Tematiese fisionomie skep toegang tot drie uiteenlopende 20ste-eeuse komposisies

Bertha Spies
Departement Musiek
Universiteit van Pretoria

Summary

Thematic physiognomy creates access to three divergent 20th-century compositions

In the absence of traditional structural coherence, functional tonal harmony and traditional operatic heroes, how does one make sense of three divergent 20th-century compositions in which, respectively, these qualities do not feature? The object of this article is to show that the immediacy of thematic physiognomy can provide a conceptual framework to help understand this music, which is often regarded as complex and inaccessible. Melodies normally speak directly to the listener because they seem to represent the face of the music. Depending on a person's frame of mind, a particular face may communicate various messages. Although a melodic construct as a static image may signify a specific mood (Affekt), its potential to generate meaning increases dramatically when the lines and contours change in the course of a work. In this article melodic structures are investigated in their original rhythmical state.

The article has two main parts, the first dealing with thinking and the second with doing. Firstly, my point of departure is a historical perspective on melody as a field of knowledge, showing the traditional neglect of melody in the study of music theory. In 1989 Carl Dahlhaus regarded the study of melody as the poorest discipline of traditional music theory (1989:66). Nevertheless, Igor Stravinsky, one of the most prominent composers of the 20th century, states that "melody must keep its place at the summit of the hierarchy of elements that make up music. Melody is the most essential of these elements, not because it is immediately perceptible, but because it is the dominant voice of the symphony – not only in the specific sense, but also figuratively speaking" (1947:40).

Because melody speaks directly to the listener without first having been subject to systematisation it is an obvious vehicle for rhetorical ideas – the immediacy of the melodic contours of thematic physiognomy can, therefore, promote communication to the listener.

Although rhetorical principles can be traced back to antiquity, Joachim Burmeister was the first to explore the connections between rhetoric and music in a systematic way (Palisca 1993:viii). In his Musical Poetics of 1606 he defines melody as "an affection consisting of an intervallic sequence of pitches, devised or made to produce musical movement that will evoke affections in a person who is not altogether unmusical" (Rivera 1993:57). In spite of the decline of rhetoric in the 18th century, "its importance as the first systematic framework for work-specific musical analysis was considerable; and it has recently enjoyed something of a revival" (Morgan 2005:290–1).

ISSN 1995-5928 | Tel: 021 886 5169 | E-pos: akademies@litnet.co.za

In the 18th century the idealisation of the natural sciences led to the codification and classification of musical material, and in order to raise the status of music theory to the high standard of the natural sciences, composer and theorist Jean-Philippe Rameau based his important theories on mathematical principles. In the preface to his Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels (1722) he writes that "[m]usic is a science which should have definite rules; these rules should be drawn from an evident principle; and this principle cannot really be known to us without the aid of mathematics" (Gossett 1971:xxxv). According to musicologist and critic Paul Henry Lang an overemphasis on rational thinking and pursuing the ideals of science in the 18th century did not promote music as an art (1941:442). As music of the 20th century became increasingly complex and inaccessible to uninformed listeners, music aesthetics came to be associated with class privilege.

Like linguistic patterns and phrases, temporal musical images such as themes and motives, more than vertical constructions such as chords, can create a coherent musical language which helps to make sense of a musical text. As Michael Rogers explains, a chord "has little meaning by itself. Halting the movement may be necessary to glimpse a detail that might otherwise pass unnoticed in the rush, but placing it back into the living flow of action is necessary to hear and understand its role as part of a continuous chain of events" (2004:52). It is the transformation of a static principle into a dynamic one which constitutes music and which distinguishes it from the plastic arts. Jean-Jacques Nattiez believes that music as "an experiencing of time, in an immediate fashion" is the characteristic which directly involves the listener and what makes a composition immediately recognisable (1990:118). The question is: Can sophisticated systematised theoretical knowledge play a role in musical aesthetics when the experience of music as an art is the focus of attention?

The second part of the article shows how direct experience of thematic physiognomy can facilitate an understanding of the meaning of the individual work as a whole. A hermeneutic approach takes the changing thematic physiognomy in the course of three different works as point of departure: Charles Ives's Concord Sonata for piano (first published in 1920), Henri Dutilleux's sonata for oboe and piano (1947), and Benjamin Britten's opera Billy Budd (1951). In these works the signifying potential of thematic physiognomies creates links with extra-musical meaning, more specifically aspects of the human condition, that is, the potential of the human spirit (Ives's Concord Sonata), human memory and the changing growth of personality (Dutilleux's sonata for oboe and piano) and the outsider in society (Britten's Billy Budd).

In order to facilitate an understanding of the Concord Sonata, the philosophies of the Transcendentalist authors are taken into account. In his Essays before a Sonata Ives set out the Transcendentalist ideas which had influenced his conception of this sonata. Contrary to tradition, Ives does not introduce themes at the beginning of a movement – in the course of the work melodic fragments gradually converge and fuse to form a theme at the end of a movement or at the end of the work. Over the course of four movements the melody which eventually crystallises out at the end of the sonata is what Ives refers to as the "human-faith-melody". This demonstrates his admiration for Ralph Waldo Emerson's courage, the courage of a kind heart, of believing in freedom, of the willingness to be reformed, and also the "courage that would make the impossible possible" (Ives 1969:31).

In Dutilleux's sonata for oboe and piano a theme also grows in an unpredictable way from a cell: "I use small cells which are gradually developed. Perhaps I was influenced by literature – by Proust – concerning the concept of memory." Although Dutilleux "has never set the words of Proust to music, […] there are aesthetic links between the writer and composer" (Potter 1997:60, 59). In Proust's seven-volume À la recherche du temps perdu memories provide conceptual structures which help the Narrator to engage with the real world around him. In Dutilleux's music "themes almost always recur in varied form, paralleling Proust's belief in the instability of personality" (Potter 1997:vii). The main themes of the three movements show a gradual crystallisation of the basic melodic cell which is repeatedly emphasised as the prominent angular, pentatonic three-note formation at the end of the work.

ISSN 1995-5928 | Tel: 021 886 5169 | E-pos: akademies@litnet.co.za

Memories of the past are also the point of departure in Benjamin Britten's Billy Budd when, in the prologue of the opera, Captain Vere cannot forgive himself for allowing a man who he feels is blameless to hang. This innocent young foretopman is the outsider in Herman Melville's short novel, which, with the exception of the prologue and epilogue, takes place on a British warship during the Napoleonic wars. The way in which the physiognomy of themes that represent the main characters changes in the course of the opera reveals a musical narrative which musically represents the dramatic plot of the opera. For example, in the prologue an ambiguous major-minor third interval signifies the troubled psychological condition of Captain Vere. But this blurred effect is eliminated when the major third symbolises his more focused mind in anticipation of the attack on a French ship. The original ambiguous motive returns in the epilogue when it accompanies Vere's words: "We committed his body to the deep. The seafowl enshadowed him with their wings, their harsh cries were his requiem." However, the blurred effect is finally eroded when the descending minor third crystallises out as a musical counterpart of "in peace" in Vere's final lament.

By following the changing shapes and contours of melodic constructs in the work as a whole, the hermeneutic approach demonstrated here contributes towards and enriches the aesthetic project in which "traditional philosophies of art have neglected the specificity of art works, preferring to deal with art at the level of generality and universality" (Paddison 1993:2). This strategy, which also involves extra-musical ideas, is an answer, albeit on a small scale, to another criticism against traditional aesthetics, namely that it has tended to ignore the socially conditioned character of art. It also shows that melodic structures can play a meaningful role in the rehabilitation of an aesthetic of music which is not associated with exclusive theoretical knowledge and class privilege. By allowing the music to speak to us through its thematic physiognomy – and not applying preconceived templates, whether of ideological origin or as sophisticated analytical strategies – understanding and interpretation become creative acts.

Opsomming

Hoe kan drie uiteenlopende 20ste-eeuse komposisies verstaan en waardeer word wanneer tradisionele strukturele samehang, funksionele tonale harmonie en tradisionele operahelde respektiewelik ontbreek? Die doel van hierdie artikel is om aan te toon dat die direkte belewing van tematiese fisionomie ʼn konseptuele raamwerk kan verskaf wat ʼn mens help om hierdie musiek, wat dikwels as kompleks en ontoeganklik beskou word, beter te verstaan. Om hierdie doel te bereik, word die gestalte en kontoere van melodiese strukture in hulle oorspronklike ritmiese gestaltes ondersoek. Die eerste gedeelte van die artikel is ʼn historiese perspektief op die melodieleer wat die tradisionele verwaarlosing van melodie in die studie van musiekteorie, asook musikale poëtiek, retoriek en estetiese aangeleenthede, betrek. In die tweede gedeelte word aangetoon hoe die direkte belewing van tematiese fisionomie die verstaan van die individuele werk in die geheel kan bevorder. ʼn Hermeneutiese benadering neem die veranderende tematiese fisionomie in die loop van drie werke as uitgangspunt. Die komposisies wat in die demonstrasie gebruik word, is Charles Ives se *Concord Sonata* vir klavier (die eerste maal gepubliseer in 1920), Henri Dutilleux se sonate vir hobo en klavier (1947), en Benjamin Britten se opera *Billy Budd* (1951). In hierdie artikel word aangetoon dat melodiese strukture ʼn betekenisvolle rol kan speel in die rehabilitasie van ʼn musiekestetika wat nie met eksklusiewe teoretiese kennis en klasvooroordele geassosieer word nie. Deur by buitemusikale aangeleenthede en idees aan te sluit, is hierdie benadering ʼn antwoord, al is dit op klein skaal, op die kritiek teen die tradisionele estetika, naamlik dat dit geneig is om die sosiaal-gesitueerde aard van kuns te ignoreer.

ISSN 1995-5928 | Tel: 021 886 5169 | E-pos: akademies@litnet.co.za

Trefwoorde: melodie, historiese perspektief, tematiese fisionomie, 20ste-eeuse komposisies, musiekestetika

1. Inleiding

Musiekteorie as ʼn dissipline beslaan ʼn breë spektrum van dink en doen. Dit is ʼn veld wat strek van byvoorbeeld antieke Griekse teorie tot praktiese handleidings vir die aspirantkomponis, of van gesofistikeerde ontledingstrategieë tot die studie van basiese tegniese vaardighede (in omgangstaal bekend as musiekteorie).[1] In die geskiedenis van die dissipline het hierdie uiteenlopende aard neerslag gevind in ʼn wye verskeidenheid teoretiese tradisies.[2] Ten spyte van die wyd uiteenlopende aard van hierdie aktiwiteite is musiekteoretici gekritiseer weens "a perceived modernist mentality innocent of questions concerning cultural or social context" (Christensen 2002:12). In sy hoogs invloedryke kommentaar op die musiekwetenskap het Kerman (1985:72–3) in die 1980's byvoorbeeld gekonsentreer op musiekontleders se oormatige besorgdheid oor ʼn kontekslose musiekteks ("close reading"). Hy vergelyk die werkswyse van musiekwetenskaplikes en musiekontleders soos volg:

> Where the analysts' attention is concentrated on the inner workings of a masterpiece, the musicologists' is diffused across a network of facts and conditions impinging on it. To be sure, there has already been occasion to see how far musicologists have, in general, fallen short of this ideal. That is the trouble. Especially in the postwar years, their concentration on limited positivistic tasks had the decided effect of sidestepping "the music itself"; too often their encounters with actual pieces of music seemed hasty and disappointingly superficial. […] For if the musicologists' characteristic failure is superficiality, that of the analysts is myopia.[3]

Benewens aanklagte van solipsisme word musiekteorie as dissipline ook daarvan beskuldig dat dit nie genoegsaam aandag gee aan ouditiewe persepsie en die belewing van musiek nie. Aangesien musiek deur middel van klank kommunikeer, kan die luisteraar nie geïgnoreer word nie. Luisteraars is nie net mense wat konserte bywoon of na CD's luister nie. Komponiste, teoretici, musiekwetenskaplikes, sangers en instrumentaliste luister ook na die manier waarop musiek op ʼn kunstige wyse gefatsoeneer word om oor tyd te ontvou. "If we are to understand music, we must investigate how music and listeners interact," skryf Guck in haar pleidooi vir ʼn meer mensgerigte benadering tot die verstaan van musiek (2006:194).[4] Om beter na musiek te luister, help om dit beter te verstaan. Ricoeur (1988:157) skryf soos volg oor die rol van die "verbruiker", in sy geval die leser van ʼn woordteks: "[I]t is only through the mediation of reading that the literary work attains complete significance." Dewey (1934:106) het reeds in die dertigerjare van die vorige eeu geskryf dat die kunswerk eers voltooi is wanneer dit beleef word deur iemand anders as die persoon wat dit geskep het, en dat elke waarnemer ʼn kunswerk op sy of haar eie, besondere manier beleef.

In vorige artikels het ek aangetoon hoe die veranderende fisionomie van temas en motiewe in die temporele ontplooiing van die musiek die betekenis van ʼn werk in die geheel kan aandui. In Alban Berg se opera *Wozzeck*(1925) kan sirkelfigure die onontkombare benarde posisie van die onderdrukte voorstel, en die sistematiese erodering van die musikale sirkel kan weer die disintegrasie van die hoofkarakter se psige simboliseer (Spies 2002). In Benjamin Britten se opera *Death in Venice*(1973) kan

die motief wat uit ŉ meerduidige majeur en mineur derde interval bestaan, die rasioneel-emosionele dualisme van Aschenbach se psige voorstel. Die manier waarop hierdie twee intervalle in die loop van die opera aangewend word, kan ook die verwikkelingsintrige musikaal simboliseer (Spies 2001).

Melodie spreek direk tot die luisteraar, want normaalweg verteenwoordig dit die musikale oppervlak, of die gesig, van die musiek. Soos wat ŉ mens se gesig verskillende boodskappe kan uitstuur na gelang jou innerlike gemoedstoestand verander, so kan die verskillende maniere waarop musikale lyne geplooi en gerangskik word, ook verskillende affekte uitbeeld. Hoewel ŉ melodiese gestalte as statiese konstruk ŉ sekere affek kan voorstel, word die potensiaal om betekenis te genereer egter dramaties verhoog wanneer so ŉ melodiese gestalte in die loop van ŉ werk verander. Daarom word die term *fisionomie* bo *gestalte* verkies. Volgens Dufrenne (1973:266, 269) is melodie "the way in which sounds are moulded into a musical entity, just as the parts of a face form a physiognomy, and psychological traits a personality. [...] [I]t is the presence of themes which etches the physiognomy of the musical work." Die direkte belewing van melodiese gestaltes help dus ook om die onderliggende boodskappe wat veranderende fisionomie ten opsigte van die werk in die geheel uitstuur, beter te verstaan. Dit is moontlik om melodiese gestalte en kontoere direk te beleef indien tematiese fisionomie in sy oorspronklike ritmiese gedaante betrek word, dit wil sê, sonder dat melodiese strukture tot toonhoogtes alleen gereduseer word, ŉ strategie wat tipies van die tradisionele musiekteorie is.

Nicholas Cook glo dat "there are important varieties of musical meaning (and, from the music theorist's perspective, possibly the most interesting) that fall into the gap between an approach that sees meaning as inherent in the music, […] and one that claims it to be a purely social construction" (2001:176). Watter benadering ook al gevolg word, interpretasie van ŉ musiekteks is net moontlik as daar wél ŉ teks is. Verder het Lawrence Kramer in 1993 reeds gewaarsku: "[I]f a postmodernist musicology can develop only as a musicology without music, then our situation is pretty grim" (1993:27). Kramer verwys meer spesifiek na die rol van die luisteraar: "What would happen if we gave up listening with the kind of deep engagement, the heightened perception and sense of identification, that both grounds and impels criticism?" (1993:27).

My benadering is ŉ interpretasie *van* die musiek, en nie ŉ poging om interpretasie op die musiek *af te dwing* nie, om Cook se beskrywing te gebruik (2001:172).

Die artikel bestaan uit twee dele, wat onderskeidelik die dink en die doen op die gebied van die musiekteorie verteenwoordig. Die eerste gedeelte is ŉ historiese perspektief op die melodieleer wat die tradisionele verwaarlosing van melodie in die studie van musiekteorie, asook musikale poëtiek, retoriek en estetiese aangeleenthede, betrek. In die tweede gedeelte word drie verskillende werke uit drie verskillende lande gebruik om aan te toon hoe die direkte belewing van tematiese fisionomie die verstaan van die individuele werk in die geheel kan bevorder. Deur na te spoor hoe die tematiese fisionomie in die loop van die werke verander, help dit om hierdie 20ste-eeuse komposisies, wat dikwels as kompleks en ontoeganklik beskou word, beter te verstaan.

Hier word egter geen veralgemenende uitsprake oor 20ste-eeuse musiek gemaak nie, aangesien slegs drie komposisies in die demonstrasie betrek word. Volgens Max Paddison, skrywer van *Adorno's aesthetics of music*, het die tradisionele filosofie van die kunste in die vestiging van ŉ benadering wat deur algemene en universele uitsprake gekenmerk word, die spesifieke aard van kunswerke verwaarloos (1993:2).

ISSN 1995-5928 | Tel: 021 886 5169 | E-pos: akademies@litnet.co.za

2. ʼn Historiese perspektief op die melodieleer

In die ontleding van musiek word melodie dikwels afgeskeep, terwyl tonaliteit, toonhoogte en toonhoogtestrukture (wat as toonlere, intervalle en akkoorde bestudeer word) gewoonlik die meeste aandag kry. Kan die verwaarlosing van melodie teruggevoer word na ʼn tradisionele wantroue in die studie van melodie, soos wat die vooraanstaande 20ste-eeuse komponis Igor Strawinsky (1947:40) lank gelede uitgewys het?

> Under the influence of the learned intellectualism that held sway among music-lovers of the serious sort, it was for a time fashionable to disdain melody. I am beginning to think, in full agreement with the general public, that melody must keep its place at the summit of the hierarchy of elements that make up music. Melody is the most essential of these elements, not because it is immediately perceptible, but because it is the dominant voice of the symphony – not only in the specific sense, but also figuratively speaking.

ʼn Ander beroemde 20ste-eeuse komponis, Paul Hindemith, was verstom oor die verwaarlosing van melodie in die opleiding van komponiste (1940:209),[5] en Dahlhaus beskou melodie as die armste dissipline van die tradisionele musiekteorie (1989:66).

Van die vroegste pogings om ʼn melodieleer te ontwikkel, sluit in Seth Calvisius se *Melopoeia, or method of composing melody, which is commonly called musica poetica* van 1592 (Palisca 1993:viii).[6] Die term *melopoeia* verwys hier egter na die studie van komposisie, wat in daardie tyd hoofsaaklik kontrapuntaal van aard was (Dahlhaus 1989:62), dit wil sê, die studie van musikale lyne wat gekombineer word, eerder as statiese vertikale strukture (akkoorde). Duitse skrywers het na die uitvoerende kunste en komposisie verwys as *musica poetica*, wat in die 16de eeu deel uitgemaak het van *musica practica* (Palisca 1993:vii,viii).[7]

In die 18de eeu skryf Mattheson in sy *Der vollkommene Capellmeister* (1739) dat "[t]his art of making a good melody comprises that which is most essential in music. Hence, it is quite amazing that such an important feature, on which most depends, has been neglected by virtually every teacher until now" (Harris 1981:298). Hy glo dat dit feitlik onmoontlik is om, wat die skepping van ʼn "goeie" melodie betref, vaste reëls neer te lê en dat goeie smaak uiteindelik die deurslaggewende faktor is.

Weens die oorheersing van vokale musiek en die minderwaardige posisie van instrumentale musiek was daar volgens Dahlhaus (1984:123) geen melodieleer in die laat 18de en die 19de eeu nie – die skryf van melodie was beperk tot die onderskeiding tussen singbare en onsingbare intervalle en ʼn paar geïsoleerde instruksies oor hoe om die betekenis van die woorde musikaal te verklank.[8]

Volgens Dahlhaus (1989:62) is die studie van melodie, wat ook steun op die wisselwerking tussen harmonie, metrum en ritme, in die 18de eeu negatief beïnvloed deur die skeiding van hierdie dissiplines.[9] Vir hom skyn dit asof die studie van melodie in die 19de eeu vasgevang was tussen die voortsetting van die kontrapuntale, vokale tradisie met sy lys verbode intervalle enersyds, en andersyds die ondergeskiktheid van melodie aan harmonie en ritme omdat dit as onleerbaar beskou is, ʼn situasie wat wel ruimte skep vir ʼn estetiese benadering, maar nie voordelig was vir die ontwikkeling van vaardighede nie. Die moontlikheid vir die totstandkoming van ʼn sistematiese studie van melodie is uiteindelik gekelder toe daar in die 19de eeu die beskouing

ISSN 1995-5928 | Tel: 021 886 5169 | E-pos: akademies@litnet.co.za

ontstaan het dat melodie die resultaat van inspirasie was, eerder as iets wat geskep word (Dahlhaus 1989:63).[10]

Hoewel antieke Griekse en Romeinse redeneerkuns reeds melding maak van retorika, is musikaal-retoriese figure eers in die kontrapuntale lyne van die 17de eeu ingevoer. Burmeister was die eerste wat die verband tussen retoriek en musiek op ’n sistematiese wyse ondersoek het (sien Dahlhaus 1984:122; Palisca 1993:viii). In sy *Musical poetics* van 1606 omskryf hy melodie as “an affection consisting of an intervallic sequence of pitches, devised or made to produce musical movement that will evoke affections in a person who is not altogether unmusical” (Rivera 1993:57). Burmeister se terminologie vir musikale strukture toon ook die invloed van die retoriese tradisie – hy noem ’n periode ’n "affection”, en die *exordium* van ’n musiekstuk verwys na “the first period or affection of the piece” (Rivera 1993:203). Wat melodiese figure betref, identifiseer hy ses spesies wat almal met die retoriese tradisie verbind kan word, naamlik *parembole* (invoeging of interpolasie), *palillogia* (herhaling), *climax* (herhaling van toonhoogtes op verskillende toonhoogtevlakke), *parrhesia* (’n enkele dissonant tussen konsonante), *hyperbole* (’n melodie wat hoër as die boonste grens van die modus beweeg) en *hypobole* (’n melodie wat laer as die onderste grens van die modus beweeg) (Rivera 1993:177–83).

Die hoofstuk met die titel “The genera of songs or melody making” beslaan slegs ’n halwe bladsy in Burmeister se boek. Hy identifiseer drie melodiese genera, naamlik diatoniese, chromatiese en enharmoniese genera, na aanleiding van die rangskikking van hele tone en halwe tone in die tetrachord (’n toonleersegment bestaande uit vier note).

Mattheson beskou redevoering as die bron van uitvinding en ’n lied as ’n musikale rede (in Harris 1981:171, 298). Ten spyte van die afname in belangstelling in die retoriek in die 18de eeu spreek Morgan (2005:290–1) vandag die volgende mening uit: “[Its] importance as the first systematic framework for work-specific musical analysis was considerable; and it has recently enjoyed something of a revival.” Clifton (1983:209) beweer dat musikale retoriek deur die mens in sy totale wese beleef word, en nie net deur die gehoor of die intellek nie. Aangesien melodie direk tot die luisteraar spreek sonder dat dit eers onderwerp hoef te word aan sistematisering en reduksie tot tegniese konstrukte en abstrakte teoretiese idees, is dit ’n ooglopende draer van retoriese idees – die onmiddellikheid van melodiese kontoere en ritmiese effekte wat inherent is aan tematiese fisionomie kan dus kommunikasie tussen skepper en luisteraar bevorder.[11]

In teenstelling met Jean-Jacques Rousseau se idee dat die oorsprong van melodie in die affekte gesoek moet word, het Jean-Philippe Rameau geglo dat melodie sy oorsprong in die harmonie het (Christensen 1993:1; Gossett 1971:152). Sy idee was dat alle musiek basies harmonies is, en hy beskou akkoorde dus as die primêre musikale konstrukte (Christensen 1993:28). Verder het die 18de-eeuse rasionalisme en die idealisering van die natuurwetenskappe daartoe aanleiding gegee dat Rameau sy teorieë op wiskundige beginsels gebaseer het. In die voorwoord tot sy *Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels* (1722) skryf hy:

> Music is a science which should have definite rules; these rules should be drawn from an evident principle; and this principle cannot really be known to us without the aid of mathematics. Notwithstanding all the experience I may have acquired in music from being associated with it for so long, I must confess that only with the aid of mathematics did my ideas become clear and did light replace a certain obscurity of which I was unaware before. (Aangehaal in Gossett 1971:xxxv)

ISSN 1995-5928 | Tel: 021 886 5169 | E-pos: akademies@litnet.co.za

Die oormatige klem op statiese vertikale strukture ten koste van melodiese en motiefstrukture maak nie voorsiening vir luisteraars se estetiese belewing nie, want akkoorde word normaalweg bestudeer as gesistematiseerde kennis van statiese konstrukte wat in tyd gevries is. Volgens die hoogaangeskrewe musiekhistorikus Paul Henry Lang was die oorbeklemtoning van rasionele denke en die onderwerping aan natuurwetenskaplike ideale van die 18de eeu nie bevorderlik vir musiek as ʼn kunsvorm nie:

> [T]he arts, especially music, were struggling for equality with the sciences, for to be classified with the sciences meant to be accorded a higher intellectual rank. Hence we have the many rationalistic codifications of simple musical practice, codifications and summaries which freeze the elastic spirit of living art into inexorable rules and definitions. (Lang 1941:442)[12]

ʼn Estetiese belewing van musiek voorveronderstel egter nie noodwendig rasionalistiese kodifiserings, sistematiserings en gesofistikeerde tegniese kennis nie, want in ʼn postmoderne samelewing hoef betekenisgewing nie noodwendig wetenskaplik geverifieer te word nie. Goehr en Bowie (2001:612) verwys na die vryheid van die subjek en beweer selfs dat musiek immuun is teen wetenskaplike verklaring. Clifton (1983:37) beweer egter vanuit ʼn fenomenologiese oogpunt dat persoonlike belewing nie as ʼn onwetenskaplike strategie beskou hoef te word nie en formuleer sy siening van die musiekteorie soos volg: "[M]usic theory is not an inventory of prescriptions or a corpus of systems, but rather, an act: the act of questioning our assumptions about the nature of music and the nature of man [*sic*] perceiving music."

Soos wat 20ste-eeuse musiek toenemend komplekser en ontoeganklik vir oningeligte luisteraars geword het, is musiekestetika met klasbevoorregting vereenselwig. In ʼn poging om die probleem van ʼn verpolitiseerde estetika te probeer oplos het Armstrong (2000) estetika probeer losmaak van bevoorregting deur dit te beskou as ʼn belewing wat elke persoon behoort te hê. Sy doen dit meer eksplisiet in deel II van *The radical aesthetic*, wat handel oor "The poetics of emotion". Haar probleem is dat "the constitutive nature of affect has been ignored or bracketed in contemporary theory because of its seeming resistance to analysis" (2000:16, 13).

Soos linguistiese patrone en frases kan melodiese konstrukte soos motiewe en temas, eerder as vertikale strukture (akkoorde), ʼn soort musiektaal skep wat help om ʼn musiekteks wat ook oor tyd afspeel, te verstaan.[13] Rogers (2004:52) sê ʼn akkoord "has little meaning by itself. Halting the movement may be necessary to glimpse a detail that might otherwise pass unnoticed in the rush, but placing it back into the living flow of action is necessary to hear and understand its role as part of a continuous chain of events". Dit is die vloei van die musiek en die transformasie van statiese konstrukte (soos vertikale akkoorde) na dinamiese konstrukte wat die wese van musiek verteenwoordig en wat musiek van die beeldende kunste onderskei. Wat semiotiek betref, sê Tarasti (1994:18): "Almost all theories of musical semiotics have aimed at transferring the moving character of music to a static one, continuity to discontinuity, *temps de durée* to *temps d'espace*." Hy glo egter dat musiek ʼn kinetiese gebeure is wat in die tyd ontplooi en pleit dus vir die studie van verbindings tussen die kleinste betekenisvolle eenhede. Nattiez (1990:118) glo ook dat die temporele belewing van musiek as ʼn belewing van tyd daardie eienskap is wat die luisteraar direk betrek en wat ʼn komposisie onmiddellik herkenbaar maak.

ISSN 1995-5928 | Tel: 021 886 5169 | E-pos: akademies@litnet.co.za

Kramer (2007:44–5) beklemtoon die belangrikheid van melodie onder die opskrif "The fate of melody and the dream of return".[14] Hy beskryf die verband tussen melodie en harmonie soos volg:

> [I]t is important to distinguish between the closed circle of harmony and the open road of melody, between harmonic design and melodic process. The distinction is almost one of ritual versus adventure. Harmony is only an abstraction until it is brought to life in the interplay of melody, texture, and rhythm. Harmonic structure is the stage for the drama of melodic events, it defines the space, sets the scene, creates the atmosphere, but it is subsumed by the action that it houses. *This is not to deny its power but to define it.* Harmony (tonal and otherwise) gives a concrete audible form to the meaningfulness of melody and its destinies. But it is the melody and the destinies that the meaning befalls, and belongs to. […] Exceptional cases aside, what one hears in a classical piece is not the harmony per se but a melodic and/or rhythmic and/or textural action with a harmonic dimension. (My kursivering)

Sistematisering en kategorisering is wesenlik belangrike strategieë om musiekteorie as ʼn dissipline te organiseer, maar wanneer die resultate van hierdie werkswyse toegepas word op die belewing van musiek, word die saak ingewikkeld. In ʼn postmoderne samelewing wat toeganklikheid voorop stel, het hierdie probleem meer relevant en meer kompleks geword. Die vraag is nou: Kan gesofistikeerde gesistematiseerde kennis ʼn rol speel in musiekestetika wat die artistieke belewing van musiek voorop stel?

Een manier waarop hierdie probleem benader kan word, is om temas, melodiese motiewe en ander melodiese konstrukte as uitgangspunt te neem. So ʼn benadering skep toegang vir meer luisteraars, omdat gesofistikeerde tegniese en gesistematiseerde kennis nie ʼn voorvereiste vir estetiese genieting is nie.

3. Ontleding van drie komposisies

Deur die veranderende tematiese fisionomie in die loop van ʼn komposisie te volg, help dit om drie 20ste-eeuse komposisies beter te verstaan. Indien die verstaan van ʼn kunswerk as ʼn bewustelike handeling beskou word, kan tematiese fisionomie dus die basis vorm vir ʼn melodiese poëtika, of melopoëtika. Die soeke na betekenis agter die note of die musiekteks word hier vergemaklik indien verbande met die letterkunde getrek word. Die resultate het nie betrekking op 20ste-eeuse musiek in die algemeen nie, maar net op die werke wat hier ontleed word, naamlik Charles Ives se *Concord Sonata* vir klavier (1920), Henri Dutilleux se sonate vir hobo en klavier (1947) en Benjamin Britten se opera *Billy Budd* (1951). Hierdie drie komposisies verteenwoordig drie verskillende genres, naamlik klaviersonate, kamermusiek en opera. Die feit dat die drie werke by idees uit die letterkunde of by die letterkunde self (*Billy Budd*) aansluit, vergemaklik die bevordering van Kramer se idee dat "all music is in some sense texted music, music allied to the cultural activity of text-production. Where no text is given, our job is to find one" (1989:167). Om te help om hierdie musiek beter te verstaan, word verder aangesluit by buitemusikale aangeleenthede en idees – in die geval van Ives se *Concord Sonata*, die filosofiese idees van die Transendentale skrywers; in Dutilleux se hobosonate, die menslike geheue en die progressiewe groei van die menslike persoonlikheid; en in Britten se *Billy Budd*,die benarde posisie van die buitestander.

In die soeke na betekenis glo Clifton (1983:6) dat, om mee te begin, die komposisie toegelaat moet word om met ons te "praat", "to let it reveal its own order and

ISSN 1995-5928 | Tel: 021 886 5169 | E-pos: akademies@litnet.co.za

significance”. Daar is verskeie maniere waarop ’n komposisie tot luisteraars spreek en verskeie maniere waarop luisteraars met uiteenlopende agtergronde die musiek beleef. Die musiekteks kan dus vanuit verskillende invalshoeke benader word. In hierdie hermeneutiese benadering word, weens beperkte ruimte, net op melodie en melodiese konstrukte gekonsentreer, omdat dit, soos hier bo aangetoon is, ’n verwaarlooste studieveld is. Dit spreek vanself dat nie alle 20ste-eeuse komposisies vir so ’n benadering geskik is nie. ’n Ander strategie sal byvoorbeeld gevolg word by die bestudering van werke waarin metrum, timbre en tekstuur struktuur- en betekenisbepalend funksioneer.

3.1 Charles Ives: Klaviersonate no. 2, “Concord, Mass., 1840–1860”

Die tweede klaviersonate van Ives (in 1920–1921 privaat uitgegee) is vernoem na ’n klein dorpie in Massachusetts. Belangrike Amerikaanse skrywers soos Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Amos en Louisa May Alcott, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville en Walt Whitman word met Concord geassosieer. Die datums in die titel van die werk is ’n aanduiding van die periode waartydens Transendentalisme in die Verenigde State van Amerika gefloreer het. Om die *Concord Sonata* beter te verstaan, moet die filosofie van die Transendentale skrywers Emerson, Hawthorne, die Alcotts en Thoreau in ag geneem word, want die vier bewegings van die sonate is onderskeidelik op hulle skryfwerk gebaseer.

In sy *Essays before a sonata* (in die res van die artikel *Essays* genoem) het Ives die Transendentalistiese idees wat die skepping van die sonate beïnvloed het, uiteengesit. Hy bewonder Emerson se moed, die moed van ’n goedhartige persoon, die moed om in vryheid te glo, die bereidheid om self hervorm te word, en ook die moed wat die onmoontlike moontlik maak. Emerson glo in die “universal mind, an institution congenital with the common or over-soul” (Ives 1969:31, 34).

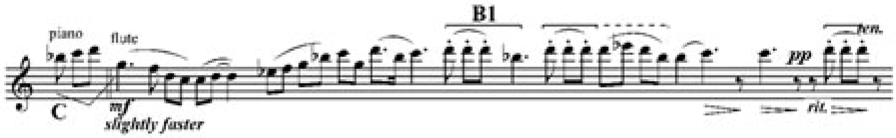
Weens die oënskynlike onsamehangendheid en afwesigheid van herkenbare argitektoniese musiekstrukture word die *Concord Sonata* dikwels beskou as moeilik om te volg. Die fragmentering van musikale idees en ’n teenoormekaarstelling van uiteenlopende style bemoeilik sake verder. Wanneer die veranderende fisionomie van die verskillende temas en motiewe in die loop van die sonate egter verreken word, hoef die luisteraar nie op argitektoniese strukture te steun nie. Die klem val hier dus eerder op die verstaan van die proses as op die produk.

In teenstelling met wat tradisioneel die geval is, stel Ives nie die temas aan die begin van ’n beweging bekend nie. Hierdie strategie van hom kan teruggevoer word na sy opmerking oor die manier waarop Emerson ’n lesing of ’n preek benader. Emerson het op lukrake wyse begin praat, soos wat die idees in sy gedagtes opgekom het. Gevolglik het die kern van die argument eers teen die einde van die lesing of die preek duidelik geword. Op dieselfde wyse word fragmente van musikale idees op willekeurige wyse aan die begin van die sonate bekend gestel. In die loop van die werk kom hierdie melodiese fragmente geleidelik by mekaar uit om ’n tema aan die einde van ’n beweging of die einde van die werk te vorm.[15] Die melodie wat in die loop van die vier bewegings uiteindelik in die sonate uitkristalliseer, is wat Ives die “human-faith-melody” noem (kyk voorbeeld 1). Ives (1969:47–8) beskryf die alomteenwoordigheid van hierdie melodie soos volg in sy *Essays*:

> All around you, under the Concord sky, there still floats the influence of the human-faith-melody – transcendent and sentimental enough for the enthusiast or the cynic, respectively – reflecting an innate hope, a common interest in

ISSN 1995-5928 | Tel: 021 886 5169 | E-pos: akademies@litnet.co.za

common things and common men[16] – a tune the Concord bards are ever playing while they pound away at the immensities with a Beethoven-like sublimity, and with, may we say, a vehemence and perseverance, for that part of greatness is not so difficult to emulate.



Voorbeeld 1: Ives, *Concord Sonata*, iv (*Thoreau*): "Human-faith-melody" (p. 67, sisteem 2 – p. 68, sisteem 1)[17]

Nadat fragmente van die "human-faith-melody" in die koda van die eerste beweging voorgekom het, verskyn dit vier keer in die derde beweging (*The Alcotts*) waar dit gevarieer word. In die laaste beweging (*Thoreau)* vorm die melodie, wat deur 'n fluit met klavierbegeleiding gespeel word, 'n fokuspunt in die sonate in die geheel. (Gaan na http://www.youtube.com/watch?v=6r7rxbqDw-s (by 9'33") om daarna te luister.)

Slegs twee motiewe in hierdie tema word bespreek, naamlik die Concord-motief en die openingsmotief van Beethoven se vyfde simfonie in c mineur, wat onderskeidelik "C" en "B1" in voorbeeld 1 gemerk is. ("B2" verteenwoordig die tweede motief in die simfonie se hooftema.) Die onderbroke Concord-motief aan die begin van die "human-faith-melody" verskyn ook aan die begin van die sonate. (Gaan na http://www.youtube.com/watch?v=-AyG0GU199U om daarna te luister.)

Voorbeeld 2: Ives, *Concord Sonata*, i, (*Emerson*), opening

Aan die begin van die sonate is die Concord-motief versteek, want dit begin in die loop van 'n stygende heeltoon-toonleer, en die vierde noot van die motief, wat vyf trappe na onder spring, maak hier deel van die begeleiding uit. In die proses van bekendstelling krimp die dalende sprong van 'n vyfde geleidelik (met vierkantige hakies in voorbeeld 2 gemerk) om by 'n interval uit te kom wat enharmonies gelyk is aan die majeur derde,

ISSN 1995-5928 | Tel: 021 886 5169 | E-pos: akademies@litnet.co.za

naamlik die prominente dalende sprong van B1. Die twee Beethoven-motiewe verskyn in omgekeerde orde, die eerste twee intredes van B2 is versteek, en ’n duidelike Beethoven-motief kristalliseer eers uit wanneer B2 vir die derde keer klink.

Die feit dat die Concord- en die twee Beethoven-motiewe kontrasteer wat tempo, dinamiek en artikulasie betref, verteenwoordig die epies-liriese dualisme wat tradisioneel met die sonatevorm geassosieer word. Die verskil is egter dat die twee verskillende temas nie in argitektonies-geïsoleerde areas (soos in sonatevorm) voorkom nie maar dat hulle ’n gemeenskaplike ruimte deel.

Ives verwys na die “orakel” aan die begin van Beethoven se simfonie, maar vir hom beteken die openingsfiguur baie meer as die tradisionele simbolisering van die noodlot wat aan die deur klop. Vir hom simboliseer die klopfiguur “the spiritual message of Emerson's revelations, even to the “common heart” of Concord – the soul of humanity knocking at the door of the divine mysteries, radiant in the faith that it *will* be opened – and the human become the divine” (Ives 1969:36). In die loop van die sonate word die Beethoven-idee gevarieer deur middel van verkleining, vergroting, omkering, omgekeerde beweging en verskillende style van artikulasie. In die derde beweging word die motief onvoltooid gelaat, sodat die luisteraar self die patroon moet voltooi, so asof dit die wêreld van die oppersiel (“over-soul”) simboliseer. (Kyk die einde van voorbeeld 3 en voorbeeld 1. Gaan na http://www.youtube.com/watch?v =gXHjeSamzno&feature= related (by 32”) om daarna te luister.)

Voorbeeld 3: Ives, *Concord Sonata*, iii (*The Alcotts*), p. 53, sisteme 2 en 3

In die laaste beweging (*Thoreau*) word die sprong van ’n dalende majeur en mineur derde wat op die herhaalde note in die Beethoven-motiewe volg, getransformeer om melodiese lyne of kettings van parallelle derdes te vorm, of die derde word chromaties opgevul om ’n ryk, sensuele klankeffek te vorm. Hierdie vol, ryk klank saam met die gekristalliseerde “human-faith-melody” herinner in die laaste beweging aan een van Ives se beskrywings van hierdie melodie as synde sowel sentimenteel as transenderend (sien aanhaling uit sy *Essays* hier bo).

Ten spyte van uiteenlopende musikale kodes, waarvan die meeste nie eers hier genoem is nie, kan ’n mens die musiek beter verstaan as die veranderende tematiese fisionomie in die sonate in die geheel gevolg word. Wanneer die “human-faith-melody” deur die fluit met klavierbegeleiding gespeel word, transendeer dit nie net die fisiese medium

ISSN 1995-5928 | Tel: 021 886 5169 | E-pos: akademies@litnet.co.za

van die genre nie, maar verteenwoordig dit ook op ʼn metafisiese vlak Ives se vertroue in mense se vermoë om bo hulself uit te styg.

3.2 Henri Dutilleux: Sonate pour hautbois et piano (1947)

Toe Ives besig was om sy *Concord Sonata* te voltooi, was Marcel Proust besig met sy monumentale *À la recherche du temps perdu* (*Recherche* in die res van die artikel). Hy het hierdie roman in sewe volumes tussen 1912 en sy dood in 1922 geskryf. Henri Dutilleux het dikwels na Proust se invloed op sy musiek verwys (Dutilleux 2005; Potter 1997:59). Volgens Potter (1997:59) het Dutilleux egter nooit ʼn teks van Proust getoonset of ʼn komposisie op ʼn spesifieke werk van Proust gebaseer nie. Dit was eerder gemeenskaplike estetiese aangeleenthede en ander betekenisvolle gemeenskaplikhede wat die verbande tussen die werke van Dutilleux en Proust moontlik maak.

Die verteller in *Recherche*, op soek na sy verlore verlede, glo in die superioriteit van die onwillekeurige geheue (Potter 1997:79). Herinnerings verskaf konseptuele raamwerke wat die verteller help om ʼn greep op die wêreld rondom hom te verkry. Dutilleux noem spesifiek Proust se invloed wat tyd en geheue betref op die manier waarop Dutilleux tematiese transformasie hanteer, ʼn prosedure wat hy as *croissance progressive* (progressiewe tematiese groei) beskryf: "[T]hemes almost always recur in varied form, paralleling Proust's belief in the instability of personality" (Potter 1997:9, vii). Progressiewe tematiese groei kan dus beskryf word as die musikale manifestering van Proust se idee van die veranderende persoonlikheid. Net soos wat ʼn persoon nie volledig gevorm is nie (dus nie ʼn finale produk is nie), maar met verloop van tyd mag verander, is ʼn idee ook nooit volledig gevorm nie, maar ontwikkel dit stadig in die bewussyn om ʼn geleidelike, spirituele evolusie tot gevolg te hê. Die gevolg is dat ʼn musikale tema nie in sy finale gedaante voorgestel word nie, maar op onvoorspelbare wyse vanuit ʼn sel ontwikkel. Dutilleux (in Potter 1997:60) beskryf sy werkswyse soos volg:

> I use small cells which are gradually developed. Perhaps I was influenced by literature – by Proust – concerning the concept of memory. […] When I started to use this "procedure", if you want to call it that, I was not entirely conscious of it. I became aware of it later, and I have gradually exploited it.

Hoewel Dutilleux vir die eerste maal die konsep van *croissance progressive* doelbewus in sy eerste simfonie (1951) toegepas het, het ʼn ontleding van die *Sonate pour hautbois et piano* aangetoon dat spore van progressiewe tematiese groei reeds in hierdie werk van 1947 voorgekom het (Potter 1997:60).[18] Hierdie sonate, wat uit drie bewegings bestaan (*Aria*, *Scherzo, Final*),is ʼn betreklik kort werk van ongeveer 12 minute.

Die basiese sel wat die eindpunt van progressiewe groei in hierdie sonate vorm, word aan die einde van die werk herhaaldelik beklemtoon. Dit is ʼn hoekige drienootformasie wat ʼn pentatoniese effek skep weens die kombinasie van die mineur derde met ʼn heeltoon volgens tradisionele vertikale konstruksie bereken (in voorbeeld 4 met vierkantige hakies gemerk).[19] (Gaan na http://www.youtube.com/watch?v=VpRrT5cDejM (by 3'50") om daarna te luister.)

ISSN 1995-5928 | Tel: 021 886 5169 | E-pos: akademies@litnet.co.za

Voorbeeld 4 : Dutilleux, *Sonate pour hautbois et piano*, slot

Om die vergelyking met ander drienootformasies wat in die uitkristallisering van die basiese sel voorkom te vergemaklik, word die grootte van die twee segmente wat deur die drie note gevorm word, in ’n aantal halftone uitgedruk. Soos in die geval van tradisionele drieklanke word die drienootformasies as vertikale konstruksies in nouste ligging en vanaf die laagste segment benoem. Die laaste gemerkte sel in voorbeeld 4 sal dan beskryf word as s(2+3).

Die openingsmate van die sonate bevat ’n variasie van die s(2+3) basiese sel, naamlik s(1+5) met sy groter buitelyn, naamlik 6 halftone in plaas van 5 (met bogies in voorbeeld 5 gemerk). Hier het die klein segment van die basiese sel gekrimp van s2 na s1 en die groot segment van s3 na s5 vergroot. Die note wat die buitelyn van die eerste s(1+5) vorm, is ook prominent as heelnote in die trapsgewyse beweging van die regterhand deur die hobo nageboots (met kruisies in voorbeeld 5 gemerk). Die basiese sel verskyn by die draaipunt van die koepelvorme in die linkerhand (maat 2 en maat 4, met vierkantige hakies gemerk). (Gaan na http://www.youtube.com/watch?v=0vr4u1D0urk om daarna te luister.)

Voorbeeld 5 : Dutilleux, *Sonate pour hautbois et piano*, i, mate 1–111

Die eerste tema eindig met sel s(1+3) in maat 10, ’n ander variasie van die basiese sel. Die eerste prominente intrede van die basiese sel in die hobo-party is ’n herhaalde B-A-D aan die einde van ’n crescendo, net voor die klimaks op F wat die lang slotmaat van die beweging aankondig. Voor hierdie klimaks klink die basiese sel in die verbygaan op lae dinamiese vlak en in die middelregister.

ISSN 1995-5928 | Tel: 021 886 5169 | E-pos: akademies@litnet.co.za

Die tweede beweging (*Scherzo*) begin ook met ′n klavierinleiding van vier mate. Hoewel die basiese sel ritmies in die hobo-party weggesteek is, verskyn dit ook op die draaipunt van die waaieragtige figuur (met vierkantige hakies in voorbeeld 6 gemerk). Wanneer die opening-F uiteindelik melodiese momentum in maat 9 verkry, begin dit met ′n duidelike s(1+3)-sel gevolg deur ′n s(1+4)-sel aan die einde van die maat. (Gaan na http://www.youtube.com/watch?v=0vr4u1D0urk (by 2′56″) om daarna te luister.)

Voorbeeld 6: Dutilleux, *Sonate pour hautbois et piano*, ii, mate 52–10

Die liriese tweede tema (hobo in mate 48–106) bevat wel sewe basiese selle, maar hulle is nie individueel prominent nie, weens die eenvormige aard van die ritme. Die ligte derde tema het die basiese sel C, E♭, F as uitgangspunt, met F wat geornamenteer is. Die hooftema van die laaste beweging, wat eers in die klavierinleiding voorkom, begin met ′n ander variasie van die basiese sel, naamlik B♭, E♭, F, dit is, s(5+2). Nadat die crescendo aan die einde van die eerste hoofseksie met ′n s(3+2)-sel begin (maat 33), eindig die seksie met ′n gedeeltelike voorbereiding vir die slotmate met twee ritmies-geïsoleerde basiese selle in maat 37 en maat 38 onderskeidelik, albei nou as hoekige figure gefatsoeneer. Nadat die middelseksie geen basiese selle meer vertoon nie, eindig die herhaling van die hoofseksie (wat in maat 152 begin) met die geaksentueerde hoekige basiese selle wat in voorbeeld 4 voorkom.

Om die progressiewe groei van die basiese sel te volg, moet die sonate in die geheel in oënskou geneem word. Indien, as kort voorbeeld, slegs die hooftemas van die drie bewegings in ag geneem word, ontwikkel die basiese s(2+3)-sel uit ′n s(1+5)-sel aan die begin van die sonate, deur ′n s(1+3)-sel aan die begin van die hooftema van die tweede beweging, ′n s(5+2)-sel aan die begin van die derde beweging om uiteindelik in die laaste mate van die sonate in sy prominente hoekige formasie uit te kristalliseer.

3.3 Benjamin Britten: Billy Budd (1951)

Die manier waarop die temas en motiewe wat die hoofkarakters in Benjamin Britten se *Billy Budd* verteenwoordig, in die loop van die opera verander, skep ′n musikale narratief wat die dramatiese verwikkelingsintrige op musikale wyse uitbeeld. Hierdie opera, wat op Herman Melville se novelle gebaseer is, betrek nie die statiese kontrastering van goed en kwaad nie, maar kontrasteer eerder die mens se geaardheid met sy/haar dade, dit is die teenoormekaarstelling van wat ′n mens is en wat ′n mens doen. Die ongeletterde Billy is "sweet, innocent, and harmless, yet he kills. Claggart is evil, perverted, and mendacious, yet he dies a victim. Vere is sagacious and responsible, yet he allows a man whom he feels to be blameless to hang" (Johnson 1980:82).

Herinneringe uit die verlede is ook die uitgangspunt in hierdie opera – in die proloog kan kaptein Vere homself nie vergewe vir Billy Budd se dood nie. Hierdie onskuldige jong voormas-man is die buitestander in Melville se novelle wat, met die uitsondering van die proloog en die epiloog, op die Britse oorlogskip HMS *Indomitable* tydens die Napoleontiese oorloë afspeel. John Claggart, die skip se skeepsprovoos, is jaloers op die aantreklike jong nuweling wat hakkel as hy onder emosionele druk is. Op ′n slinkse manier gebruik hy persone in die laer range om vals inligting te verskaf wat Billy as die organiseerder van ′n muitery uitwys. Wanneer Billy voor kaptein Vere moet verskyn,

ISSN 1995-5928 | Tel: 021 886 5169 | E-pos: akademies@litnet.co.za

hakkel hy en uit frustrasie slaan hy Claggart met een hou dood, ’n daad wat die doodsvonnis tot gevolg het.

In teenstelling met die tradisionele operaformaat waarin arias, ensembles en kore prominent figureer, is die musikale uitbeelding van komplekse karakters die fokus in *Billy Budd.* Billy word musikaal voorgestel deur vinnige, hoekige vyfnootfigure wat deur die houtblaasinstrumente gespeel word. Wanneer Claggart in die eerste toneel van die opera vir Billy vra waar sy huis is, hakkel hy voordat hy antwoord: “... found in a basket tied to a good man’s door”.[20]

Voorbeeld 7 : Britten, *Billy Budd*, bedryf I, toneel 1

In die opera stel die hakkelfiguur die onvolmaakte voor. Dit verskyn byvoorbeeld in Vere se proloog wanneer hy oor die aard van die goeie filosofeer. “I am an old man who has experienced much. [...] Much good has been shown me and much evil, and the good has never been perfect. There is always some flaw in it, some defect, some imperfection in the divine image, some fault in the angelic song, some stammer in the divine speech.” (Gaan na http://www.youtube.com/watch?v=p1Zz2P32jYA (by 1’12”) om daarna te luister.)

Die onheilspellende effek van die triller wat deur ’n gedempte trompet gespeel word (voorbeeld 7), suggereer die ramp wat op Billy wag. Wanneer Claggart valslik vir Vere vertel dat Billy die Nuweling probeer omkoop het om aan die muitery deel te neem, word die triller deel van die melodiese lyn asof om te suggereer dat die gevoel van onheil inderdaad besig is om ’n werklikheid te word.

Claggart word musikaal voorgestel deur ’n motief wat twee ewe groot dalende spronge (volmaakte vierde) bevat. In die meeste gevalle word die motief deur die tromboon met sy prominente, dominerende klankkleur gespeel. Aan die ander kant stel die meerduidige kombinasie van ’n majeur en ’n mineur derde die troebel, psigologiese toestand van kaptein Vere voor (met vierkantige hakies in voorbeeld 8 gemerk). Die angstige effek word verder verhoog deur die tremolofiguur wat deurgaans deur die strykers gespeel word. Die feit dat hierdie patroon deur die hoofgroep van die standaardsimfonieorkes gespeel word, simboliseer Vere se posisie in die skip se hiërargie. (Gaan na http://www.youtube.com/watch?v=p1Zz2P32jYA (by 4”) om daarna te luister.)

ISSN 1995-5928 | Tel: 021 886 5169 | E-pos: akademies@litnet.co.za

Voorbeeld 8: Britten, *Billy Budd*, proloog, mate 1–7

In die proloog begelei ′n melodiese rangskikking van die meerduidige majeur-mineur derde Vere se woorde "so much is confusion". By die uitbeelding van ′n meer gefokuste Vere word die meerduidige effek egter uitgeskakel: wanneer die kaptein aan die begin van die tweede bedryf vir die *Indomitable* se aanval op ′n Franse skip voorberei, word die stygende majeur derde (B♭ – D) deur die trompette gespeel. Sowel die stygende kontoer as die militaristiese kleur van die trompette stuur ′n eenduidige boodskap uit.

In die epiloog verskyn die meerduidige strykersbegeleiding weer wanneer Vere sing: "We committed his body to the deep. The seafowl enshadowed him with their wings, their harsh cries were his requiem." Die meerduidige effek word egter finaal uitgeskakel wanneer die dalende mineur derde prominent figureer in Vere se laaste treurlied: "I am an old man now, and my mind can go back in peace." Nadat die interval "in peace" (B♭ – G) uitgebeeld het, eindig alle frases met hierdie dalende interval, gemerk *morendo* (wegsterwend). (Gaan na http://www.youtube.com/watch?v=XT_Han266eE (by 3′50″) om daarna te luister.)

4. Ten slotte

Aangesien tematiese fisionomie direk toeganklik is, stel dit luisteraars in staat om toegang tot sogenaamde ontoeganklike musiek te verkry, en aangesien die luister na musiek ′n aktiewe proses van interpretasie betrek (Martin 1995:56), kan luisteraars self op skeppende wyse aan betekenisgewing deelneem. Deur melodie en melodiese konstrukte in drie 20ste-eeuse komposisies te ondersoek, bevorder dit nie net toegang tot die musiekteks nie, maar skep dit ook ′n nuwe manier van verstaan van en waardering vir hierdie musiek. Hierdie demonstrasie het probeer aantoon dat wanneer veranderende tematiese fisionomie in die ontleding van musiek as uitgangspunt geneem word, dit beter begrip vir die werk in die geheel kan bevorder, ′n projek wat in die rigting van die musiekhermeneutiek beweeg.

Die doel van hierdie artikel was om aan te toon dat die direkte belewing van melodie en melodiese konstrukte, ′n verwaarlooste aspek in die studie van musiekteorie, ′n betekenisvolle rol kan speel in die rehabilitasie van ′n musiekestetika wat nie noodwendig op eksklusiewe musiekteoretiese kennis gebaseer hoef te word nie. Dit is dus ′n benadering waarin gesofistikeerde tegniese inligting nie noodsaaklik is vir ′n

ISSN 1995-5928 | Tel: 021 886 5169 | E-pos: akademies@litnet.co.za

beter verstaan van musiek nie en wat musiek-estetiese belewing dus vrywaar van aanklagte van elitisme en klasbevoordeling.

Aangesien die soeke na betekenis die werk in die geheel betrek, is hierdie hermeneutiese projek ′n bydrae tot en verryking van die estetiese projek waarin "traditional philosophies of art have neglected the specificity of art works, preferring to deal with art at the level of generality and universality" (Paddison 1993:2). In die studie van drie uiteenlopende werke is aangetoon hoe die betekenisgewende vermoë van veranderende tematiese fisionomie gekoppel kan word met buitemusikale betekenis – al drie werke het te doen met aspekte van die menslike toestand, dit is die positiewe potensiaal van die menslike gees, die menslike geheue, en die teenstrydigheid tussen wat ′n mens is en wat ′n mens doen. Hierdie benadering beweeg dus ook op die terrein van ′n tweede probleem wat Paddison (1993:3) noem, naamlik dat "traditional aesthetics has tended to ignore the socially conditioned character of art and its institutions".

Deur die musiek toe te laat om self eers deur middel van tematiese fisionomie te spreek voordat dit volgens ′n vooropgesette templaat benader word, hetsy ′n ideologie of ′n gesofistikeerde ontledingstrategie, word die verstaan van die musiek en die vertolking daarvan skeppende handelinge. Indien melodie en melodiese konstrukte in die ontleding van musiek meer kan help om verbande te trek tussen tegniese ontleding, sosiopsigologiese aangeleenthede en die vertolking van spesifieke komposisies, behoort die aanklag van eksklusiwiteit en hiërargiese onderskeiding nie meer te geld nie en behoort die musiekestetika weer die geleentheid te kry om as dissipline te ontwikkel.

Bibliografie

Armstrong, I. 2000. *The radical aesthetic.* Oxford: Blackwell Publishers.

Christensen, T. 1993. *Rameau and musical thought in the Enlightenment.* Cambridge: Cambridge University Press.

Christensen, T. (red.). 2002. *The Cambridge history of Western music theory.* Cambridge: Cambridge University Press.

Clifton, T. 1983. *Music as heard: A study in applied phenomenology.* New Haven: Yale University Press.

Cook, N. 2001. Theorising musical meaning. *Music Theory Spectrum,* 23(2):170–95.

Dahlhaus, C. 1984. Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil: Grundzüge einer Systematik. In Zaminer (red.), volume 10, 1984.

—. 1989. Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil: Deutschland. In Zaminer (red.), volume 11, 1989.

Dewey, J. 1934. *Art as experience.* New York: Perigee Books.

Dufrenne, M. 1973. *The phenomenology of aesthetic experience.* Vertaal deur Edward S. Casey. (Oorspronklike titel: *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 1953.) Evanston, Ill.: Northwestern University Press.

Goehr, L. en A. Bowie. 2001. Philosophy of music III: Aesthetics. In Sadie (red.) 2001.

Gossett, P. 1971. *Treatise on harmony: Jean-Philippe Rameau*. Vertaling, inleiding en notas deur P. Gossett. New York: Dover Publications.

Guck, M.A. 2006. Analysis as interpretation: Interaction, intentionality, invention. *Music Theory Spectrum*, 28(2):191–209.

Harris, E.C. 1981. *Johann Mattheson's "Der Vollkommene Capellmeister": A revised translation with critical commentary*. Michigan: UMI Research Press.

Hindemith, P. 1940. *Unterweisung im Tonsatz I (Theoretischer Teil)*. Mainz: Schott.

Ives, C.E. 1969. *Essays before a sonata and other writings*. Onder redakteurskap van H. Boatwright. Londen: Calder en Boyars.

Johnson, B. 1980. *The critical difference: Essays in the contemporary rhetoric of reading.* Baltimore: John Hopkins University Press.

Kramer, L. 2007. *Why classical music still matters.* Berkeley: University of California Press.

Kerman, J. 1985. *Musicology.* Londen: Fontana Press.

Kramer, L. 1989. Dangerous liaisons: The literary text in musical criticism. *19th-Century Music*, 13(2):159–67.

—. 1993. Music criticism at the postmodern turn: In contrary motion with Gary Tomlinson. *Current Musicology*, 53:25–35.

Lang, P.H. 1941. *Music in western civilization.* Londen: Dent.

Martin, P.J. 1995. *Sounds and society: Themes in the sociology of music.* Manchester: Manchester University Press.

Morgan, R.P. 2005. Review of *The Cambridge History of Music*. Onder redakteurskap van T. Christensen. *Music Analysis*, 24(i-ii):283–300.

Nattiez, J-J. 1990. *Music and discourse: Toward a semiology of music*. Vertaal deur C. Abbate. Princeton: Princeton University Press.

Paddison, M. 1993. *Adorno's aesthetics of music.* Cambridge: Cambridge University Press.

Palisca, C.V. 1993. *Joachim Burmeister: Musical Poetics.* Voorwoord deur die reeksredakteur. In Rivera 1993.

Potter, C. 1997. *Henri Dutilleux: His life and works*. Londen: Ashgate.

Rameau, J-P. 1971. *Treatise on harmony* (1722). Vertaal deur P. Gossett. New York: Dover Publications.

ISSN 1995-5928 | Tel: 021 886 5169 | E-pos: akademies@litnet.co.za

Ricoeur, P. 1988. *Time and narrative*. Volume 3: *Narrated time.* Vertaal deur K. Blamey en D. Pellauer. (Oorspronklike titel: *Temps et Récit*, 1985.) Chicago: The University of Chicago Press.

Rivera, B.V. 1993. *Joachim Burmeister: Musical Poetics* (1606). Vertaling, inleiding en notas deur B.V. Rivera. New Haven: Yale University Press.

Rogers, M.R. 2004. *Teaching approaches in music theory: An overview of pedagogical philosophies*. Tweede hersiene uitgawe. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Sadie, S. (red.). 2001. *The new Grove dictionary of music and musicians, volume 19.* Londen: Macmillan.

Spies, B.M. 2001. The musical magic of ambiguity in Benjamin Britten's *Death in Venice. Literator*, 22(3):39–57.

—. 2002. Alban Berg's *Wozzeck*: Revisiting a historically sedimented metaphor. *South African Journal of Musicology*, 20:47–61.

—. 2006. The temporal musical sign: In search of extrinsic musical meaning. *Semiotica*, 162(1/4):195–216.

—. 2008. From tonality to atonality: The function of the trichord. *Musicus*, 36(2):28–40.

Stravinsky, I. 1947. *Poetics of music in the form of six lessons.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Tarasti, E. 1994. *A theory of musical semiotics.* Bloomington: Indiana University Press.

Zaminer, F. (red.). 1985–. *Geschichte der Musiktheorie.* Volumes 1–12. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Partiture

Britten, B. 1960. *Billy Budd.* Londen: Boosey & Hawkes.

Dutilleux, H. 1948. *Sonate Pour Hautbois et Piano.* Paris: Éditions Musicales Alphonse Leduc.

Ives, C.E. 1947. *Piano Sonata No. 2, "Concord, Mass., 1840–1860"*.Tweede uitgawe. New York: Arrow Music Press.

Eindnotas

[1] Hierdie artikel is gebaseer op 'n referaat wat gelewer is by 'n internasionale kongres met die tema *Representation in music / Musical representation* in Istanbul (Oktober 2010). Ek wil professor Daniel P. Goosen van die Universiteit van Suid-Afrika hartlik bedank vir die lees van die oorspronklike dokument en vir sy waardevolle kommentaar oor poëtiek en filosofiese aangeleenthede.

ISSN 1995-5928 | Tel: 021 886 5169 | E-pos: akademies@litnet.co.za

[2] Christensen bespreek "[w]idely diverging conceptions of music theory" in sy inleiding tot *The Cambridge history of Western music theory* (2002:1). Die inhoudsopgawe van hierdie boek demonstreer die wye verskeidenheid van dink en doen op die gebied van die musiekteorie. Dieselfde verskynsel word ook aangetref in die reeks met die titel *Geschichte der Musiktheorie* van die Berlynse *Staatliches Institut für Musikforschung* met Zaminer (1985–) as hoofredakteur. Twaalf van die beplande vyftien volumes het reeds verskyn.

[3] 'n Uitgebreide aanhaling word hier gebruik om aan te dui dat Kerman (1985) nie net die musiekteoretikus kritiseer nie, maar ook die musiekwetenskaplike, wat in die enger betekenis op die musiekhistorikus dui.

[4] Waar my artikel op melodiese strukture konsentreer, is Guck (2006) meer geïnteresseerd in vertikale akkoordstrukture.

[5] "Es ist erstaunlich, dass der Unterricht im Tonsatz bis heute keine Melodielehre kennt."

[6] *Melopoiia sive melodiae concendae ratio, quam vulgo Musicam poeticam vocant.*

[7] Die term *poetica* is afgelei van die Griekse *poieo*, wat beteken "om te maak, te produseer, of te skep". Die term *musica poetica* is die eerste maal gebruik deur Heinrich Faber in sy boek met dieselfde titel (1548).

[8] "Die 'Melodielehre', die es explizit nicht gab und nicht zu geben brauchte, beschränkte sich auf die Unterscheidung zwischen sanglichen und unsanglichen Intervallen und einige verstreute Bemerkungen űber 'Inventionen', zu denen ein Komponist dadurch gelangen konnte, daß er Details des Textes musikalisch ausdrűckte oder symbolisierte."

[9] "Die Trennung der Disziplinen, die sich im 18. Jahrhundert durchsetzte, war darum für die Melodielehre ruinös. Zu einer Vermittlung zwischen Harmonielehre, Rhythmik oder Metrik und Syntaxtheorie, einer Vermittlung, aus der sich eine Melodielehre entwickeln ließ, gab es kaum Ansätze."

[10] "Es scheint demnach, als sei die Melodielehre im 19. Jahrhundert in die unglückliche Alternative geraten, einerseits in der Tradition des Kontrapunkts zu einer bloßen Liste verbotener Intervalle zu verkümmern und andererseits in der Überlieferung der Harmonielehre und der Rhythmustheorie als 'Überbau' zu erscheinen, der sich über den Bereich des Lehrbaren erhebt, also zwar eine Ästhetik, aber keine Handwerkslehre zuläßt. […] Der Übergang von der Empfindsamkeit zur romantischen Inspirationsästhetik, die in einer Melodie nichts Gemachtes, sondern ein Produkt der Eingebung sah, war ein kleiner Schritt. Die Inspirationsästhetik aber, an der im 19. Jahrhundert niemand zweifelte, bedeutete den Ruin der Melodielehre, sofern sie, um überhaupt eine Lehre zu sein, gezwungen war, die ästhetische Reflexion in technische Unterweisung umzusetzen."

[11] Ek het vroeër aangetoon hoe sekere musikaal-retoriese figure in die loop van 'n komposisie die verstaan van die werk in die geheel kan bevorder wanneer dit nie as statiese nie maar as dinamiese verskynsels beskou word (Spies 2006).

[12] Musiek was deel van die sogenaamde sewe vrye kunste ("liberal arts") in die laat Hellenistiese pedagogie. Saam met wiskunde, meetkunde en sterrekunde het dit die *quadrivium*, die hoër groep van die sewe kunste, in die vroeë Middeleeue gevorm (Lang

ISSN 1995-5928 | Tel: 021 886 5169 | E-pos: akademies@litnet.co.za

1941:59). Die groepering van musiek saam met die natuurwetenskappe en die implikasies daarvan is egter die onderwerp vir ’n ander geleentheid.

[13] In my artikel oor drienootformasies in atonale musiek val die fokus hoofsaaklik op die melodiese manifestering daarvan (Spies 2008).

[14] Lawrence Kramer is professor in Engels en musiek by Fordham Universiteit.

[15] ’n Ontleding van die *Concord Sonata* verskyn in Waldo Weyer se meestersgraad-skripsie met die titel “Die interpretasie van Charles E. Ives se Concord Sonate volgens sy *Essays before a sonata*”, Noordwes-Universiteit 2004.

[16] Himnes en feestelike musiek (*Country Band March)* in die *Concord Sonata* verteenwoordig episodes uit die alledaagse lewe.

[17] In die afwesigheid van tradisionele tydmaattekens en maatstrepe word bladsy- en sisteemnommers gebruik.

[18] ’n Ontleding van die *Sonate pour hautbois et piano* verskyn in Bernarda Swart se skripsie met die titel “Proust se geheuekonsep in Dutilleux se Sonate vir hobo en klavier (1947)”,Noordwes-Universiteit 2006.

[19] Aangesien intervalinhoud ’n sterker aanduider van die aard van ’n akkoord as die volgorde van die segmente is, kan s(3+2) ook die basiese sel verteenwoordig.

[20] Hierdie en verdere aanhalings kom uit die libretto van E.M. Forster en Eric Crozier.

ISSN 1995-5928 | Tel: 021 886 5169 | E-pos: akademies@litnet.co.za