlik in "musikale koherensieverhoudings" van "vermengde perlokusie" en "vermengde perlokusie deur assosiasie". Die regverdiging word gevind na aanleiding van Pander Maat (1994:121, 123) se stelling dat koherensieverhoudings se pragmatiese fasette perlokutief (of illokutief) aangedui kan word. Dit beteken dat "musikale koherensie" in "sosiale handelinge" gefundeerd is wanneer dit prag-maties is, met ander woorde, dat die betrokke "musikale illokute" in betekenisvolle relasie tot mekaar staan (idee ontleen aan Krüger 2000:92). 'n Verdere motivering vir die gebruik van "spraakfunksionele beginsels" (Austin 1962:100-108) as vertrekpunt, in plaas van vanuit 'n "so-siale handelingsteorie" (soos onderskei deur Krüger 2000:92), is geleë in die gebruik van ook die woordteks van die oorspronklike kantate-beweging-bron, sodat 'n teorie waarvan die "een-hede dikwels logies onvolledig" is en "selfs as elliptiese eenhede beskou word" (Krüger 2000:92), ongeskik vir hierdie studie sou wees. Die aangepaste musikale "beginsels van spraakfunksie" (oorspronklik van Austin 1962:100-108) is derhalwe meer inklusief van aard en bewerkbaar vir musikale gebruik.

Musikale koherensieverhoudings word deur drie gesamentlike musikale funksies gekwalifiseer, te wete "musikale lokusie"⁶², "musikale illokusie"⁶³ en "musikale vermengde"⁶⁴ perlokusie"⁶⁵. Musikale perlokusie word gekwalifiseer as *vermengd*, omdat beide die musiek- en woordteks mekaar wedersyds beïnvloed. Musikale vermengde perlokusie⁶⁶ is tweeledig van aard, sodat "musikale vermengde perlokusie deur assosiasie"⁶⁷ en "musikale vermengde perlokusie deur vermengde assosiasie"⁶⁸ onderskei word⁶⁹.

⁶² Carstens (1997:361, 376, 377) se Afrikaanse terme "lokusie", "illokusie" en "perlokusie" vir Austin (1962:100-108) se "beginsels van spraakfunksie" ("locutionary act", "illocutionary act", "perlocutionary act") word verder in hierdie studie gebruik.

⁶³ Idee ontleen aan Austin (1962:100-108) en Carstens (1997:361, 376, 377).

⁶⁴ Idee ontleen aan Karbusicky (1987:436-437) se vereniging van twee verskillende musikale gegewes (se stemming) in die skep van nuwe betekenis.

⁶⁵ Idee ontleen aan Austin (1962:10-108) en Pander Maat (1994:121, 123).

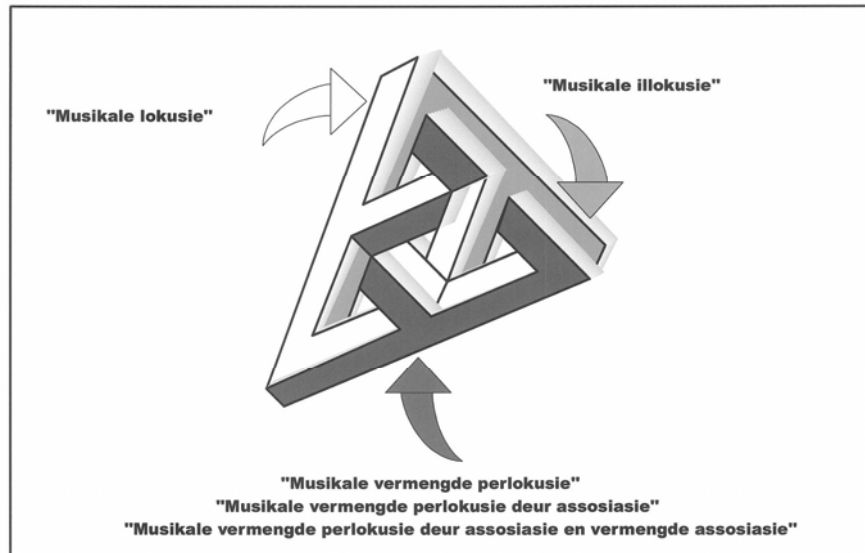
⁶⁶ Hierdie benaming word in hierdie verdere studie gebruik met verwysing na Austin (1962:100-108) se "perlocutionary act" en Carstens (1997:361, 376, 377) se Afrikaanse term "perlokusie".

⁶⁷ Idee ontleen aan Agawu (2001:144) se onderskeid van "geassosieerde betekenis", Hobbs (1983:38) se aanduiding van die bepalende rol van die mens se geheue tydens interpretasie en Kramer (2005:x, 127, 128) se "singende melodie" (sien hoofstuk 3). Ook Maus (2001:182-183) se beskouing dat die assosiasie van musiek met 'n teks, 'n metode is om musikale eenheid te bewerk, het hierdie idee beïnvloed.

⁶⁸ Hier is "musikale intertekstualiteit" ter sprake (sien 3.4.3). Erkenning aan Beard & Gloag (2005:95-96). Idee ontleen aan De Beaugrande & Dressler (1981:10) en Carstens (1997:468).

⁶⁹ Idee ontleen aan Austin (1962:10-108) en Hobbs (1983:38).

Figuur 1: Skematiese voorstelling van musikale koherensieverhoudings se drie gesamentlike musikale funksies⁷⁰:



□ **Musikale lokusie: musikale samestelling en musikale lokute**

Die benaming "musikale samestelling"⁷¹ dui in hierdie studie op die twee musikale eenhede⁷² of "musikale lokute"⁷³ wat mekaar direk opvolg⁷⁴ of in die op-

⁷⁰ Idee ontleen aan De Beaugrande & Dressler (1981:3-11), Carstens (1997:470; 105; 361; 376-377), Pander Maat (1994:121; 123), Pander Maat (2002:11; 13; 36; 37), Krüger (2000:387-397), Forkel (1802:24-25), Mattheson (1739:103), Korsyn (2001:57) en Austin (1962:100-108). Figuur 1 ontwerp deur gebruikmaking van "Symb 394" en "B_w00002" uit "Clipart" in *Corel Print House Magic – Version 3.00.347*. Kopiereg 1997 © COREL CORPORATION and COREL CORPORATION LIMITED.

⁷¹ Idee ontleen aan Pander Maat (1994:275).

⁷² Idee ontleen aan Carstens (1997:57) se onderskeid van "presupposisies" se koherente rol in "volgordeverhoudinge" tussen "semantiese representasies" ("proposisies").

⁷³ Hierdie benaming word in hierdie verdere studie gebruik met verwysing na Austin (1962:100-108) se "locutionary act" en Carstens (1997:361, 376, 377) se Afrikaanse term "lokusie".

⁷⁴ Volgens Pander Maat (2002:14) kan 'n uiting ekstra informasie gee oor die situasie wat in die vorige uiting beskryf is. Twee opvolgende uitings word dus veronderstel, aangesien uitings beskou word "in het licht van de vorige uitingen" (Pander Maat 2002:36). In die proses om die geheel, in plaas van slegs elemente daarvan, te ondersoek, is twee aspekte betrokke: 1) die onderskeiding en benoeming van dele en 2) die benoeming van die verhouding daartussen (Pander Maat 2002:11, 37). Krüger (2000:100) verwys na twee "naasliggende" proposisies binne "gedagtesamehang". "Gedagtesamehang" is Krüger (2000) se benaming vir 'n "koherensieverhouding" (sien ook Krüger 2000:80) vir verdere sinonieme benamings). "Dit wat 'n sin te kenne gee van die buitetalige werklikheid – die *konsep of gedagte of stelling* – is 'n proposisie" (Krüger 2000:90).

eengestapelde⁷⁵ trapformasie⁷⁶ 'n ondeelbaarheid in hulle interafhanklikheid⁷⁷ tot mekaar vertoon. Die gedagte van 'n musikale samestelling sluit aan by Korsyn (2001:57) se verwysing na "musikale uitdrukkings" en Pander Maat (2002:13) se onderskeiding van 'n "reeks taaluitinge". Die musikale samestelling funksioneer op die bo-liggende vlak⁷⁸ en is normaalweg gekoppel aan die woordteks⁷⁹. Twee musikale lokute is binne 'n musikale samestelling aanmekaar verbind⁸⁰.

Musikale lokute sluit in hierdie studie by Pander Maat (2002:17) en Austin (1962:100-108) se identifisering van "uitinge" aan. Die musikale lokute is ooreenkomstig die aaneengeskakelde "leksiko-grammatiese eenhede" (Carstens 1997:98, 475) of "verbinde proposisies" (Krüger 2000:98) binne die meegaande woordteks, in die musiekteks, deur die komponis, daargestel⁸¹. Die verbinding van musikale lokute op die bo-liggende vlak⁸² is derhalwe deur die komponis in die woordteks van die oorspronklike kantate-beweging afgebaaken, soos bevestig deur musikale interludes tussen die gekombineerde musiek- en woordtekssamestellings⁸³.

Daar word van die veronderstelling uitgegaan dat die ooreenstemmende kantate-beweging se woordteks koherensie vertoon op grond van Carstens

⁷⁵ 'n Unieke eienskap van musiek is die saamklinkende geordendheid (Agawu 2001:143).

⁷⁶ Idee ontleen aan Krüger (2000:99) se aanduiding van "kruis- en dwarsverbindings" wat "kontinuiteit" in taaltekste kan bewerkstellig. Wanneer die gekombineerde musikale lokute in die musiek- en woordteks aangedui word op kohesiewe vlak, eindig die musikale samestelling meestal nie gelyktydig nie, sodat aanduiding grafies soos dié van 'n trapformasie daar uitsien.

⁷⁷ Idee ontleen aan Pander Maat (1994:32-35) en Austin (1962:100-108).

⁷⁸ Idee ontleen aan Carstens (1997:361, 475) se stellings dat "kohesie" "koherensie" versterk, asook dat "lokusie" die "sintaktiese struktuur" en "proposisionele inhoud" in taal behels.

⁷⁹ Idee ontleen aan Spies (1999/2000:77): "Die feit dat 'n boodskap oorgedra word, beteken dat die manier waarop na 'n musiekteks gekyk word, mag ooreenkom met die manier waarop na verbale teks gekyk word. Die implikasie hiervan is dat musiek-analitiese strategieë sekere eienskappe vertoon wat mag ooreenkom met linguistiese strategieë." Die *Schübler*-koraalvoorspele is transkripsies van oorspronklike kantates.

⁸⁰ Idee ontleen aan Austin (1962:100-108), Carstens (1997:475) en Krüger (2000:78).

⁸¹ Idee ontleen aan Spies (1999/2000:77).

⁸² Oorspronklike idee ontleen aan Austin (1962:100-108), Pander Maat (2002:11,37), Spies (1999/2000:77) en Carstens (1997:475).

⁸³ Idee ontleen aan Spies (1999/2000:77), Austin (1962:100-108) en Krüger (2000:78).

(1997:495) se stelling dat koherensie noodsaaklik vir kommunikasie is, asook dat 'n taalkundige teks noodwendig saamhang/koherensief is (sien ook Carstens 1997:5 en Krüger 2000:39). Die gebruik van musikale koherensieverhoudings in hierdie ondersoek met die fokus op musikale kommunikasie, sluit aan by Cooke (1974:216) se standpunt dat musiek nie soos 'n verbale taal funksioneer nie, maar wel as 'n wyse van kommunikasie (1974:215). Soos wat Carstens (1997:377) "lokusie" met die "proposisionele inhoud" van 'n sin en die "proposisionele waarde" van "al die sinne" in verband bring, vertoon ook die aaneengeskakelde musikale lokute 'n bepaalde musikale "proposisionele waarde" of koherente doelmatigheid in die woordteks van die ooreenstemmende kantate-beweging.

Die musiekteks, sowel as die woordteks van die oorspronklike kantatebeweging en titel⁸⁴ van die *Schübler*-koraalvoorspel, verkry betekenis deur die luisteraar se belewing⁸⁵ en benadering daarvan as eenheid (oorspronklike beginsel ontleen aan Carstens 1997:82).

□ **Musikale illokusie: *musikale samehang* en *musikale illokute***

Die term "musikale samehang" is verwant aan "musikale samestelling", maar figureer op die dieperliggende vlak⁸⁶ van die musiek- en woordteks⁸⁷. "Musikale illokute"⁸⁸ is dienooreenkomstig ook soortgelyk aan musikale lokute, alhoewel hulle binne die onderste vlak⁸⁹ funksioneer. Musikale illokute binne die

⁸⁴ Sien tabel 1 in 3.3.

⁸⁵ Idee ontleen aan De Beaugrande & Dressler (1981:6) en Carstens (1997:353) se onderskeid van "aanvaarbaarheid", wat in hierdie studie aangepas word as "musikale aanvaarbaarheid" (die interpreterende luisteraar se benadering).

⁸⁶ Idee ontleen aan Agawu (1997:2-3), wat die ontleding van blote oppervlakstrukture kritiseer. Gedagte ook ontleen aan Carstens (1997:475).

⁸⁷ Idee ontleen aan Krüger (2000: 82, 91, 104-105).

⁸⁸ Hierdie benaming word in hierdie verdere studie gebruik met verwysing na Austin (1962:100-108) se "illocutionary act" en Carstens (1997:361, 376, 377) se Afrikaanse term "illokusie".

⁸⁹ Idee ontleen aan Agawu (1997:2-3), wat die ontleding van blote oppervlakstrukture kritiseer. Gedagte ook ontleen aan Carstens (1997:475).

musikale samehang konsentreer op die musikale bedoeling⁹⁰ en musikale betekenis⁹¹ van die musiek- en woordteks⁹².

Die begrippe "musikale samestelling" en "musikale samehang" stem in hierdie studie ooreen met taal se samehangende proposisies⁹³, soos aangetoon deur byvoorbeeld Krüger (2000:96-98, 100-105, 107, 109, 113, 121, 125, 128) en Carstens (1997:262-264, 265-309, 397).

Musikale koherensieverhoudings ondersoek musikale illokute se verhouding binne 'n musikale samehang tot mekaar⁹⁴. Die musikale werking van 'n musikale koherensieverhouding word gevolglik as "musikaal-tekstueel" gekwalifiseer⁹⁵. Ook Dreyfus (2000:173) ondersoek musikale verhoudings tussen musikale idees in J.S. Bach se komposisies: hy wys daarop dat J.S. Bach se "komposisionele prosedures" dikwels 'n obsessiewe soeke na ooreenstemmende musikale verhoudings bevat en as "komposisionele meganismes" onderskei word. Hiervolgens word Bach se werke gekenmerk deur 'n drie-dimensionele benadering, waar musikale idees op 'n drie-dimensionele vlak saamgebind word, dit wil sê bo, onder en langs mekaar, beide as "paradigmas" (verskeie gelyktydige kombinasies) en "sintagmas" (opeenvolgend verbind) (Dreyfus 2000:175, 180).

⁹⁰ Idee ontleen aan Austin (1962:100-108) se onderskeid van "illocutionary act"; Carstens (1997:376-377) se aanduiding dat "lokusie" iets in taal "bedoel"; Krüger (2000:94) se stelling dat die "(waarskynlike) bedoeling van die teksproduseerder" belangrik tydens interpretasie is. Gedagte verder ontleen aan Pander Maat (1994:275), Dreyfus (2000:173) en Cook (2001a:242) se pleidooi dat die uitwerking van musiek op die luisteraar genoegsaam beskou behoort te word.

⁹¹ Idee verder ontleen aan Carstens (1997:115-117), Krüger (2000:113), Dreyfus (2000:173) en Cook (2001a:242).

⁹² Oorspronklike idee ontleen aan Austin (1962:100-108) en Carstens (1997:376).

⁹³ Alhoewel hierdie term se definiëring problematies in die tekslinguistiek is, verwys die begrip "proposisie" hier na "die komponente wat saambind ... die teksproduseerder se waarskynlike gedagtes of idees" (Krüger 2000:96). As sinoniem onderskei Krüger (2000:96) die benaming "gedagte-eenheid".

⁹⁴ Idee ontleen aan Pander Maat (2002:36).

⁹⁵ Idee ontleen aan Carstens (1997:103-105).

Daar bestaan 'n verskuiwing vanaf die bo-liggende vlak ("musikale kohesie"⁹⁶) na die dieperliggende vlak⁹⁷ (musikale koherensie), sodat die twee musikale lokute nou twee musikale illokute binne musikale illokusie is, met die fokus op musikale betekenis⁹⁸. 'n Verdere verandering in die vlakverskuiwing is die oorgang vanuit die musikale samestelling (binne musikale lokusie) na die musikale samehang (binne musikale illokusie)⁹⁹. Die musikale samehang se twee aaneengeskakelde musikale illokute van opeenvolging¹⁰⁰ of opeengestapelde trapformasie is só nou aan mekaar verbonde, dat hulle musikaal betekenis daarstel¹⁰¹. Hierdie musikale betekenis word oorhoofs deur twee faktore beïnvloed, eerstens of die musikale samehang se woordteks 'n presiese eendersheid of andersheid¹⁰² vertoon – wanneer die woordteks herhaal, vertoon die musiekteks voortdurende vernuwing; wanneer die woordteks verander, herhaal die musiekteks en is daar altyd 'n ewewigtigheid tussen konstantheid en veranderlikheid; tweedens of die musikale illokute in die musiekteks se "musikale toonkleurbepaler"¹⁰³ oor 'n hoë of lae graadverskil van toonkleurintensiteit beskik – hoe groter die graadverskil, hoe sterker funksioneer musikale illokusie en *vice versa*¹⁰⁴. Die toonkleurintensiteit word deur aangeleentede soos die saamklinkende samehangende geordendheid, harmoniese ondersteuning, toonkleurverryking, melodiese opvulling, ritmiese verlewending, aantal be-

⁹⁶ Idee ontleen aan De Beaugrande & Dressler (1981:3) en Carstens (1997:218-351).

⁹⁷ Idee ontleen aan Krüger (2000:102), Austin (1962:100-108) en Carstens (1997:361, 376, 377). "Kohesie slaan dan meer pertinent op die wyse waarop die leksiko-grammatiese eenhede in die taal met mekaar 'n semantiese verwantskap vertoon, terwyl koherensie hoofsaaklik betrekking het op die onderliggende konseptuele skakeling in 'n teks" (Carstens (1997:116). Ook die volgende stelling deur Krüger (2000:113) het 'n invloed op die idee uitgeoefen: "Die poort na die teksdiepte is die teksoppervlak."

⁹⁸ Idee ontleen aan Carstens (1997:376-377, 475), Krüger (2000:82, 91, 104) Austin (1962:100-108), Dreyfus (2000:173) en Cook (2001a:242).

⁹⁹ Idee ontleen aan Pander Maat (1994:275), Pander Maat (2002:37), Carstens (1997:80-81, 376-377), Austin (1962:100-108), Pander Maat (1994:275) en Krüger (2000:94).

¹⁰⁰ Krüger (2000:100) verwys na twee "naasliggende" proposisies binne "gedagtesamehang". "Gedagtesamehang" is Krüger (2000) se benaming vir 'n "koherensieverhouding" (sien ook Krüger (2000:80) vir verdere sinonieme benamings). "Dit wat 'n sin te kenne gee van die buitetalige werklikheid – die *konsep* of *gedagte* of *stelling* – is 'n proposisie" (Krüger 2000:90).

¹⁰¹ Idee ontleen aan Austin (1962:100-108), Carstens (1997:376-377), Dreyfus (2000:173) en Cook (2001a:242).

¹⁰² Die idee is ontleen aan Dreyfus (2000:173) se blote "herhaling van 'n idee" of "verandering en verbuiging van 'n idee" in musikale betekenisgewing.

¹⁰³ Idee ontleen aan Carstens (1997:377) se aanduiding van 'n "opdragmerker" in taal, naamlik deur handhawing van 'n bepaalde "stemtoon". "Musikale gesprekvoering" vertoon die-nooreenkomstig ook effekmatige toonkleure.

¹⁰⁴ Idee ontleen aan Carstens (1997:428-429, 377), Dreyfus (2000:173) en Austin (1962:100-108).

trokke partye en orkestrasie beïnvloed¹⁰⁵. Musikale illokusie is 'n voortdurende aktiewe proses waarin die musikale samehang in die woordteks met dié in die meegaande musiekteks versmelt¹⁰⁶.

□ **Musikale vermengde perlokusie**

Musikale illokusie se aktiewe proses om die musiek- en woordteks se musikale samehange te versmelt, word in musikale vermengde perlokusie verwerklik¹⁰⁷. Die versmelte musikale samehange van die musiek- en woordteks skep nie net vermengde perlokusie nie, maar het 'n musikale effek, net soos musikale koherensie, op die interpreterende luisteraar, sodat daar nou selfs op die nóg dieperliggende vlak gekonsentreer word¹⁰⁸.

Soos vroeër genoem, bestaan musikale perlokusie nie op sigself nie, sodat dit verdeel in musikale vermengde perlokusie deur *assosiasie* en musikale vermengde perlokusie deur *vermengde assosiasie*¹⁰⁹.

□ **Musikale vermengde perlokusie deur assosiasie en vermengde assosiasie**

Die versmelte musikale samehange binne musikale vermengde perlokusie deur assosiasie oefen 'n musikale uitwerking op die luisteraar uit tydens die interpretasie daarvan¹¹⁰. Wanneer die musiekteks sonder 'n meegaande woordteks in die *Schübler*-koraalvoorspele verskyn, bestaan die moontlikheid

¹⁰⁵ Idee ontleen aan Carstens (1997:377).

¹⁰⁶ Idee ontleen aan Austin (1962:100-108), Carstens (1997: 23, 484) en Krüger (2000:66).

¹⁰⁷ Idee ontleen aan Austin (1962:100-108), Carstens (1997:115-117, 376-377) en Krüger (2000:94, 113), De Beaugrande & Dressler (1981:6) asook Pander Maat (1994:275).

¹⁰⁸ Idee ontleen aan Austin (1962:100-108), Carstens (1997:376-377), Pander Maat (1994:275) en Krüger (2000:94).

¹⁰⁹ Idee ontleen aan Austin (1962:100-108), Hobbs (1983:38) en Carstens (1997:376-377).

¹¹⁰ Idee ontleen aan Austin (1962:100-108), Carstens (1997:376-377), Pander Maat (1994:275), Krüger (2000:94), Hobbs (1983:38), De Beaugrande & Dressler (1981:6) asook Karbusicky (1987:436-437).

dat die interpreterende luisteraar die musiekteks óf met die oorspronklike kantate-beweging se orkestrasie óf woordteks (koraaltekse), óf selfs met beide kan verbind en assosieer¹¹¹. Hierdie beginsel staan in hierdie studie bekend as "musikale vermengde perlokusie deur assosiasie"¹¹².

Die vermoë van die interpreterende luisteraar tot assosiasie is gegrond op veral die volgende uitspraak van Hobbs (1983:38):

...coherence relations are **conventionalized** ways of being reminded of things. They are those ways of travelling through our **mental** maps that we can reasonably expect a listener to follow.

Ook Krüger (2000:118) meld dat teksontvangers spontaan eers na die bekende reik in die soeke na verdere betekenis binne 'n teks. Daar kan gevolglik veronderstel word dat die luisteraar tydens interpretasie musikale ervarings sal oproep. Hierdie musikale ervarings impliseer 'n herroeping van dít waarmee die luisteraar musikaal vertrouwd sou wees: die oorspronklike koraal se musiek- en/of woordtekse wat in die kantate-beweging gebruik word; die orkestrasie van die aanvanklike kantate-beweging (bekende "musikale intertekstuele" aangeleentheid)¹¹³.

Die volgende stelling van Piston (1961:vii) beklemtoon dat orkestrasie en die komposisieproses onlosmaaklik aanmekaar verbind is:

The true art of orchestration is inseparable from the creative act of composing music. The sounds made by the orchestra are the ultimate external manifestation of musical ideas germinated in the mind of the composer.

Hierdie uitspraak ondersteun die gedagte in hierdie studie, dat die oorspronklike kantate-beweging se musiekteks oor 'n ingekomponeerde orkestra-

¹¹¹ Idee ontleen aan Austin (1962:100-108), Carstens (1997:376-377), Hobbs (1983:38), Karbusicky (1987:436-437), asook De Beaugrande & Dressler (1981:6).

¹¹² Idee ontleen aan Austin (1962:100-108), Carstens (1997:376-377), Hobbs (1983:38), Karbusicky (1987:436-437), asook De Beaugrande & Dressler (1981:6).

¹¹³ Idee ontleen aan Carstens (1997:379-384, 466).

sie beskik, wat oorgedra word in die *Schübler*-koraalvoorspel deur die verbin-
tenis met die kantate-beweging.

Alhoewel musikale vermengde perlokusie deur assosiasie en musikale ver-
mengde perlokusie deur vermengde assosiasie as subjektief¹¹⁴ gekritiseer sou
kon word, speel musiek en taal se idiomatiese aard hier 'n deurslaggewende
rol. Musiek en taal se betekenis verskil, want musiek beskik oor 'n diepliggen-
de krag van assosiasie (musiekteks se geassosieerde woord- en/of musiek-
teks) en/of vermengde assosiasie (musiek- en woordteks se geassosieerde
woord- en/of musiekteks)¹¹⁵. Maus meld (2001:182-183) dat die assosiasie
van musiek met 'n storie, 'n manier is om musikale eenheid toe te reken. Die
dele van 'n storie hoort saam en die assosiasie van musiek en storie bring
mee dat die storie se eenheid na die musikale konteks verplaas word (Maus
2001:182-183). So kan die musiekteks van die *Schübler*-koraalvoorspele met
die woordteks van die oorspronklike kantate-beweging waartoe dit behoort
het, geassosieer word. Die inwerking van die woordteks op die musiekteks
veroorzaak musikale koherensie.

3.4.3 Musikale tekstualiteit

In hierdie studie word Carstens (1997) se Afrikaanse terminologieë vir De
Beaugrande en Dressler (1981:3-12) se beginsels gebruik om hierdie inter-
dissiplinêre aansluiting by die Afrikaanse tekslinguistiek aan te toon. Die sewe
"beginsels van musikale tekstualiteit", soos oorspronklik linguisties beskou
deur De Beaugrande en Dressler (1981:3-12), asook Carstens (1997), word in
hierdie studie op J.S. Bach se *Schübler*-koraalvoorspele se musiekteks (met

¹¹⁴ "... proposition-based analysis of natural language texts is inevitably subjective ... It cannot
really be tested" (Brown & Yule 1983:114).

¹¹⁵ Idee ontleen aan Austin (1962:100-108), Carstens (1997:376-377), Hobbs (1983:38),
Karbusicky (1987:436-437) en De Beaugrande & Dressler (1981:6).

'n meegaande woordteks in die oorspronklike kantate-beweging) van toepassing gemaak en bestaan uit die volgende¹¹⁶:

- musikale kohesie,
- "musikale intensionaliteit"¹¹⁷,
- "musikale aanvaarbaarheid"¹¹⁸,
- "musikale informatiwiteit"¹¹⁹,
- "musikale kontekstualiteit"¹²⁰,
- musikale intertekstualiteit en
- "musikale koherensie"¹²¹.

Die eersgenoemde ses beginsels van musikale tekstualiteit verenig uiteindelik in musikale koherensie as sewende beginsel¹²².

¹¹⁶ Ontleen aan Carstens (1997:28).

¹¹⁷ Idee ontleen aan De Beaugrande & Dressler (1981:5) en Carstens (1997:352-385).

¹¹⁸ Gedagte ontleen aan De Beaugrande & Dressler (1981:7) en Carstens (1997:352-385).

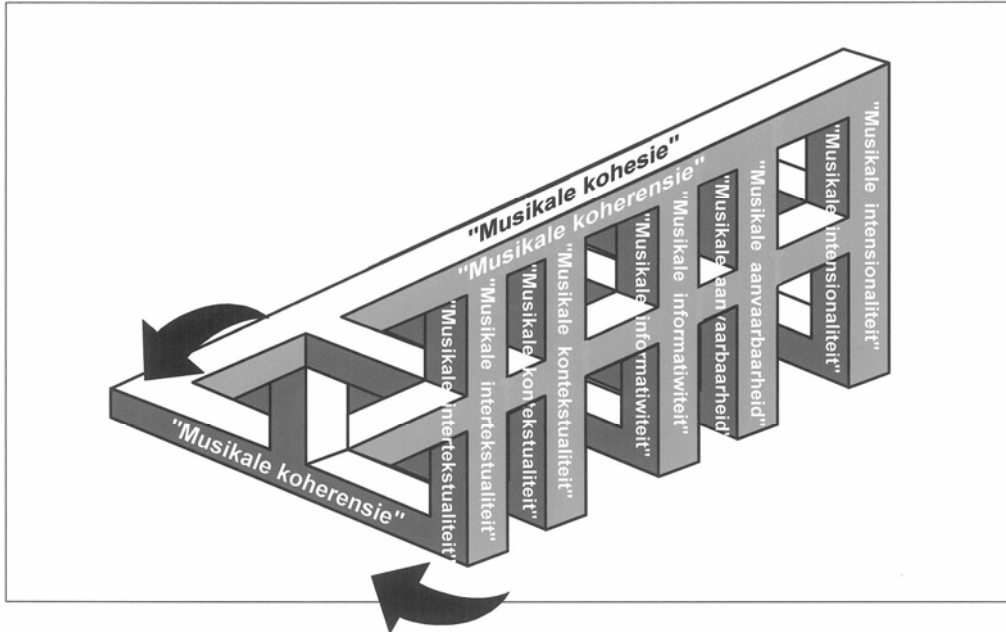
¹¹⁹ Idee ontleen aan De Beaugrande & Dressler (1981:9) en Carstens (1997:427-449).

¹²⁰ Idee ontleen aan Carstens (1997:386-426) en De Beaugrande & Dressler (1981:9-10).

¹²¹ Benaming "koherensie" ontleen aan De Beaugrande & Dressler (1981:6) en Carstens (1997:470-497). Idee beïnvloed deur Agawu (2001:144) se uitspraak dat die taal van musiek op spesifieke, herhalende tonale patrone met 'n geassosieerde betekenis konsentreer; Kramer (2005:x, 127, 128) se teoretiese basis vir 'n "singende melodie", waar 'n melodie of motief wat oorspronklik saam met 'n teks voorkom en uiteindelik daarsonder voorgespeel word; Maus (2001:182-183) se siening dat die assosiasie van musiek met 'n storie, 'n manier is om musikale eenheid toe te reken; sowel as Hobbs (1983:38) se aanduiding van die bepalende rol van die mens se geheue tydens interpretasie.

¹²² Idee ontleen aan Carstens (1997:496).

Figuur 2: Skematiese voorstelling¹²³ van die insluiting en vereniging van die ses beginsels van musikale tekstualiteit in musikale koherensie as sewende beginsel¹²⁴:



In die bostaande figuur word die insluiting en vereniging van die ses beginsels van musikale tekstualiteit in musikale koherensie as sewende beginsel skematies voorgestel. Soos wat daar duidelik in die res van die ondersoek aan die lig sal kom, figureer musikale kohesie op die bo-liggende vlak en die ander ses beginsels van musikale tekstualiteit in die dieperliggende vlakke, met musikale koherensie as oorkoepelende beginsel.

¹²³ Figuur 2 ontwerp deur gebruikmaking van "Symb 394" en "B_w00002" uit "Clipart" in Corel Print House Magic – Version 3.00.347. Kopiereg 1997 © COREL CORPORATION and COREL CORPORATION LIMITED.

¹²⁴ Idee ontleen aan Carstens (1997:496).

□ Musikale kohesie

Soos wat Carstens (1997:353) "kohesie" definieer as die wyse waarop sinne met mekaar verbind¹²⁵ word, verwys die begrip "musikale kohesie" na musikale "verbindings". Musikale lokute verbind op die bo-iggende vlak, sodat 'n musikale samestelling ontstaan. Die musikale werking van musikale kohesie word gekwalifiseer as "musikaal-tekstueel"¹²⁶, omdat die musikale lokute onlosmaaklik aan mekaar verbind is en 'n musikale samestelling vorm.

Musikale kohesie stem gevolglik ongeveer met formalistiese praktyke in die musiekwetenskap ooreen, waar blote oppervlakstrukture ontleed is, sonder inagneming van byvoorbeeld musikale betekenis (sien Agawu 1997:298-299). Daarenteen vorm musikale kohesie in hierdie studie die áánloop tot musikale koherensieverhoudings¹²⁷.

Wanneer musikale kohesie nou binne die konteks van die *Schübler*-koraalvoorspele beskou word, is die koraalmelodie wat in lang note voorkom, sowel as die onderbreking van die opvolgende frases deur interludes, tipies van die cantus firmus-koraalvoorspel (met inagneming van May 1986:589). Alhoewel die bo-iggende vlak van die *Schübler*-koraalvoorspele as genre derhalwe 'n tipiese plan¹²⁸ vertoon en daar 'n interaksie tussen musikale kohesie en musikale koherensie bestaan¹²⁹, konsentreer musikale koherensieverhoudings egter in hoofsaak op die dieperiggende vlak.¹³⁰ Daar word gevolglik in hierdie studie wel kennis van musikale kohesie geneem, maar die fokus val veral op musikale koherensie en gevolglike musikale betekenis.

¹²⁵ Idee ontleen aan De Beaugrande & Dressler (1981:3) en Carstens (1997:475).

¹²⁶ Idee ontleen aan Carstens (1997:103-105).

¹²⁷ Idee ontleen aan Krüger (2000:101).

¹²⁸ Na aanleiding van Krüger (2000:58).

¹²⁹ Idee ontleen aan Carstens (1997:115-120).

¹³⁰ Idee ontleen aan Krüger (2000:82, 91, 104).

In taal word vyf soorte kohesiemerkers onderskei (sien 3.3). Alhoewel die vertrekpunt in hierdie studie is om 'n musikale model van koherensieverhoudings te ontwerp, word daar aanvanklik met die woordteks van die oorspronklike kantate-beweging gewerk, sodat kohesiemerkers wel hierin aangedui sou kon word. Dit sou egter dan nie meer oorspronklike werk wees nie, maar bloot 'n verdere toepassing van bestaande linguistiese beginsels. Aan die ander kant vertoon die musiekteks 'n laer betekenisvlak as taal (die woordteks), sodat konjunksiemerkers nie eintlik in die musiekteks aangedui kan word nie. Die enigste manier hoe konjunksiemerkers wel na die musikale model deurgetrek sou kon word, is deur Hartnett (1986:151) se verdeling van hierdie konjunksiemerkers tot twee funksies, naamlik "statiese" en "dinamiese"¹³¹ kettings ("static ties", "dynamic ties"), te gebruik. Waar "statiese kettings" die voortgesette fokus op 'n sekere aangeleentheid vestig, stem dit ooreen met die woordteks wat hier 'n eendersheid vertoon en die musiekteks 'n andersheid, anders gestel, 'n herhalende woordteks en ontwikkelende musiekteks. "Dinamiese kettings" word by die opbou van tekste en retoriese hanterings gebruik. Net so toon "dinamiese kettings" 'n ooreenkoms met woordtekste wat in hierdie studie oor 'n andersheid beskik en musiektekste se eendersheid, met ander woorde, 'n nie-herhalende, ontwikkelende woordteks met herhalende musiekteks.

□ **Musikale intensionaliteit**

Musikale intensionaliteit fokus op die beoogde bedoeling van die komponis met die musikale samehang. Die musikale werking van musikale intensionaliteit is "musikaal-interpersoonlik"¹³², aangesien die eindresultaat wat die komponis waarskynlik¹³³ in gedagte gehad het, hier ter sprake is.

¹³¹ Carstens (1997:128) se Afrikaanse vertaling van hierdie begrippe word gebruik.

¹³² Idee ontleen aan Carstens (1997:103, 105).

¹³³ Idee ontleen aan Krüger (2000:94).



Volgens Fagius (2006:11) is die tekste van die *Schübler*-koraalvoorspele vir die einde van die Kerkjaar en Advent bedoel. Ambrose se vertaling van die oorspronklike kantate-bewegings van J.S. Bach se woordtekste dui hulle gerigtheid op sekere Christelike feesdae van die jaar aan (sien tabel 2). J.S. Bach se musikale intensionaliteit met byvoorbeeld die vyfde *Schübler*-koraalvoorspel (BWV 649) behoort gesien te word in die lig daarvan dat dit oorspronklik vir gebruik tydens die tweede Paasdag bedoel was.

Tabel 2: Die oorspronklike kantate-bewegings tot die *Schübler*-koraalvoorspele se bedoelde Christelike feesviering en gepaardgaande grondteks uit die Bybel – versamel uit Haussmann (1984:475-477):

Oorspronklike kantate-beweging tot <i>Schübler</i> -koraalvoorspel se BWV	Christelike feesdag	Gebaseerde Bybelteks	Ooreenstemmende <i>Schübler</i> -koraalvoorspel se BWV
6	2 ^{de} Paasdag	Lukas 24: 13-35	649
10	Lofsang van Maria	Lukas 1: 39-56	648
93	5 ^{de} Sondag gekoppel aan Drie-eenheid	Lukas 5: 1-11	647
137	12 ^{de} Sondag gekoppel aan Drie-eenheid	Markus 7: 31-37	650
140	27 ^{ste} Sondag gekoppel aan Drie-eenheid	Mattheus 25: 1-13	645

□ **Musikale aanvaarbaarheid**¹³⁴

Musikale aanvaarbaarheid sluit die interpreterende luisteraar se beleving en ontvanklikheid van die musiek- en woordteks in. Sowel die tipe genre as die sosiale en kulturele konteks oefen 'n invloed op die luisteraar se houding tydens interpretasie uit.¹³⁵ Musikale aanvaarbaarheid kan as "musikaal-interpersoonlik"¹³⁶ beskryf word, vanweë die luisteraar se reaksie op die komponis se musikale intensionaliteit met die musikale samehang.

Volgens Monteiro (2002:6) beïnvloed "simbole" se geïmpliseerde "kodes" binne bepaalde kontekste die musikale betekenis en maak "kodes" ook deel uit van die interpreteerder se ervaringswêreld. Hier kom *musikale vermengde perlokusie deur assosiasie* en Kramer (2005:x, 127, 128) se "singende melodie" ter sprake. Binne musikale koherensieverhoudings bou interpreteerders 'n woordteks rondom die musiekteks tydens interpretasie op¹³⁷, sodat vermengde musikale perlokusie deur assosiasie ontstaan.

Belangrik is die verskil tussen linguistiese "interpreteerbaarheid" (Carstens 1997:498) en musikale "interpreteerbaarheid". Soos wat die groter geheel in die oog gehou word in musikale koherensieverhoudings¹³⁸, word daar by die musikale hermeneutiese beginsel aangesluit. "Musikale interpreteerbaarheid" impliseer dat die versmelting van die musikale samehange binne die musiek- en woordteks effektief, funksioneel en betekenisvol in hulle aaneengeskakel-

¹³⁴ Hedendaagse musiekwetenskaplikes, soos byvoorbeeld Maus (2001), lig die belangrikheid van musikale ervaring uit. Maus (2001:179) meld die volgende: "One important kind of musical unity, I suggest, is *the unity of a listening experience*, or (in a more precise, if cumbersome, formulation), the unity and distinctness of a particular experience of listening to a composition".

¹³⁵ Idee ontleen aan Carstens (1997:353).

¹³⁶ Idee ontleen aan Carstens 1997:103, 105).

¹³⁷ Idee ontleen aan Krüger (2000:75) en Carstens (1997:496).

¹³⁸ Idee ontleen aan Carstens (1997:410).

de¹³⁹ samehangende kontekstuele verband is¹⁴⁰, sodat die luisteraar dit kan interpreteer.

Aangesien die *Schübler*-koraalvoorspele transkripsies van oorspronklike kantate-bewegings is (behalwe BWV 646), word die woordteks van die oorspronklike kantate-beweging gebruik in die uitlig van musikale samehang in die woordteks van die kantate-beweging, sodat aansluiting gevind word by Maus (2001:188), naamlik dat eenheid nie net deur die komposisie oorgebring word nie, maar óók deur die woordteks en ervaringe. Soos vroeër genoem in die aansluiting by Cook (2001a:242) se pleidooi vir genoegsame aandag aan die uitwerking¹⁴¹ van die musiek, vind ervaringe van die interpreteerder weerklank in die verwesenliking van musikale vermengde perlokusie deur assosiasie binne musikale koherensieverhoudings, omdat die verbintenis waarin musikale illokute staan, die interpreteerder se begrip van die musikale koherensieverhouding beïnvloed. Soos wat die *Schübler*-koraalvoorspele sonder woordtekste verskyn, oefen vroeëre musikale ervaring/belewing daarvan (binne die oorspronklike kantate-beweging) nou 'n invloed op die ontvangs daarvan uit. Die luisteraar herroep die oorspronklike woordteks (van die kantate-beweging) tydens interpretasie van die *Schübler*-koraalvoorspel, sodat daar 'n inwerking van die geassosieerde woordteks op die musiekteks is – 'n aspek wat in hierdie studie voorgehou word as "vermengde musikale perlokusie deur assosiasie". Die toevoeging van assosiatiewe betekenis tot die musiekteks gebeur soos wat die "linguistiese perlokusie" (woordteks) inwerk op "musikale perlokusie" (musiekteks) en so met mekaar versmelt. Daar moet in hierdie proses in die oog gehou word dat taal en musiek se perlokusie in graad verskil (in aansluiting by Swain 2001:149). Die inwerking van musikale

¹³⁹ Carstens (1997:486) dui vier kwalifikasies vir die verwerkliking van "koherensie" aan, naamlik "adekwaatheid", "verbindbaarheid", "konsekwensie" en "relevansie". Onderskeid tussen "eksplisiete-" en "implisiete koherensie", met "verbindbaarheid" wat by laasgenoemde ontbreek, is nie van toepassing in "musikale koherensieverhoudings" nie, aangesien musiek se hoë kontinuïteitsvlak aaneenskakeling stimuleer. Die feit dat aaneenskakeling op die bopliggende vlak figureer, illustreer die interaksie tussen "musikale kohesie" en "musikale koherensie". Gevolglik fokus die ander drie genoemde kwalifikasies in 'n hoër graad op "musikale koherensieverhoudings" se verwesenliking in "musikale vermengde perlokusie" en "musikale vermengde perlokusie deur assosiasie".

¹⁴⁰ Idee ontleen aan Carstens (1997:486).

¹⁴¹ Ontleen aan Austin (1962:100-108) en Carstens (1997:375-377).

samehange vanuit die musiek- en woordteks op mekaar, veroorsaak gevolglik die vermenging van verskillende grade van perlokusie. Hierdie beginsel sluit aan by Cano (2000:1) se aanduiding van 'n "derde semiotiese musiek/woordkanaal". Met erkenning aan ook Cook (2001b:185-186) se verskil in betekenis, kan gesê word dat die musiekteks in die *Schübler*-koraalvoorspele oor "potensiële betekenis" vir geassosieerde betekenis beskik en dat assosiasie uit die ervaringswêreld van die interpreteerder aanleiding tot assosiatiewe "gerealiseerde betekenis" gee.

Die aaneenskakeling¹⁴² binne die musikale samestelling van musikale lokute, die geïmpliseerde betekenis binne die musikale samehang van musikale illokute, asook die sosiale konteks speel 'n bepalende rol in die eenheidsbeleving en benadering daarvan¹⁴³.

□ **Musikale kontekstualiteit**¹⁴⁴

Musikale kontekstualiteit dui op die musikale opset en toestand waarbinne 'n musikale samehang en kombinasie van musikale samehange voorkom¹⁴⁵. Volgens Krüger (2000:75) beteken die begrip "konteks" eintlik "saam met die teks". Musikale kontekstualiteit sluit derhalwe al die verskillende aspekte in wat belangrik is vir begrip van die musiek- en woordteks¹⁴⁶. Carstens (1997:402) onderskei in dié verband tussen "linguistiese" en "nielinguistiese faktore" wat belangrik is vir die konteks: in hierdie studie verwys die "linguistiese" na musikale kohesie (dít wat bo-liggend is); die "nielinguistiese"

¹⁴² "Bloot die feit dat twee proposisies langs mekaar gestel word, impliseer dat daar die een of ander logiese band tussen hulle moet bestaan" (Krüger 2000:97).

¹⁴³ Oorspronklike beginsel ontleen aan Carstens (1997:80-81) en Krüger (2000:97).

¹⁴⁴ Hedendaagse musiekwetenskaplikes, soos byvoorbeeld Rink (2001), lig die belangrikheid van *konteks* in musiektoepassings uit. Rink (2001:219) stel die volgende: "...to make sense of the music in whole or in part virtually requires an understanding of original compositional and interpretative contexts and criteria – not in order to achieve a putative authenticity (a chimerical if not downright naïve goal, despite the continuing allegiance of some to that aim), but to provide essential terms of reference for 'meaningful' modern-day performances".

¹⁴⁵ Idee ontleen aan Carstens (1997:387).

¹⁴⁶ Idee ontleen aan De Beaugrande & Dressler (1981:9).

dui op die totaliteit van faktore wat van toepassing is vir die luisteraar, byvoorbeeld die verband waarbinne die musikale samehang aangewend word. Soos Cook (2001b:180) die belangrikheid van konteks beklemtoon, is konteks binne musikale koherensie van die uiterste belang¹⁴⁷.

Die ontvanklike luisteraar behoort só ingestel te wees dat die konteks, wat die rigting bepaal in die vasstelling van die komponis se geïmpliseerde doel met die musiek- en woordteks, 'n sentrale plek beklee¹⁴⁸. Die komponis se musikale intensionaliteit in die doelstelling om 'n indruk op die luisteraar te laat, sowel as die luisteraar se musikale aanvaarbaarheid om die musiek- en woordteks aan te neem as betekenisvol, is ter sprake¹⁴⁹.

Die musikale werking van die "musikaal-inhoudelike", "musikaal-interpersoonlike" en "musikaal-tekstuele" binne musikale kontekstualiteit is noodsaaklik, omdat die musiek- en woordteks binne konteks die geïmpliseerde musikale betekenis oriënteer, aan luisteraars gerig is en die tersaaklike verbinding binne musikale samehang(e) sluit¹⁵⁰.

□ **Musikale informatiwiteit**

Musikale informatiwiteit beïnvloed die musikale betekenis deurdat musikale illokute binne die musikale samehang óf herhaal óf verander word¹⁵¹. Die voortspruitende ewewig¹⁵² tussen konstantheid en veranderlikheid¹⁵³ is onontbeerlik vir musikale koherensie¹⁵⁴.

¹⁴⁷ Idee ontleen aan Carstens (1997:424).

¹⁴⁸ Idee ontleen aan Carstens (1997:387).

¹⁴⁹ Idee ontleen aan Carstens (1997:387).

¹⁵⁰ Ontleen aan Carstens (1997:103-105). Erkenning ook aan Krüger (2000:75-76).

¹⁵¹ Idee ontleen aan De Beaugrande & Dressler (1981:8-9) asook Dreyfus (2000:173).

¹⁵² Idee ontleen aan Carstens (1997:428-429).

¹⁵³ Vir Pander Maat (2002:36) is die formulering, inhoud en konteks van die uiting as verbale eenheid binne 'n spesifieke konteks belangrik vir vasstelling van die illokusionêre strekking en vraagonderwerp (denkbeeldige vraag waarop die uiting 'n antwoord bied). Hierdie vraagonder-

Die musikale werking van musikale informatiwiteit word as "musikaal-inhoudelik" gekwalifiseer, aangesien die balans¹⁵⁵ van musikale illokute binne die musikale samehang doelmatig deur die komponis aangewend is om musikaal met die interpreterende luisteraar te kommunikeer¹⁵⁶.

□ **Musikale intertekstualiteit**¹⁵⁷

Musikale intertekstualiteit is onderhewig aan beïnvloeding deur verwante musiek- en woordtekste¹⁵⁸. Musiek- en woordtekste funksioneer nie in afsondering nie, maar skakel met vorige teksaansluiting(s)¹⁵⁹. Musikale intertekstualiteit is in die algemeen gesproke verantwoordelik vir die ontwikkeling en vooruitgang van die bestaande musiek- en/of woordtekste waarmee dit verband hou¹⁶⁰. Musikale intertekstualiteit se werking is derhalwe "musikaal-inhoudelik"¹⁶¹.

Musikale intertekstualiteit sluit die luisteraar se voorkennis en ervaring in, wat gevolglik die interpretasie van die musiek- en woordteks affekteer¹⁶². Musikale intertekstualiteit se werking is derhalwe ook "musikaal-interpersoonlik"¹⁶³.

werp vorm gevolglik die brug tussen die gegewe (realiserend van die vertrekpunt van die vraag) en nuwe informasie (deeluitmakend van die eindpunt/antwoord op die vraag) van die uiting (Pander Maat, 2002:22).

¹⁵⁴ Idee ontleen aan Carstens (1997:428-429).

¹⁵⁵ Idee ontleen aan Carstens (1997:428-429).

¹⁵⁶ Idee ontleen aan Carstens (1997:103, 105).

¹⁵⁷ Musikale intertekstualiteit is reeds in musiek toegepas deur byvoorbeeld Monelle (1996:249) en Cooper (2009:1). Arnold Whittall se *Intertextuality in Western Art Music* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2005) dien ook vermelding.

¹⁵⁸ Idee ontleen aan De Beaugrande & Dressler (1981:10), asook Beard & Gloag (2005:95).

¹⁵⁹ Idee ontleen aan Carstens (1997:468), asook Beard & Gloag (2005:95).

¹⁶⁰ Idee ontleen aan De Beaugrande & Dressler (1981:11), asook Beard & Gloag (2005:95-96).

¹⁶¹ Idee ontleen aan Carstens (1997:103, 105).

¹⁶² Idee ontleen aan Carstens (1997:468), asook Beard & Gloag (2005:95).

¹⁶³ Idee ontleen aan Carstens (1997:103, 105).

□ **Musikale koherensie**¹⁶⁴

Die benaming "koherensie" stam van die Latynse woordstrukture *co* (aanduidend van "verenigd") en *haerere* (aanduidend van "verbinding"), sodat musikale koherensie derhalwe na "verenigde musikale verbindings" verwys¹⁶⁵. Hierdie "verenigde musikale verbindings" word in hierdie studie as 'n musikale samehang gekwalifiseer.

Musikale koherensie het net soos musikale vermengde perlokusie 'n effek op die luisteraar, verkry deur die interpretasie van en assosiasie(s) in die musiek- en woordteks¹⁶⁶. Hierdie beginsel sluit aan by die volgende uitspraak deur Cook (1990:5): "...the significance of music lies in what we perceive as we listen to it...".

Alhoewel musikale koherensie deur die luisteraar se interpretasie beïnvloed word, bly die musiek- en woordteks steeds aanduiders van die komponis se veronderstelde doelwit daarmee¹⁶⁷. Die volgende stelling van Cook (1990:21) aangaande die ervare luisteraar ondersteun hierdie uitgangspunt:

... listening to music is, or at any rate should be, a higher-order mental activity which combines sensory perception with a rational understanding based on some kind of knowledge of musical structure...

¹⁶⁴ Musikale koherensie verskil in hierdie studie van dié soos vroeër toegepas deur Salzer (1952), op musiek: Die verskil lê daarin dat Salzer (1952:258) op die struktuur tydens beluistering fokus, met ander woorde op dit wat in hierdie studie bloot die beginpunt van musikale koherensie op kohesiewe vlak verteenwoordig en binne musikale lokusie funksioneer: "...the ear must be enabled to hear the coherence and unity of a composition; it must be trained to perceive the goal of motion through the often fantastic texture of elaborations and prolongations." Salzer (1952:11) beklemtoon dat die belangrikheid van tone en akkoorde, asook die funksies wat hulle vervul, van musikale beweging afhanklik is: "Like a logical argument or a literary composition, a musical work is directed; its direction is determined by the very goal towards which it moves. Thus the significance of tones and chords and the functions they fulfill depend upon this goal and the direction the motion takes to attain it."

¹⁶⁵ Oorspronklike idee ontleen aan Carstens (1997:497).

¹⁶⁶ Idee ontleen aan De Beaugrande & Dressler (1981:6), asook Carstens (1997:470-497).

¹⁶⁷ Idee ontleen aan Krüger (2000:113).

Aspekte wat aan die luisteraar se ervaring van musikale koherensie meedoen, omvat die onverdeelbaarheid van musikale illokute binne die musikale samestelling, die konteks van die musikale samehang en gekombineerde musikale samehange, asook die luisteraar se voorkennis tot en assosiasie(s) in die musiek- en woordteks¹⁶⁸. Voortspruitend uit hierdie stelling kan gemeld word dat musikale koherensie van luisteraar tot luisteraar sal verskil – Carstens (1997:495) stel dit soos volg: "... soos die gebruikers wissel, sal die koherensie ook wissel."

Pander Maat (1994:275) se omskrywing van "koherensie" ondersteun hierdie eienskap:

Het coherentiebegrif verdraagt zich beter met de opvatting dat de samenhang tussen de uitingen in een tekst in hoge mate het produkt is van inferenties van een lezer/analyticus.

Aangesien daar veronderstel word dat 'n taalkundige teks noodwendig saamhang/koherensief is (sien Carstens 1997:5; Krüger 2000:39; Hubbard 1989:50), vertoon beide musiek en taal se tekste *per se* samehang/koherensie (sien ook Agawu 2001:142), maar daar bestaan verskille tussen musiek en taal se koherensie¹⁶⁹. Musiek vertoon 'n hoër intensiteit van:

- die weergawe van onafgebrokenheid (Agawu 2001:143),
- samevallendheid (Agawu 2001:143),
- verwysing na affek (Zbikowski 2006:3) en
- "poëtiese taalvermoë" (Agawu 2001:142) as taal

maar laer intensiteit van:

- redelik eksakte betekenskommunikasie (Agawu 2001:144, Spies 1999/2000:71 en Swain 2001:135) as taal.

¹⁶⁸ Idee ontleen aan Carstens (1997:495-496).

¹⁶⁹ Termgebruik "koherensie" na aanleiding van Carstens (1997:470-496) asook De Beaugrande & Dressler (1981:4). Benaming "koherensieverhouding" met inagneming van Pander Maat (2002).

3.4.4 Benadering

'n Musikale koherensieverhouding kan vanuit 'n standpuntinname van musikale kohesie óf musikale koherensie benader word¹⁷⁰. Wanneer musikale koherensieverhoudings vanuit musikale kohesie benader word, word daar op die aaneenskakeling van musikale lokute op die bo-liggende vlak gefokus¹⁷¹. Sou musikale koherensieverhoudings eerder vanuit musikale koherensie benader word, word daar op die musikale samehang van musikale illokute in die dieperliggende vlak gekonsentreer¹⁷².

Musikale kohesie is die musikale samestelling, terwyl musikale koherensie die musikale samehang is¹⁷³. Musikale kohesie versterk egter musikale koherensie¹⁷⁴. Soos wat Cook (2001b:192) 'n "dialogiese verhouding" in die wisselwerking tussen temas, onderwerpe en ander verskynsels van die musikale oppervlak as selfstandige strukturele middele en die fundamentele struktuur sien, word ook musikale koherensieverhoudings vanuit musikale kohesie en musikale koherensie ("onderliggende konseptuele skakeling") benader¹⁷⁵.

¹⁷⁰ Idee ontleen aan Carstens (1997:475) en Krüger (2000:101).

¹⁷¹ Idee ontleen aan Carstens (1997:475).

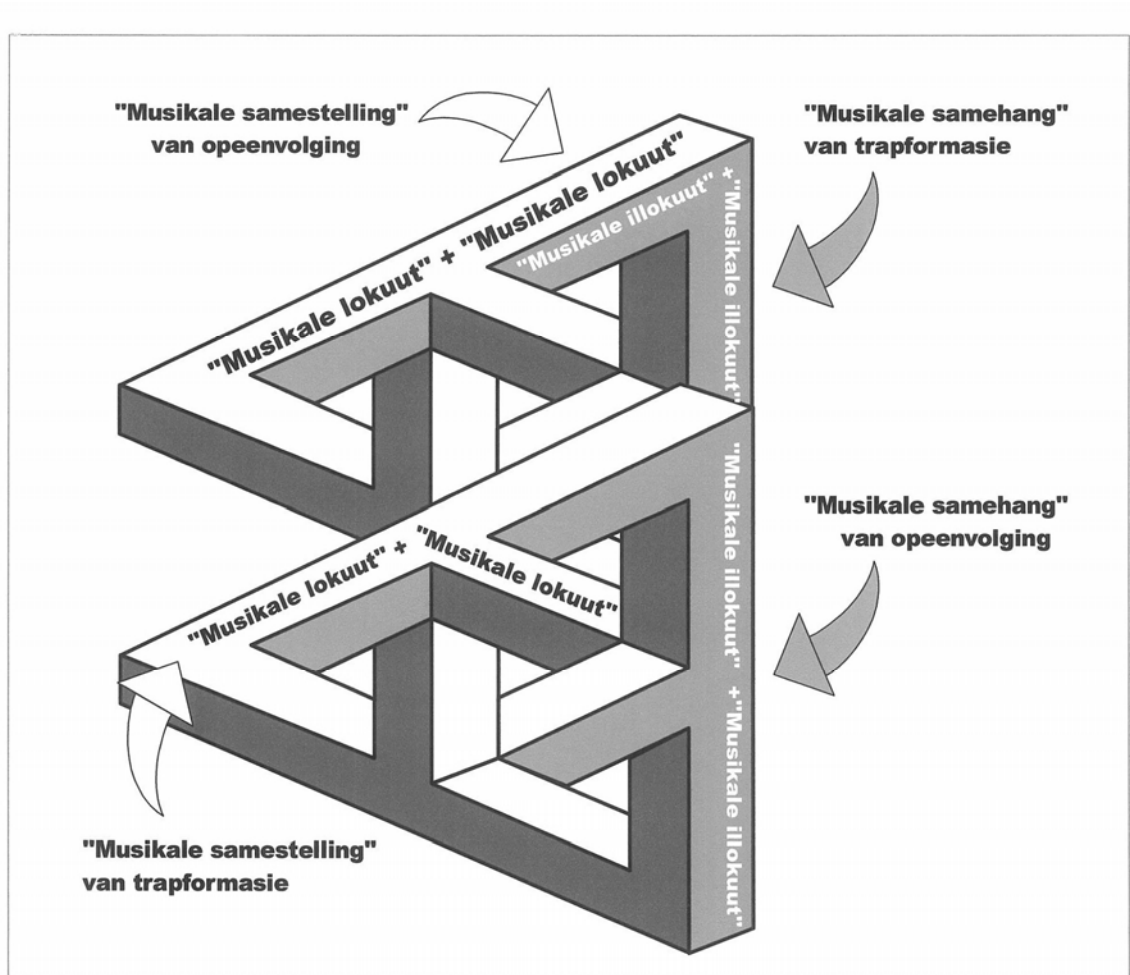
¹⁷² Idee ontleen aan Carstens (1997:475).

¹⁷³ Idee ontleen aan Carstens (1997:115-120) en Krüger (2000:98).

¹⁷⁴ Na aanleiding van Carstens (1997:475).

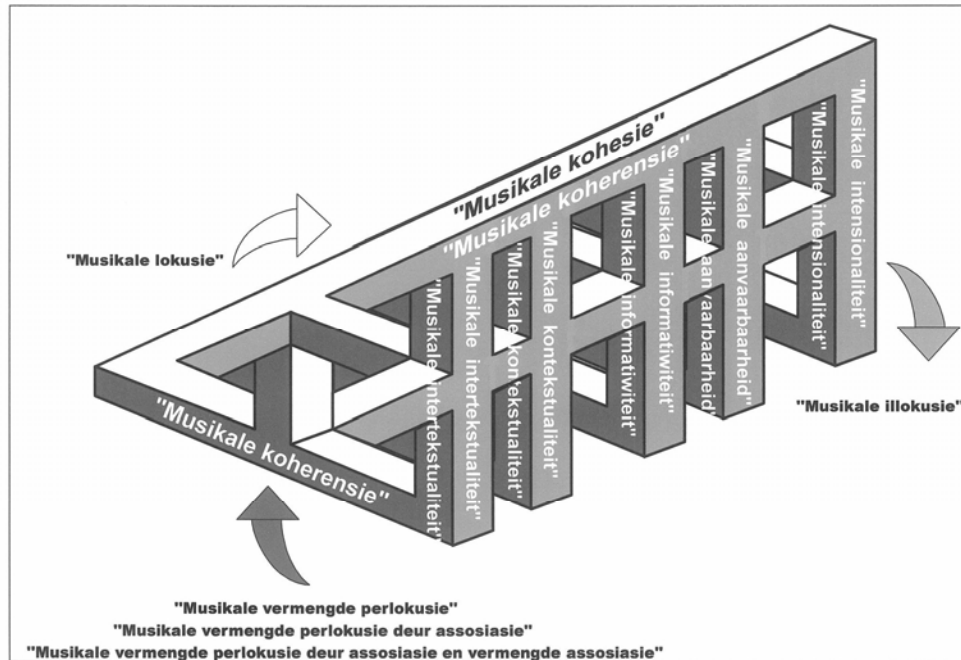
¹⁷⁵ Idee ontleen aan Carstens (1997:475).

Figuur 3: Skematiese voorstelling van die benadering van musikale koherensieverhoudings vanuit die bo-liggende en dieperliggende vlak¹⁷⁶:



¹⁷⁶ Idee ontleen aan Carstens (1997:116, 361, 376-377, 475), Pander Maat (2002:11, 14, 36-37), Krüger (2000:90, 99, 102, 113), Austin (1962:100-108) en Agawu (2001:143). Figuur 3 ontwerp deur gebruikmaking van "Symb 394" en "B_w00002" uit "Clipart" in *Corel Print House Magic – Version 3.00.347*. Kopiereg 1997 © COREL CORPORATION and COREL CORPORATION LIMITED.

Figuur 4: Skematiese voorstelling van die insluiting en vereniging van die sewe beginsels van musikale tekstualiteit in musikale koherensieverhoudings se drie gesamentlike musikale funksies¹⁷⁷:



3.4.5 Uitsig

In aansluiting by Korsyn (2001:57) se pleidooi dat musiek eerder met uitdrukkings in taal vergelyk moet word, word aanpassings van Austin (1962) se teorie vir gebruik in musikale uitings se realisering binne musikale koherensieverhoudings gemaak. Ook die tekslinguistiek fokus op uitdrukkings (Krüger 2000:84, Carstens 1997:19; 264). Dit is opvallend dat Korsyn (2001:57) reeds Bakhtin¹⁷⁸ se "dialogiese konsep" op musiek van toepassing gemaak het, ver-

¹⁷⁷ Idee ontleen aan De Beaugrande & Dressler (1981:3-11), Carstens (1997:105, 361, 376-377, 470), Pander Maat (1994:121; 123), Pander Maat (2002:11; 13; 36-37), Krüger (2000:387-397), Forkel (1802:24-25), Mattheson (1739:103), Korsyn (2001:57) en Austin (1962:100-108). Figuur 4 ontwerp deur gebruikmaking van "Symb 394" en "B_w00002" uit "Clipart" in *Corel Print House Magic – Version 3.00.347*. Kopiereg 1997 © COREL CORPORATION and COREL CORPORATION LIMITED.

¹⁷⁸ Bakhtin se beskouings hou ook verband met Julia Kristeva se onderskeiding van "intertekstualiteit", en gevolglik sowel met De Beaugrande se beginsel van "intertekstualiteit" (sien Carstens 1997:456-457).

al in die lig daarvan dat daar 'n soortgelykheid tussen Bakhtin¹⁷⁹ en Austin (1962:100-108) se teorieë bestaan:

...Bakhtin took a sociological line similar to that later developed in Austin's speech acts. The spoken word is primary, and words in conversation are orientated towards future words – they stimulate and anticipate replies, structuring themselves to do so (Holcombe 2007:1).

Alhoewel taal se koherensieverhoudings logies en beredeneerd daaruit kan sien, byvoorbeeld 'n "Rede-uitwerking" samehang (sien Krüger 2000:187), wat 'n "oorsaak" met 'n "gevolg" insluit, is musikale koherensieverhoudings se verhouding van musikale illokute tot mekaar eerder samehangend en onverdeelbaar as "logies" (Krüger 2000:359, Pander Maat 2002:11, 37 en Austin 1962:100-108). Soos wat taal "die verklarende sisteem van musiek" is (Agawu 2001:145), bied die beginsels onderliggend aan koherensieverhoudings in taal, potensiaal vir die verklaring van musikale koherensieverhoudings. Waar taal oor verskillende tipes samehange beskik, bekend as sogenaamde "interproposisionele relasie-tipes", waarin 'n spesifieke benaming vir elk onderskei word (Krüger 2000:2), sou die klassifikasie van musikale koherensieverhoudings daarenteen in rigiede "musikale interproposisionele relasie-tipes" kunsmatig wees, nie net omdat musikale koherensie, soos vroeër genoem, van luisteraar tot luisteraar verskil nie, maar veral vanweë musikale betekenis se sterker funksionering van musikale vermengde perlokusie as musikale illokusie¹⁸⁰.

Soos wat Maus (2001:179) die "beluisteringservaring" as 'n belangrike soort eenheid beskou, beklee dit dié sentrale plek in musikale koherensieverhoudings.

¹⁷⁹ Korsyn (2001:63) meld dat daar verskillende toepassings van Bakhtin se beginsel op musiek bestaan, soos byvoorbeeld deur Jeffrey Kallberg in "The Harmony of the Tea-Table: Gender and Ideology in the Piano Nocturne", *Representations*, 39 (1992):116 en Ingrid Monson in "Doubleness and Jazz Improvisation: Irony, Parody, and Ethnomusicology", *Critical Enquiry*, 20 (1994):283-313. Bakhtin se beskouings hou ook verband met Julia Kristeva se onderskeiding van "intertekstualiteit" in "Word, Dialogue and Novel" en gevolglik sowel met De Beaugrande se beginsel van "intertekstualiteit" (sien Beard & Gloag 2005:95 en Carstens 1997:456-457).

¹⁸⁰ Idee ontleen aan Austin (1962:100-108) en Carstens (1997:495).

Musikale koherensieverhoudings word binne musikale illokusie en musikale vermengde perlokusie deur *assosiasie* omskryf. Musikale illokusie sluit in hierdie studie by Cook (2001b:185) se betekenisonderskeid van "potensiële betekenis" aan. Musikale vermengde perlokusie deur *assosiasie* sluit weer by Cook (2001b:185) se "gerealiseerde betekenis" aan. Musikale vermengde perlokusie deur *assosiasie* spruit voort uit musikale illokusie.

In aansluiting by Dreyfus (2000:173) se benadering tot betekenis, naamlik blo-
te herhaling van 'n idee of verandering en verbuiging van 'n idee, word daar in
musikale koherensieverhoudings gefokus op die betekenisvolle verhouding
van musikale illokute (Dreyfus se "idees") in die vasstelling van musikale
vermengde perlokusie deur *assosiasie*. Die musikale idees waarna Dreyfus
(2000:173) verwys, is dieselfde as wat in hierdie studie as musikale illokute
verklaar word, met ander woorde die bedoelde betekenis¹⁸¹, en die interpreta-
sie daarvan in die bereiking van musikale vermengde perlokusie deur *assosi-
asie*¹⁸².

'n Fokusverskuiwing word met hierdie studie voorgestel, naamlik om musikale
illokute se verbintenis tot mekaar in te span in die ontginning van die
"seggingskrag" daarvan, ter verwesenliking van 'n bepaalde "klankeffek"
(musikale vermengde perlokusie deur *assosiasie* (na aanleiding van Carstens
1997:376, ook met inagneming van Austin 1962:100-108). Monteiro (2002:1)
se uitspraak dat komposisies die intensie het om musiek te word, stem oor-
een met die benadering in hierdie studie in die ondersoek na die bedoeling
van musikale illokute ter behaling van 'n musikale uitwerking.

Net soos Karbusicky (1987:436-437) se "musikale metafoor" twee musikale
gegewes, met strukturele raakpunte, saamvoeg, sodat die betrekking waarin
hulle tot mekaar staan, nuwe betekenis teweegbring, ondersoek musikale ko-

¹⁸¹ Idee ontleen aan Carstens (1997:376).

¹⁸² "Effek" na aanleiding van Carstens (1997:376).

herensieverhoudings die verhouding en samehorigheid tussen twee musikale illokute interpreterend binne konteks in die vasstelling van die "impak"¹⁸³ daarvan in die musikale vermengde perlokusie deur assosiasie. Karbusicky (1987:436-437) se een musikale gegewe (se stemming) domineer eintlik die ander in die skep van nuwe betekenis – in musikale koherensieverhoudings kom die oorheersing van een musikale illokuut ook bo die ander voor, afhangend van die woordteks se (on)/gelyksoortigheid¹⁸⁴ en die musiekteks se toonkleurintensiteitverskille¹⁸⁵. Karbusicky (1987:436-437) se uiteindelijke stemming (ná die vereniging) stem ooreen met musikale koherensieverhoudings se bereikte effek in musikale vermengde perlokusie deur assosiasie¹⁸⁶.

Maus (2001:178) stel die volgende vrae: "wat verenig?" en "wat, buiten die komposisie, verenig?". Musikale koherensieverhoudings ondersoek die effek van dít wat verenig, maar nie op die bo-liggende vlak nie, maar verklaar van uit die dieperliggende vlak¹⁸⁷.

Cook (2001b:181) se model van "konsepsionele vermenging" toon ooreenkomste en verskille met musikale koherensieverhoudings. Waar Cook (2001b) ooreenkomstige eienskappe tussen twee verskillende media uitwys en die unieke eienskappe van elkeen met die ander gekombineer word om nuwe betekenis te skep:

- kry ook die verhouding tussen musikale illokute aandag¹⁸⁸,
- kan musikale illokute (soos multi-media) ook los van mekaar bestaan¹⁸⁹,

¹⁸³ Ontleen aan Austin (1962:100-108) en Carstens (1997:375-377).

¹⁸⁴ Die idee is ontleen aan Dreyfus (2000:173) se blote "herhaling van 'n idee" of "verandering en verbuiging van 'n idee" in musikale betekenisgewing.

¹⁸⁵ Soos vroeër genoem, onderskei Carstens (1997:377) 'n "opdragmerker" in taal, in die gedaante van 'n bepaalde "stemtoon". Musiek as "toonkuns" (Pansegrouw 2000:814) vertoon binne die "musikale gesprekvoering" spesifieke toonkleure (timbres). Ook die volgende stelling van Krüger (2000:118) is hier van toepassing: "**Fonologiese aspekte** (pouering, toonhoogte en klemtoon) speel 'n baie groot rol in lewende gespreksituasies om 'n bepaalde samehang aan te dui. Dit geld nie alleen vir die identifisering van analise-eenhede nie, maar ook om die samehangtipe (I.P.R.) te bepaal."

¹⁸⁶ Idee ontleen aan Austin (1962:100-108) en Carstens (1997:375-377).

¹⁸⁷ Idee ontleen aan Krüger (2000:104) en Carstens (1997:376-377).

¹⁸⁸ Idee ontleen aan Carstens (1997:57).

- is die een musikale illokuut afhanklik van die ander in die bereiking van nuwe betekenis¹⁹⁰ (soos die "film-" en "musiekruimte" van Cook),
- word musikale betekenis afgelei tydens musikale illokusie¹⁹¹ (soos afleidings noodwendig in die "vermengde ruimte" gemaak word) en
- word musikale illokute ook spesifiek met mekaar in verband gebring¹⁹² (soos in die "vermengde ruimte" (Cook 2001b:181).

Die verskil is dat Cook (2001b) se model van "konsepsionele vermenging" twee uiteenlopende komponente in verhouding bring, terwyl twee musikale illokute binne 'n musikale koherensieverhouding vanweë die "konseptuele skakeling" (Carstens 1997:472) in die oorspronklike woordteks, noodwendig in verhouding tot mekaar staan.

Michael Graubart (2000:11) meld dat alhoewel daar die alternatiewe hipotese sou kon bestaan dat J.S. Bach geen bewuste kommunikatiewe bedoelings in die gebruik van herverskynende motiewe gehad het nie, sodat dit blote onbewustelike assosiasie van musikale figure met sekere woorde of idees was, dit egter stééds as aanduiders van die samehang van J.S. Bach se gedagtes dien. Hierdie "samehang van gedagtes" waarna Graubart (2000:11) verwys, impliseer weer Krüger (2000) se benaming "gedagtesamehang", wat ooreenstemmend is met die benaming "musikale koherensieverhoudings" in hierdie studie.

3.5 SAMEVATTING

In hierdie hoofstuk is die teoretiese basis vir interdisiplinêre toepassing van die tekslinguistiek in die hedendaagse musiekwetenskap gestel. Daar is aangedui dat musikale kommunikasie in die bo-iggende/kohesiewe vlak van die

¹⁸⁹ Idee ontleen aan Krüger (2000:96).

¹⁹⁰ Idee ontleen aan Carstens (1997:493).

¹⁹¹ Idee ontleen aan Carstens (1997:475).

¹⁹² Idee ontleen aan Carstens (1997:495).

musiekteks ontstaan en na die onderliggende/koherente vlak van die musiek- teks versprei. Musikale illokusie en musikale vermengde perlokusie funksio- neer derhalwe binne die koherente musiek- en woordteks. Die luisteraar speel 'n groot rol in die koherente proses, veral omdat musikale koherensie dié be- ginsel van musikale interpretasie¹⁹³ is. Musikale koherensieverhoudings is derhalwe tweeledig van aard, sodat die beginsels van musikale tekstualiteit sáám met drie gesamentlike musikale funksies funksioneer.

¹⁹³ Idee ontleen aan Carstens (1997:496), Beard & Gloag (2005:93), Carstens (2009:47) en Krüger (2000:94).

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 aan- gepas 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

Woordteks: Musikale gespreksgenoot ("soprano")	Woordteks: Musikale gespreksgenoot ("alto")
<p><u>Eerste musikale samestelling:</u> "Er kennt die rechten Freudenstunden, er weiß wohl, wenn es nützlich sei, er kennt die rechten Freudenstunden, \boxplus 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, \boxplus 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, \boxplus 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 geschehn, viel Gut's geschehn, und lässet uns viel Gut's geschehn, 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, \boxplus 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, \boxplus 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, \boxplus 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 linguïstiese 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

Einde van eerste musikale lokuet

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

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 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 5 6 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 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6

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

6 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6

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 descriptionis*, 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 verlewendigend 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 $\boxed{+}$ 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

Woordteks: Musikale gespreksgenoot ("alto")	Woordteks: Musikale gespreksgenoot ("tenore")
<p><u>Eerste musikale samestelling:</u> "Er denket der Barmherzigkeit"²¹⁷, ☒ der Barmherzigkeit,"</p> <p><u>Tweede musikale samestelling:</u> "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> "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> "Er denket der Barmherzigkeit, ☒ er denket der Barmherzigkeit,"</p> <p><u>Tweede musikale samestelling:</u> "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> "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,
keit,
er den - ket der Barm - her - - - zig -
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 Dutch, 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)

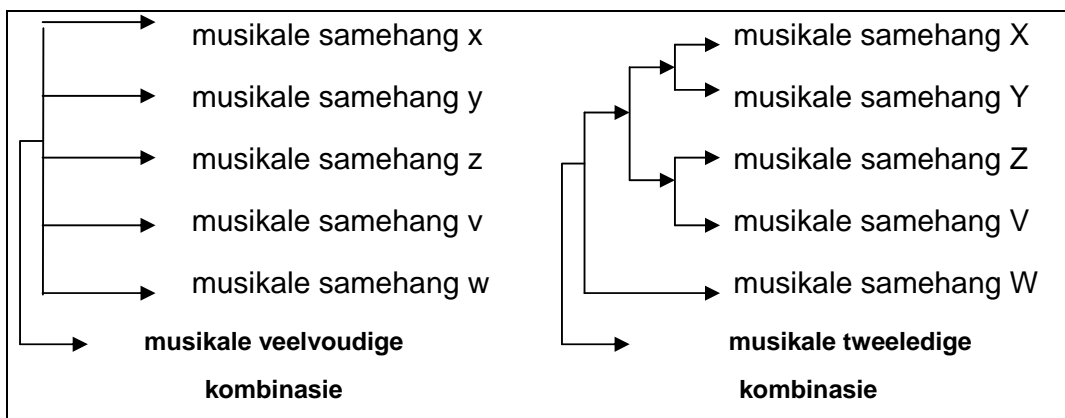
Die pertinente musikale terugverwysing binne die derde musikale samestelling (mate 31^{1c}-35¹) na die aanvangsmate van die koraalvoorspel (mate 1-5¹) is doelmatig, deurdat dit die luisteraar genoegsaam tyd gun om die musikale vermengde perlokusie deur assosiasie en musikale vermengde perlokusie deur 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).

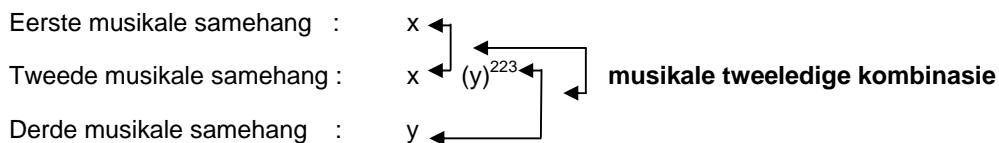
4.4.5 Musikale koherensieketting

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.

tr

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 vocal line features various ornaments, specifically trills (tr) and a breath mark (p). The piano accompaniment includes fingerings (e.g., 6, 5, 4, 3, 2, 1) and dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The piece concludes with a final system starting at measure 46, which includes a trill ornament.



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 heer - 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 woord-en/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 lokuut
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
Soprano
Continuo
Cembalo
Organo
Continuo (Organo/Gez)
Cembalo/Gez

5(49)

10(54)

14(58)
Ach bleib bei uns, Herr Je - su
In die ser letztu be - trüb - ten
piano

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

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"

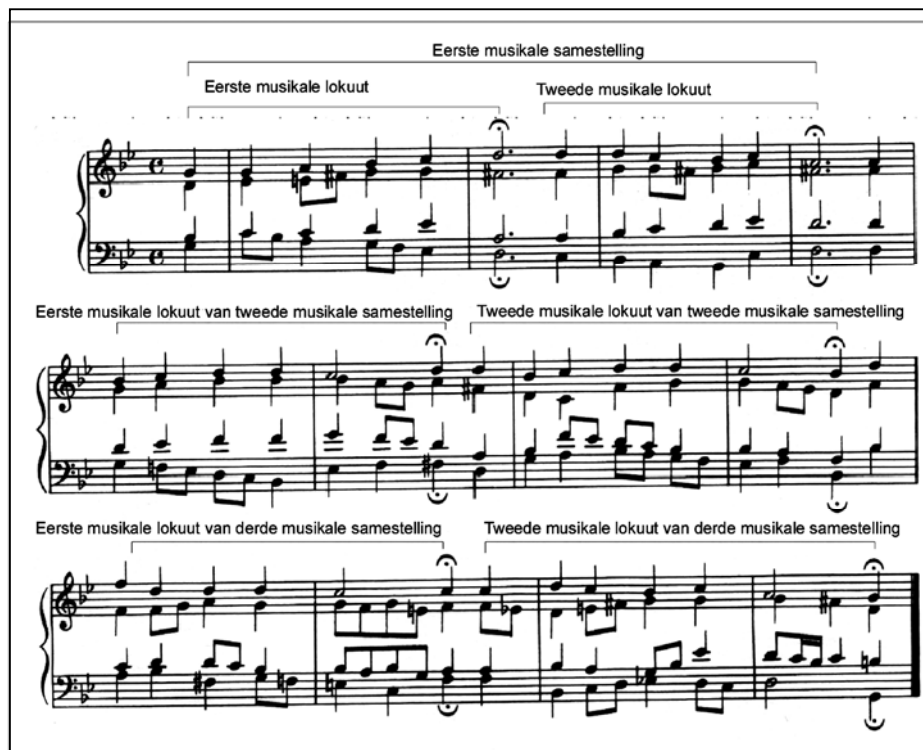
Mein Unglück kann er wenden:
Steht Alls in seinen Händen."

"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 hymn "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 intertekstuale 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.

HOOFSTUK 5

SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKING

5.1 SAMEVATTING

In hierdie ondersoek is 'n model van musikale koherensieverhoudings saamgestel, verklaar en getoets in J.S. Bach se *Schübler*-koraalvoorspele. In die genoemde model van musikale koherensieverhoudings is veral drie oorhoofse aspekte vervat, naamlik:

- musikale koherensieverhoudings en
- die beginsels van musikale tekstualiteit en
- musikale koherensieverhoudings se drie gesamentlike musikale funksies.

In 'n musikale koherensieverhouding word gefokus op die betekenis en effek van die musikale samehang op die luisteraar. Die aaneenskakeling van verskillende musikale koherensieverhoudings, soos wat die luisteraar verbande tussen die verskillende musikale koherensieverhoudings trek, resulteer in 'n musikale koherensieketting.

Die sewe beginsels van musikale tekstualiteit funksioneer en verenig saam met die drie gesamentlike musikale funksies in musikale koherensieverhoudings. Musikale gesprekvoering vorm die basis waarbinne musikale koherensieverhoudings as musikale kommunikasiemiddel²³¹ funksioneer.

²³¹ Idee ontleen aan Carstens (1997:496).

Musikale lokusie bestaan uit 'n musikale samestelling, soos afgebaken deur die komponis as musikale lokute op die bo-liggende vlak. Musikale lokute is gekoppel aan die gepaardgaande woordteks. 'n Musikale samestelling word gekenmerk deur twee musikale lokute in opeenvolging of opeengestapelde trapformaat. Musikale kohesie word weerspieël in die interafhanklikheid van die verbinde musikale lokute. Twee tipes musikale gesprekvoering is onderskeibaar, naamlik interaktiewe teenwoordsang en konstante tekswoordang. Interaktiewe teenwoordsang verwys na twee sangers wat gelyktydig twee verskillende woordtekste (van die oorspronklike kantatebeweging tot die *Schübler*-koraalvoorspel) uitvoer, soos byvoorbeeld in Bach, *Meine Seele erhebt den Herren* (BWV 10), se "Duetto e Corale". Konstante woordtekssang verteenwoordig die teenoorgestelde van interaktiewe teenwoordsang, naamlik een woordteks (van die oorspronklike kantate) wat deur slegs een sanger of groep unisone sangers uitgevoer word, soos byvoorbeeld in Bach, *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (BWV 140) se "Chorale".

Saam met musikale lokusie funksioneer musikale illokusie ook terselfdertyd, maar beweeg nou dieper as die bo-liggende vlak (die formalistiese)²³². Musikale illokute is aktief binne musikale illokusie. Musikale illokute is in uitleg verwant aan musikale lokute, maar fokus op die veronderstelde betekenis²³³ in die gestelde verhouding van musikale illokute tot mekaar. Soos wat musikale lokute binne 'n musikale samestelling werk, handel musikale illokute binne 'n musikale samehang. Die verhouding tussen musikale illokute impliseer 'n soortgelykheid of ongelyksoortigheid daartussen, asook 'n hoë of lae graadverskil in toonkleurintensiteit. Die toonkleurintensiteit word aangedui

²³² Idee ontleen aan Agawu (1996:2-3), wat die ontleding van blote oppervlakstrukture kritiseer. Ook ontleen aan Carstens (1997:475).

²³³ Idee ontleen aan Austin (1962:100-108) se onderskeid van "illocutionary act" en Carstens (1997:376-377) se aanduiding dat "lokusie" iets in taal "bedoel". Krüger (2000:94) se stelling dat die "(waarskynlike) bedoeling van die teksproduseerder" belangrik tydens interpretasie is, asook die volgende uitspraak deur Pander Maat (1994:275) het aanleiding tot die idee gegee: "Het coherentiebegrif verdraagt zich beter met de opvatting dat de samenhang tussen de uitingen in een tekst in hoge mate het produkt is van inferenties van een lezer/analyticus." Idee is ook ontleen aan Cook (2001a:242) se pleidooi dat die uitwerking van musiek op die luisteraar genoegsaam beskou behoort te word.

deur die musikale toonkleurbepaler. Hoe hoër die graadverskil in toonkleur-intensiteit is, hoe hoër is die musikale betekenisvlak en *vice versa*. Musikale koherensie (met ander woorde, die luisteraar se interpretasie van musikale illokute se verhouding tot mekaar, sodat dit betekenisvol en effektief is) spruit uit die luisteraar se interpretasie²³⁴ voort. Dit beteken dat die luisteraar se vertolking beïnvloed word deur sy begrip van:

- die balanserende musikale illokute se gelyksoortigheid en ongelyksoortigheid (musikale informatiwiteit),
- Bach se waarskynlike bedoeling met die bepaalde verhouding waarin musikale illokute tot mekaar staan, soos byvoorbeeld bewustheid van die Christelike fees waarvoor die kantate aanvanklik gekomponeer is (musikale intensionaliteit),
- verskillende aspekte wat die musikale samehang betekenisvol maak, byvoorbeeld die assosiasie daarvan met die oorspronklike kantate-beweging en woordteks (musikale kontekstualiteit) asook
- die musikale samehang se verwysende musiek- en/of woordtekste, byvoorbeeld die oorspronklike koraal tot die koraalvoorspel (musikale intertekstualiteit).

Saam met musikale lokusie en musikale illokusie funksioneer musikale vermengde perlokusie deur assosiasie en musikale vermengde perlokusie deur vermengde assosiasie. Musikale vermengde perlokusie deur assosiasie fokus op die effek van die versmelte musikale samehange van die musiektteks en geassosieerde woordteks op die luisteraar - tydens die belewing daarvan. Vermengde assosiasie is die gevolg wanneer die musiek- en woordteks van die oorspronklike kantate-beweging tot die *Schübler*-koraalvoorspel, met dié se oorspronklike woord- en/of musiektteks (die koraal se musiek- en woordteks) geassosieer word. Musikale aanvaarbaarheid, inbegrepe in die luisteraar se benadering tot en belewing van die musikale samehange, speel 'n kardinale rol in die funksionering van die mede-beginsels van musikale

²³⁴ Die luisteraar se interpretasie figureer binne al drie gesamentlike musikale funksies (sien 3.4.2).

tekstualiteit binne die drie gesamentlike musikale funksies van musikale koherensieverhoudings.

Musikale koherensieverhoudings, met die drie gesamentlike musikale funksies daarvan, sowel as die meegaande beginsels van musikale tekstualiteit, figureer derhalwe sterk in J.S. Bach se *Schübler*-koraalvoorspele.

5.2 GEVOLGTREKKING

Musikale kommunikasie is totaal van musikale koherensie afhanklik, omdat musikale koherensie dié beginsel van musikale interpretasie is²³⁵. Musikale koherensie speel gevolglik 'n deurslaggewende rol in die luisteraar se interpretasie van die komposisie. Musikale koherensieverhoudings funksioneer binne musikale koherensie en werp meer lig op musikale betekenis.

5.3 AANBEVELINGS

In hierdie loodsstudie is slegs die basis gestel vir musikale koherensieverhoudings binne die musikale tekslinguistiek. Soos Carstens (1997:498) ook in sy epiloog stel, was aandaggewing aan ál die verskillende moontlike musikaal tekslinguistiese aangeleenthede ook nie hier uitvoerbaar nie, veral vanweë die breë reikwydte van die tekslinguistiek as veld (soos wat Carstens 1997:28 ook aandui) en die ruimtebeperkings wat gestel is vir hierdie studie. Verdere navorsingsmoontlikhede sou byvoorbeeld die volgende kon insluit:

²³⁵ Idee ontleen aan Carstens (1997:496).



- a) hoe die huidige beginsels van musikale tekstualiteit saam met die drie gesamentlike musikale funksies nog vérder uitgebrei en uitgebou kan word;
- b) hoe en in watter mate musikale koherensieverhoudings ook in ánder Barokkomposisies en genres voorkom;
- c) in watter opsig musikale koherensieverhoudings selfs in komposisies van ander styltydperke bruikbaar is en
- d) watter verdere insigte die musikale tekslinguistiek vir die hedendaagse musiekwetenskaplike kan bied.

BIBLIOGRAFIE

Agawu, K. 1997. Analyzing music under the New Musicological Regime. *Journal of Musicology*, 15:297-307.

Agawu, K. 2001. The Challenge of Semiotics. In *Rethinking music*. Edited by N. Cook & M. Everist. Oxford: Oxford University Press, pp.138-161.

Austin, J.L. 1962. *How to do things with words: the William James lectures delivered at Harvard University in 1955*. Clarendon: Oxford.

Bach, J.S. 1955. *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*. Serie I: Kantaten, Band 10: *Kantaten zum 2. und 3. Ostertag*. Herausgegeben von Alfred Dürr. Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Kassel & Basel: Bärenreiter.

Bach, J.S. 1968. *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*. Serie I: Kantaten, Band 27: *Kantaten zum 24. bis 27. Sonntag nach Trinitatis*. Herausgegeben von Alfred Dürr. Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Kassel & Basel: Bärenreiter.

Bach, J.S. 1983. *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*. Serie IV: Orgelwerke, Band 1: *Orgelbüchlein, Sechs Choräle von verschiedener Art (Schüler-Choräle), Choralpartiten*. Herausgegeben von Heinz-Herald Löhlein. Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Kassel & Basel: Bärenreiter.

Bach, J. S. 1986. *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*. Serie I: Kantaten, Band 20: *Kantaten zum 11. und 12. Sonntag nach Trinitatis*. Herausgegeben von Klaus Hofmann (BWV 199, 179, 69a, 137, 35) und Ernest May (BWV 113). Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Kassel & Basel: Bärenreiter.

Bach, J.S. 1993. *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*. Serie I: Kantaten, Band 17.2: *Kantaten zum 5. und 6. Sonntag nach Trinitatis*. Herausgegeben von Reinmar Emans. Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Kassel & Basel: Bärenreiter.

Bach, J.S. 1995. *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*. Serie I: Kantaten, Band 28.2: *Kantaten zu Marienfesten II*. Herausgegeben von Matthias Wendt (BWV 1) und Uwe Wolf (BWV 147, 10). Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Kassel & Basel: Bärenreiter.

Beard, D. & Gloag, K. 2005. *Musicology: the key concepts*. New York: Routledge.

Benitez, V.P. 1985. *Musical-rhetorical figures in the Orgelbüchlein of J.S. Bach*. A research paper presented in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Musical Arts. Arizona State University, Arizona.

Berger, K. 1995. Contemplating Music Archaeology. *Journal of Musicology*, 13:404.

Blume, F. 1967. *Renaissance and Baroque Music: A Comprehensive Survey*. Translated by M.D. Herter Norton. New York: Norton.

Bohlman, P.V. 2001. Ontologies of Music. In *Rethinking music*. Edited by N. Cook & M. Everist. Oxford: Oxford University Press, pp.17-34.

Bukofzer, M.F. 1947. *Music in the Baroque Era*. New York: W.W. Norton.

Burnham, S. 2001. How Music Matters: Poetic Content Revisited. In *Rethinking music*. Edited by N. Cook & M. Everist. Oxford: Oxford University Press, pp.193-216.

Brown, G., & Yule, G. 1983. *Discourse analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.

Carstens, W.A.M. 1997. *Afrikaanse tekslinguistiek: 'n Inleiding*. Pretoria: Van Schaik.

Carstens, W.A.M. 2000. Tekslinguistiek en teksversorging. *SA Tydskrif vir Taalkunde*, Supplement 37:4-17.

Carstens, W.A.M. 2009. Manuskrip: Teksredaksie. (In proses.)

Chelstrom, E. 2004. How are we to Understand the Relation between Music and Language? In *Music and Language Conference. Mon 21st – Tues 22nd June 2004*. Edited by University of Aberdeen: Music Research Group. University of Aberdeen: Aberdeen, p.3. Beskikbaar by: <<http://www.abdn.ac.uk/mrg>> [Accessed 26 June 2008]

Cook, N. 1990. *Music, Imagination, and Culture*. Oxford: Clarendon Press.

Cook, N. 1996. 'Putting Meaning Back into Music, or Semiotics Revisited'. Resensie van *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation* deur Robert Hatten, en *A Theory of Musical Semiotics* deur Eero Tarasti, *Music Theory Spectrum* 18(1):106-123.

Cook, N. 2001a. Analysing Performance and Performing Analysis. In *Rethinking music*. Edited by N. Cook & M. Everist. Oxford: Oxford University Press, pp.239-261.

Cook, N. 2001b. Theorizing Musical Meaning. *Music Theory Spectrum*, 23(2), Fall:170-195.

Cook, N. & Everist, M. eds. 2001. *Rethinking music*. Oxford: Oxford University Press.

Cooke. D. 1974. On Musical Inspiration. In *Music, Culture, and Society: a reader*. Edited by D. B. Scott. 2000. Oxford: Oxford University Press, pp.33-37.

Cooper, J.M. 2009. *Intertextuality in Romantic Music*. [Internet] Beskikbaar by: <<http://www.music.unt.edu/the/Cooper%20Intertextuality.htm>> [Accessed 18 April 2009]

Crombie, W. 1985. *Process and relation in discourse and language learning*. Oxford: Oxford University Press.

Cumming, N. 1996. Musical Ineffability and the Fear of Smiles. *Semiotica* 111 (1/2):117-141.

Cumming, N. 2001. Semiotics. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 21. Edited by S. Sadie. London: Macmillan.

Darling, C. 1996. *Coherence: transitions between ideas*. [Internet] Oxford: Oxford University Press. Beskikbaar by: <<http://grammar.ccc.commnet.edu/GRAMMAR/transitions.htm>> [Accessed 12 Nov. 2008]

De Beaugrande, R.A. & Dressler, W.U. 1981. *Introduction to text linguistics*. London: Longman.

De Beaugrande, R.A. 1997. *New foundations for a science of text and discourse: cognition, communication, and the freedom of access to knowledge and society*. Vol. 61: Advances in discourse processes. Norwood, N.J.: Ablex.

Deby, P. 2004. The Myth of Musicology: Part 2. *CAML Review* [Internet] November, 32(3), pp.1-11. Available from: <<http://sky.prohosting.com/acbm/en/review/32-3/myth.htm>> [Accessed May 7th, 2008]

Donnelly, C. 1994. *Linguistics for writers*. Buffalo: SUNY Press.

Dreyfus, L. 2000. Bachian invention and its mechanisms. In *The Cambridge Companion to Bach*. Edited by J. Butt. Cambridge: Cambridge University Press, pp.171-192.

Dubiel, J. 2001. Composer, Theorist, Composer/Theorist. In *Rethinking music*. Edited by N. Cook & M. Everist. Oxford: Oxford University Press, pp. 262-283.

Dunham, E.J. 1964. The Schübler chorales of J.S. Bach. *Journal of Church Music*, October 1964, pp.7-9.

Fagius, H. 2006. *Johann Sebastian Bach Organ Works (complete). CD 2: Leipzig Chorales/Schübler Chorales*. Cover notes. Brilliant Classics 92216 STEMRA. (Sien diskografie.)

Feenstra, M. & Brits, M. 1987. *Inleiding tot die Musiekvormleer*. Sunnyside: Incipit Uitgewers.

Forkel, J.N. 1802. *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Nach der Originalausgabe von 1802 neu herausgegeben mit Einleitung und ausführlichem Nachwort von Josef Müller-Blattau. Vierte, neubearbeitete Auflage. Kassel und Basel: Bärenreiter, 1950.

Graubart, M. 2000. Decoding Bach 1: emotion or meaning? *The Musical Times*, 23(1), Autumn:8-12.

Guczalski, K. 2004. On the Non-linguistic Character of Music. In *Music and Language Conference. Mon 21st – Tues 22nd June 2004*. Edited by University of Aberdeen: Music Research Group. University of Aberdeen: Aberdeen, pp.14-16. Beskikbaar by: <<http://www.abdn.ac.uk/mrg>> [Accessed 26 June 2008]

Halliday, M.A.K. & Hasan, R. 1976. *Cohesion in English*. Londen: Longman.

Harnoncourt, N. 1988. *Baroque Music Today: Music As Speech. Ways to a New Understanding of Music*. Translation by Amadeus Press. Oregon: Amadeus Press.

Hartnett, C.G. 1986. Static and dynamic cohesion: signals of thinking in writing. In Couture (ed.). *Functional approaches to writing research perspectives*. Londen: Frances Pinter, pp.142-153.

Hatten, R.S. 1994. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.

Hausmann, E.G. 1984. *Johann Sebastian Bach. The Texts to Johann Sebastian Bach's Church Cantatas*. Translation by Z.P. Ambrose. Hänssler-Verlag: Neuhausen-Stuttgart.

Hobbs, J.R. 1983. Why is discourse coherent?. In *Coherence in natural-language texts*. Edited by F. Neubauer. Buske: Hamburg, pp.29-70.

Holahan, J. 2004. Music, Language and Thought: some Perspectives from Music Education. In *Music and Language Conference. Mon 21st – Tues 22nd June 2004*. Edited by University of Aberdeen: Music Research Group. University of Aberdeen: Aberdeen, p.10. Beskikbaar by: <<http://www.abdn.ac.uk/mrg>> [Accessed 26 June 2008]

Holcombe, C.J. 2007. *Mikhail Bakhtin: Bakhtin and heteroglossia*. [Internet] © C. John Holcombe 2007. Beskikbaar by: <<http://www.textetc.com/theory/bakhtin.html>> [Accessed 18 Sept. 2008]

Hubbard, E.H. 1989. *Reference cohesion, conjunctive cohesion and relational coherence in student academic writing*. D. Litt. et Ph. dissertation. University of South Africa, Pretoria.

Karbusicky, V. 1987. "Signification" in music: A metaphor? In *The Semiotic Web 1986*. Edited by A. Sebeok & J. Umiker-Sebeok. Berlin: Mouton de Gruyter, pp.430-444.

Korsyn, K. 2001. Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence and Dialogue. In *Rethinking music*. Edited by N. Cook & M. Everist. Oxford: Oxford University Press, pp.55-72.

Kramer, L. 2002. *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley – California: University of California Press.

Kramer, L. 2005. *Speaking melody, Melodic Speech*. Vol. 7: *Word and Music Studies*. Edited by S.M. Lodato en D.F. Urrows. Amsterdam – New York: Rodopi, pp.127-143.

Krüger, P.P. 2000. *Die beskrywing van gedagtesamehang: 'n eksegetiese hulpmiddel, geïllustreer aan die hand van Genesis 2*. ThD-proefskrif. Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys, Potchefstroom.

Learned, C.J. 1999. *The Schübler Chorales*. [Internet] © 1999 by James Kibbie. Beskikbaar by: <<http://www-personal.umich.edu/~jkibbie/learned.htm>> [Accessed 8 July 2008]

Longacre, R.E. 1996. *The grammar of discourse: topics in language and linguistics*. New York: Plenum.

López Cano, R. 2000. *From Rhetoric to Semiotic: Intersemiotic Forces, Topics and Topicalization on 17th Century Spanish Art Song*. [Internet] ©2001,

Rubén López Cano. Beskikbaar by: <<http://www.geocities.com/lopezcano/FRS.html>> [Accessed 25 September 2005]

Mann, W.C. & Thompson, Sandra A. 1986. Relational propositions in discourse. *Discourse Processes*, 9(1):57- 90.

Mattheson, J. 1739. *Der vollkommene Capelmeister*. Hamburg: Christian Herold.

Maus, F.E. 2001. Concepts of Musical Unity. In *Rethinking music*. Edited by N. Cook & M. Everist. Oxford: Oxford University Press, pp.171-192.

May, E.D. 1986. Organ Chorale. *New Harvard Dictionary of Music*. Edited by D.M. Randel. Harvard University: Cambridge.

Monelle, R. 1992. *Linguistics and semiotics in music*. United States of America: Harwood Academic Publishers.

Monelle, R. 1996. What is a Musical Text? In Tarasti (ed.) *Musical Semiotics In Growth*. Bloomington: Indiana University Press:245-260.

Monteiro, F. 2002. *Musical Interpretation: Principles for the understanding of the musical work as an object of interpretation*. [Internet] © 2002 Francisco Monteiro. Beskikbaar by: <<http://www.geocities.com/franciscomonteir/symbols.html>> [Accessed 26 June 2008]

Music and Language Conference (Mon 21st – Tues 22nd June 2004: University of Aberdeen). 2004. *Abstracts*. University of Aberdeen: Music Research

Group. Beskikbaar by: <<http://www.abdn.ac.uk/mrg>> [Accessed 26 June 2008]

Nattiez, J. 1990. *Music and Discourse: Toward a semiology of music*. Translated by C. Abbate. Princeton: Princeton University Press.

Neubert, A. & Shreve, G.M. 1992. *Translation as text*. Vol. 1: Translation studies. Kent, Oh. / London: Kent State University Press.

Oda, T. 2004. Music Hermeneutics Reconsidered. In *Music and Language Conference. Mon 21st – Tues 22nd June 2004*. Edited by University of Aberdeen: Music Research Group. University of Aberdeen: Aberdeen, p.17. Beskikbaar by: <<http://www.abdn.ac.uk/mrg>> [Accessed 26 June 2008]

Pander Maat, H. 1994. *Teksanalyse: een pragmatische benadering*. Groningen: Nijhoff.

Pander Maat, H. 2002. *Tekstanalyse. Wat teksten tot teksten maak*. Bussum: Uitgeverij Coutinho.

Pansegrouw, L.L. 2000. *Super 2000 Blokraaiselwoordeboek*. NBD: Kaapstad.

Pfatteicher, C.F. & Davison, A.T. (ed.) 1951. *The Church Organist's Golden Treasury: An Anthology of Choral Preludes*. Vol. 1. Pennsylvania: Oliver Ditson Company.

Piston, W. 1961. *Orchestration*. London: Victor Gollancz.

Randel, D. (ed.) 1986. *The New Harvard Dictionary of Music*. London: The Belknap Press of Harvard University Press.

Rink, J. 2001. Translating Musical Meaning: The Nineteenth-Century Performer as Narrator. In *Rethinking music*. Edited by N. Cook & M. Everist. Oxford: Oxford University Press, pp.217-238.

Salzer, F. 1952. *Structural Hearing Tonal Coherence in Music*. New York: Charles Boni.

Samson, J. 2001. Analysis in Context. In *Rethinking music*. Edited by N. Cook & M. Everist. Oxford: Oxford University Press, pp.35-54.

Shafer, A. 1998. *Research Shows Correlation between Music and Language Mechanisms*. [Internet] Music Educators National Conference: The National Association for Music Education. Beskikbaar by: <<http://www.menc.org>> [Accessed 12 February 2005]

Sloboda, John. 2005. *Exploring the Musical Mind*. Oxford: Oxford University Press.

Spies, B.M. 1999/2000. Op soek na 'n hermeneutiese venster. *South African Journal of Musicology*, 19/20(1999/2000):71-82.

Swain, J.P. 2001. The range of musical semantics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54(2), Spring:135-149.

Williams, P. 1980. *The Organ Music of J.S. Bach*. Vol. 2. London: Cambridge University Press.



Zbikowski, L.M. 2006. *Metaphor and Music*. [Internet] Department of Music: University of Chicago. Beskikbaar by: <http://humanities.uchicago.edu/faculty/zbikowski/pdf/Metaphor_draft_plus_examples.pdf> [Accessed 17 Jan. 2006]

DISKOGRAFIE

Bach, J.S. *Die Bach Kantate*. Bach-Ensemble, Augér, Baldin, Huttenlocher, Frankfurter Kantorei, Gächinger Kantorei, Bach-Collegium Stuttgart, Württembergisches Kammerorchester Heilbronn. Conducted by Helmuth Rilling. Neuhausen-Stuttgart: Laudate 1970-1984, D – 7303.

- *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (4. "Chorale"). In *Serie X*, Nr. 98.746.
- *Meine Seele erhebt den Herren* (5. "Duetto e Corale"). In *Serie VI*, Nr. 98.707.
- *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (4. "Aria Duetto"). In *Serie VI*, Nr. 98.707.
- *Bleibe bei uns, denn es will Abend werden* (3. "Choral"). In *Serie VIII*, Nr. 98.721.
- *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren* (2. "Aria"). In *Serie VIII*, Nr. 98.727.

Bach, J.S. *Johann Sebastian Bach Organ Works (complete)*. CD 2: *Leipzig Chorales/Schübler Chorales*. The reconstructed baroque organ in Kristine Church, Falun, Sweden. Solist: Hans Fagius. Brilliant Classics 92216 STEMRA. Cover notes by Hans Fagius. c. 2006.