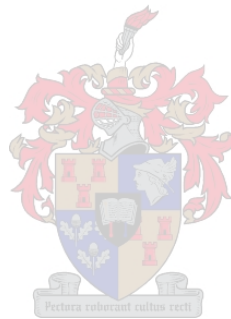


DIE INTERPRETASIE VAN MUSIEKTEKSTE

Zorada Temmingh



Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad Magister in die Musiek aan die Universiteit van Stellenbosch.

Desember 1991

Onder leiding van Prof. R. E. Ottermann

VERKLARING

Ek die ondergetekende verklaar hiermee dat die werk in hierdie tesis vervat, my eie oorspronklike werk is wat nog nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige ander universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê is nie.

2 Desember 1991

OPSOMMING

Hierdie tesis kan beskryf word as "n interpretasie van interpretasie in die musiekdomein".

Daar word besin oor die uitvoerende musikus, die musikoloog, die komponis en die luisteraar as interpreteurs. Terselfdertyd word die volgende model vir die beskrywing van n musiekwerk se geskiedenis (van sender tot ontvanger) ontwikkel:

oerteks > leesteks > speelteks > hoorteks

Hierdie model, wat herinner aan n hermeneutiese sirkel, bring mee dat die gebruik van die woord "teks" dus aansienlik uitgebrei word.

Die interpretasie-aktiwiteit word dikwels en onjuis as die prerogatief van die uitvoerende musikus beskou. Hierdie tesis probeer om hierdie aktiwiteit in n juister perspektief te plaas, naamlik dat, soortgelyk aan die sender/ontvanger-gebeure in ander kunste, in musiek die sender (die komponis) se boodskap (die musiekteks) primêr n interpretasie van die uiteindelijke ontvanger (die luisteraar) meebring.

SUMMARY

This thesis can be described as "an interpretation of interpretation in the domain of music".

Consideration is given to the musician-performer, the musicologist, the composer and the listener as interpreters. At the same time the following model for the description of the history of a musical work (from sender to receiver) is developed:

inchoative text > reader-text > performer-text > listener-text

This model, which resembles a hermeneutic circle, has the result that the use of the word "text" is accordingly extended considerably.

The activity of interpretation is frequently and inaccurately regarded as the prerogative of the musician-performer. This thesis tries to put this activity in a more accurate perspective, namely that, similar to the sender/receiver event in other arts, in music the message (the music text) of the sender (the composer) brings about primarily an interpretation by the eventual receiver (the listener).

Geldelike bystand gelewer deur die Sentrum vir Wetenskapontwikkeling vir hierdie navorsing word hiermee erken. Menings uitgespreek en gevolgtrekkings waartoe geraak is, is dié van die outeur en moet nie noodwendig aan die Sentrum vir Wetenskapontwikkeling toegeskryf word nie.

WOORDE VAN DANK

Aan my studieleier, prof. Reino Ottermann, wat met soveel begrip by my vorige studieleier oorgeneem het en met wie dit 'n plesier was om saam te werk.

Aan dr. Winfried Lüdemann, my eerste studieleier, vir sy bydrae tot die opskerp van my vermoë om te kan onderskei tussen hoofsaak en bysaak.

Aan my suster, Ettie, vir haar advies en bydrae op die rekenaar.

Aan die personeel van die Musiekbiblioteek vir hul vriendelikheid en geduld.

Aan my ouers vir hulle belangstelling - ten spyte van ongewoon sorgwekkende omstandighede.

Aan my pa en Pieter Wium vir die "keisersnee". Hierdie operasie het alle rekords oortref.

Aan my musikoloog-man, Roelof, wat my oortuig gehou het van die sin van interpretasie-interpretasie.

INHOUDSOPGAWE

HOOFSTUK 1: INLEIDING EN OMLYNING	1
HOOFSTUK 2: DIE UITVOERDER AS INTERPRETEUR	18
HOOFSTUK 3: INTERPRETASIE EN "OUTENTIEK"	51
HOOFSTUK 4: DIE MUSIKOLOOG AS INTERPRETEUR	63
HOOFSTUK 5: DIE KOMPONIS AS INTERPRETEUR	84
HOOFSTUK 6: DIE LUISTERAAR AS INTERPRETEUR	96
SLOTOPMERKINGS	114
BRONNELYS	116

HOOFSTUK 1: INLEIDING EN OMLYNING

Die woorde **interpreteer** en **interpretasie** kan in talle uiteenlopende situasies gebruik word. Verskillende objekte kan betrokke wees: 'n woord, 'n sin, 'n gedig, 'n opgraving, 'n droom, gedrag, mimiek, 'n musiekstuk, 'n werklikheid, "die" werklikheid, ensovoorts [CFP Stutterheim 1979:63]. Soos die geval is met baie ander woorde (werk, styl, vorm, analise, ens.) word "interpreteer" dus nie uitsluitlik of in die besonder met betrekking tot musiek gebruik nie. Hierdeur word eenduidige formulering dikwels bemoeilik, hoewel 'n ontwikkeling in die terminologie van die musikologie daardeur ook moontlik word.

In sy wydste sin is **interpreteer** een van die mees algemene menslike aktiwiteite.

... The scientist calls his analysis of data 'interpretation'; the literary critic calls his examination of a work 'interpretation'. The translator of a language is called an 'interpreter'; a news commentator 'interprets' the news. You interpret - or misinterpret - the remark of a friend, a letter from home, or a sign on the street. In fact, from the time you wake in the morning until you sink into sleep, you are 'interpreting' ... Interpretation is, then, perhaps the most basic act of human thinking; indeed, existing itself may be said to be a constant process of interpretation [Richard E Palmer 1969:8-9].

Die feit dat 'n motoris 'n bestemming bereik omdat hy padtekens kan interpreteer, val sekerlik in 'n ander klas as die feit dat 'n literator 'n boek skryf omdat hy gedigte kan interpreteer. Nogtans interpreteer beide.

-2-

Dat interpretatie een dikwijls ondoorgrondelijk begrip is, komt niet alleen door het verschil tussen de **soorten objecten** waarop de interpretatie zich richt, maar ook door **de aard van de interpreterende aktiviteit** zelf [A Kibédi Varga 1979:103].

’n Mens sou kon onderskei tussen twee kategorieë van interpreteerbare objekte: dié wat spesiaal met die oog op interpretasie gemaak is, en dié wat nie is nie. Die aard van die interpreterende aktiwiteit word dikwels hierdeur beïnvloed. Wanneer ’n objek deur die meeste volwasse lede van ’n min of meer ontwikkelde gemeenskap as interpreteerbaar beskou word, is die interpreterende aktiwiteit ’n algemene en amper outomatiese verskynsel (soos by padtekens). Wanneer die objek egter nie ontstaan het met die doel om iets vir ’n breë hedendaagse samelewing te beteken nie, is die interpreterende aktiwiteit (indien dit voorkom) meestal buitengewoon en beperk tot die werkerrein van ’n klein groepie spesialiste (bv. opgrawings vir die argeoloog).

Voortvloeiend uit die onderskeid tussen kategorieë van objekte sou ’n mens dan ook kon onderskei tussen twee analoë kategorieë van interpretasie: aan die een kant informele of natuurlike interpretasie van objekte soos padtekens; aan die ander kant formele of wetenskaplike interpretasie van byvoorbeeld opgrawings. In verband hiermee skryf Kibédi Varga:

De interpretatie van objecten van de eerste kategorie is zo vanzelfsprekend geworden dat het gewone taalgebruik in die gevallen nauwelijks meer van interpretatie spreekt. De term wordt bewaard voor objecten van de tweede kategorie, voor de gevallen waar de interpretatie geacht wordt een ‘probleem’ op te lossen: volgens deze, meer beperkte

zin, treedt onze interpreterende aktiviteit pas in werking wanneer een objekt zich aan onze evidente ervaringswereld en aan ons konvensioneel kenvermogen onttrekt [1979: 102].

Die grenslyne tussen die kategorieë is egter nie altyd ewe duidelik te trek nie. Die onderskeid wat gemaak word, impliseer nie dat die interpretasie van 'n bepaalde objekt slegs algemeen of slegs buitengewoon kan wees nie, ook nie dat objekte wat pertinent vir interpretasie gemaak is per se deur 'n uitgelese groepie geïnterpreteer kan word, dat "algemene" objekte nie tot 'n besondere interpreterende aktiwiteit van spesialiste kan lei nie, of dat "besondere" objekte nie om die een of ander rede deur 'n groot aantal mense geïnterpreteer kan word nie.

Hierdie studie ondersoek die voorkoms van **interpretasie** binne die domein van die Westerse kunsmusiek. As ons bostaande kategorieë op musiek wil toepas, kan daar geredeneer word dat musiek 'n "objek" van die grys gebied is, dat formele én informele interpretasie op musiek van toepassing is. Formeel, met verwysing na interpretasie deur die musikoloog, uitvoerder, teksredigeerder, kritikus, en onder sekere omstandighede die luisteraar. Informeel veral in die geval van die luisteraar. Vanselfsprekend sal die vraag of die komponis self ook interpreteer aandag moet geniet.

Gewoonlik word interpretasie met slegs een groep binne die musiekdomein geassosieer: die uitvoerder. Vakdidaktiese geskrifte, asook die meeste musiekensiklopedieë (Harvard, Grove, Oxford, Collins, Elsevier) verwys deurgaans na die interpreteur as die uitvoerende musikus. (Die woord "interpreteur" word gebruik soos in WL van der Merwe 1990.) Hierdie wydverspreide opvatting sou beteken dat die uitvoerder die

enigste of belangrikste interpreteur van 'n komponis se teks is: ontvanger, dus, sowel as **tolk**, wat die teks nie net hoorbaar en verstaanbaar maak nie, maar ook 'n besliste betekenis gee. 'n Opvallende uitsondering is Hans Heinrich Eggebrecht se inskrywing in die Brockhaus Riemann Musiklexikon:

Interpretation ist auch theoretische Interpretation durch das Wort ... das 'Zur-Sprache-Bringen' der Musik ... [1978:591].

Binne die algemene ooreenstemming dat die uitvoerder die een is wat interpreteer, is daar nie altyd ewe veel ooreenstemming met wat presies bedoel word met "interpreteer" self nie. Is dit die uitvoering in totaliteit:

... das ... klangliche Verwirklichen musikalischer Aufzeichnungen durch die ausführenden Instrumentalisten, Sänger oder Dirigenten [Eggebrecht 1978:590]?

Of is interpretasie slegs "(t)he personal and creative element in the performance of music ..." [Willi Apel 1970:418]? Op hierdie vraag, wat ook die uitvoeringspraktyk betrek, sal later meer breedvoerig ingegaan word.

In hierdie tesis sal die verkenning van die woord **interpretasie** die moontlikheid ondersoek dat interpretasie nie alleen op die uitvoerende musikus van toepassing is nie, maar ook op die ander deelnemers in die musiekdomein: komponis, musikoloog en veral luisteraar. Hierdie kritiese verkenning sal onder meer te kenne gee dat die uitvoering van musiek 'n soortgelyke gebeure teweegbring as die sender/ontvanger-gebeure in ander kunste, naamlik dat die uiteindelige ontvanger (in musiek die luisteraar)

-5-

die oorspronklike sender (die komponis in die geval van musiek) se teks interpreteer, of anders gestel: dat die sender se teks primêr 'n interpretasie van die uiteindelijke ontvanger meebring.

Interpreteer/Interpretasie kom van die Latyn **interpretari/interpretatio**. Die Woordeboek van die Afrikaanse Taal [PC Schoonees (red.) 1961: 651-652] verklaar interpretasie onder meer soos volg:

1. ... verklaring, vertolking, uitlegging van die betekenis, die sin van iets ...
2. ... opvatting, waardeskatting, beoordeling ...
3. ... weergawe by wyse van voordrag of voorstelling van die gedagte of stemming van 'n kunswerk of die skepper daarvan, soos begryp of aangevoel deur die voordraer of kritikus ...
4. a. ... rangskikking van gegewens tot 'n sisteem ...
b. ... toekenning van betekenis aan primêre gegewens van die ervaring ...

Die Griekse ekwivalent vir interpretasie is **herméneua** en vir interpreteer **herméneuoo** [Liddell & Scott 1963:271].

Interpretasie is dan ook die sleutelwoord in die moderne hermeneutiek. Hoewel die pogings om 'n saak uit te maak vir die vestiging van 'n musikale hermeneutiek tot dusver nie algemeen aanvaar is nie (sien Helga de la Motte-Haber 1982:171-244), raak hermeneutiek as "een filosofie van het interpreteren" [Jaak Vandenbulcke 1973] verskeie sake aan wat

-6-

vir hierdie tesis van belang is. Vandenbulcke beskou interpretasieleer en hermeneutiek as sinoniem [1973:17].

Wie hermeneutiek sê, sê interpretasie. Wie interpretasie sê, sê nie noodwendig hermeneutiek nie. Maar omdat laasgenoemde hom besig hou met die "kuns" van interpreteer en reeds vir geruime tyd op 'n veel breër terrein beweeg as wat vroeër die geval was, sou dit gepas wees om hierdie denkdissipline kortliks toe te lig. (In hierdie verband is dit opmerklik dat Vladimir Karbusicky die eerste vyf bladsye van sy hoofstuk "Verstehen, Auslegung, Analyse" in Systematische Musikwissenschaft aan die geskiedenis van hermeneutiek wy [1979:187-191]).

Die etimologie van **hermeneutiek** staan eerstens in verband met Hermes, die Griekse boodskapper-god.

Significantly, Hermes is associated with the function of transmuting what is beyond human understanding into a form that human intelligence can grasp [Palmer 1969:13].

He had to understand and interpret for himself what the gods wanted to convey before he could proceed to translate, articulate and explicate their intention to mortals [Kurt Mueller-Vollmer 1986:1].

Verder speel die drie basiese betekenisvlakke van die Griekse werkwoord **herméneuoō** 'n rol. Al drie kan met **interpreteer** vertaal word, maar met klem op (1) 'n ekspressiewe, (2) 'n verduidelikende, en (3) 'n vertalende dimensie [Palmer 1969:13-32].

-7-

In 'n "Hermes-situasie" het die interpreteur 'n rol te speel wat vanuit die gesigspunt van die sender ("the gods") sowel as dié van die ontvangers ("the mortals") beskou kan word. Dit is egter nie die sender wat met die hermeneutiese probleem as **verstaansprobleem** sit nie. Hermeneutiek is daarom 'n denkdissipline wat oor probleme nadink wat as "probleem" ervaar word weens die afwesigheid van genoeg "verstaan" deur "mortals". Onduidelike, onvoldoende, foutiewe, maar veral **veelduidige** kommunikasie vereis interpretasie, of sal in elk geval baat daarby vind.

In die hermeneutiek is interpreteer dus 'n sentrale aktiwiteit en die gebruik van die woorde **interpretasie/interpreteer** 'n terminologiese noodwendigheid - 'n vanselfsprekende woord wat nie op sigself problematies is nie, maar wat beskrywend is van 'n aktiwiteit wat gerig is op "probleme".

Taal staan sentraal in die hermeneutiek omdat interpretasie doeltreffend kan gebeur deur middel van die mens se vermoë om taal by wyse van spreke as "werktuig", "sintuig" en "voertuig" te gebruik.

Learning to speak does not mean learning to use a pre-existent tool for designating a world already somehow familiar to us; it means acquiring a familiarity and acquaintance with the world itself and how it confronts us
[Hans-Georg Gadamer 1976:63].

Dit wil egter nie sê dat slegs taal vir interpretasie gebruik kan word, en veral nie dat slegs taal geïnterpreteer kan word nie. Nogtans word die menslike werklikheidservaring en selfbeleving tot 'n groot mate deur taal bepaal. Palmer stel dit so:

Far more than man realizes, he channels through language the various facets of his living - his worshiping, loving, social behavior, abstract thought; even the shape of his feelings is conformed to language. If the matter is considered deeply, it becomes apparent that language is the 'medium' in which we live, and move, and have our being [1969:9].

Om te interpreteer, ofte wel om 'n sekere betekenis vas te stel, noodsaak dus die gebruik van taal. Wanneer die onderwerp vir interpretasie self 'n taaluiting is, bestaan die interpretasie dus uit "woorde oor woorde" of "taal oor taal". Maar onderwerpe van hermeneutiese besinning is nie tot taaluitings beperk nie. Paul Ricoeur stel dit dat, alhoewel dit mag waar wees dat alle menslike ervarings 'n taaldimensie bevat, "... hermeneutic philosophy begins with the experience of art, which is not necessarily linguistic" [1981:117].

Palmer beweer dat hermeneutiek grondliggend is aan al die geesteswetenskappe:

Hermeneutics, when defined as the study of the understanding of the works of man, transcends linguistic forms of interpretation. Its principles apply not only to works in written form but to any work of art. Since this is so, hermeneutics is fundamental to all the humanities - all those disciplines occupied with the interpretation of the works of man [1969:10].

Musiek sou dus ook deel kon wees van die domein van die hermeneutiek. Soos reeds gesê, staan taal sentraal in die hermeneutiek. Dit geld ook musikale hermeneutiek.

Language ... is the only semiotic system capable of **interpreting** another semiotic system ... How, then, does language manage when it has to interpret music? Alas, it seems, very badly ... it can readily be seen that a work (or its performance) is only ever translated into the poorest of linguistic categories: the adjective ... [and Barthes 1977:179]

Herrnann Kretzschmar, grondlegger van die musikale hermeneutiek, gaan egter verder as beskrywing met adjektiewe - musiek word omskep: die adjektief word naamwoord. En iets soos die **Coda** uit 'n Bach-fuga (WTC 1 nr 1) word 'n "Kampf zwischen Sorge und Hoffnung ... und es gibt Takte, die nach dem Himmel weisen" [aanhaling in De la Motte-Haber 1982:173]. Dit lyk asof die derde betekenisvlak van **hermeneutiek**, naamlik die vertalende dimensie, op hierdie manier oordryf word.

Hierdie soort beskrywings moet gesien word teen die agtergrond van die hermeneutiek waar Kretzschmar van uitgegaan het, naamlik die romantiese hermeneutiek van Wilhelm Dilthey. Vir hierdie filosoof is **begryp** "hineinversetzen", "nachbilden" en "nacherleben" [Mueller-Vollmer 1986:159-161,164].

Die romantiese interpreteur glo dat hy die skepper en kunswerk veel beter begryp as die skepper self, daarom kan en moet hy doen wat Kretzschmar met musiek gedoen het: om die "raaiselagtigheid" van die musiek "op te

-10-

klaar" met woordryke interpretasies wat 'n geromantiseerde verstaan verkondig van wat die musiek sou "sê".

Die romantiese hermeneutiek se "verstaan" van musiek kom neer op omsettings in woordfantasieë wat "betekenisse" aan musiek toedig, wat wel geïnspireer is deur die saak waaroor dit gaan (die musiek), maar wat op sigself 'n nuwe saak is. Goeie interpretasie is soeke na waarheid, maar wanneer woorde as draer van interpretasie iets wil meedeel wat op sigself opnuut om interpretasie vra, is die soeke na waarheid nie geslaag nie. Hierteen het Gadamer dit onder meer in sy kritiek op die hermeneutiek van veral Dilthey, Friedrich Schleiermacher en Emilio Betti.

Gadamer beskou "het te maken hebben met dezelfde zaak" as die "eerste van alle hermeneutische voorwaarden" [Vandenbulcke 1973:143-146]. Maar by Kretschmar word hermeneutiek saakvervanging en interpretasie radikale vertaling. Die "waarheid van die teks" waarvan Gadamer praat, is wat musiek betref eerder opgesluit in sy wese as akoestiese fenomeen.

... Tegenover grote - al of niet literaire - kunstwerken doen we de ervaring op dat we hier waarheid ontmoeten die we op geen andere wijze kunnen verwerven [Vandenbulcke 1973:182].

Hierdie ervaring van "waarheid" kan selfs meebring dat iemand die gevoel kry dat genoemde fuga-coda "hemelse verwagtinge" skep. Maar sulke emosies is partikuliere ondervindings.

Die einde van genoemde Bach-fuga bestaan grotendeels uit 'n 4-maat-orelpunt, 'n stretto en, in die laaste maat, 'n stygende C-majeur-toonleer. Dit staan enigiemand vry om hierin iets "hemels" te

-11-

hoor. Dit staan immers almal vry om enigiets in enigiets te hoor. Maar een partikuliere, romantiese interpretasie kan nie voorgehou word as voorskriftelik nie. 'n Groot aantal geselekteerde sulke evokatiewe interpretasies kan die onderwerp wees van wetenskaplike ondersoek, maar één kan nie pretendeer om die resultaat van enige wetenskaplike aktiwiteit te wees nie. Dit is selfbegogeling.

Aan die ander kant is dit so dat enigiemand wat iets oor musiek wil sê of skryf, onvermydelik van taal gebruik moet maak. Vir diegene wat hierdie uitdaging aanvaar en as onderwerp iets kies wat eintlik neerkom op "interpretasies van interpreteer", is in plaas van 'n romantiese hermeneutiek, 'n kritiese hermeneutiek (met sy filosofer oor wat en hoe die mens interpreteer en wat dit vooronderstel, verwerk en veroorsaak) 'n nuttige verwante dissipline, veral wanneer dit met taal "speel".

Hoe omstrede dit ook al is: musiek sou **metafories** ook "taal" kon wees.

Music is language. A human being wants to express ideas in this language, but not ideas that can be translated into concepts - **musical** ideas [Anton Webern 1963:42].

Edward T Cone skryf soos volg oor die "taalagtigheid" van musiek en eindig met 'n lastige vraag:

Music is a language. Such, at least, is the implicit assumption, if not the explicit assertion, of many who talk and write about it ... For we are told that music has meaning, although no two authorities seem able to agree on what that meaning is. There is consequently a great deal of discussion concerning just what music says and

-12-

how, indeed, it can say anything. But in all this argument one question is seldom, if ever, asked: If music is a language, then who is speaking [1974:1]?

Wanneer 'n mens (soos hierbo) met "language", "speaking" of "meaning" begin speel, en (soos hieronder) ook metafories teks insleep by die denke oor musiek, dan betree jy wat Andries Gouws noem, "die 'morsigheid' van die taal" [1990:220]. Die deurbreek van grense tussen die eens hermeties geslote en hermeneuties aparte domeine van onder meer die letterkunde, filosofie en musikologie dra by tot hierdie "onfatsoenlike morsigheid".

Die 'morsigheid' van die taal kan 'n mens met ontsetting vervul ... As 'n mens vanuit angste of utiliteitsoorwegings absolute beheer oor die taal wil uitoefen, is hierdie morsigheid 'n soort duiwelse, vyandige mag. Die behoefte aan 'n Archimedespunt van waaruit 'n mens die taal kan hokslaan, word dan oorheersend.

Nietzsche, Barthes en Derrida suggereer 'n ander alternatief: ons kan hierdie ontdekking opvat as 'n vrolike wete. Waarom die nostalgie na 'n oorspronklike enkelvoudige betekenis soos 'n kleinood koester? Waarom nie liever saamspeel in die eindelose spel van betekenisproliferasie nie? ... Die onfatsoenlikheid van die taal is die bron van 'n surplus aan betekenis eerder as 'n betekenistekort [Gouws 1990:220].

Fundamenteel vir hierdie tesis is die "vrolike" uitgangspunt dat die woord **teks** gebruik kan word "**vir enigiets wat geïnterpreteer kan word of moet word** - en dit wil sê: as metafoor **vir enigiets!**" [Gouws 1990:218].

Alle interpretasie in die domein van musiek is daarom ook interpretasie van **teks**. Hierdie verbreding van die betekenis van "teks" maak ook die sinvolle gebruik van die woorde **kontekstueel** en **intertekstueel** moontlik wanneer belangrike faktore wat betrekking het op musiekinterpretasie ter sprake kom.

Hierdie vrye gebruik van "teks" is ongewoon en dié "onfatsoenlikheid" kan die wenkbroue laat lig. Die heersende opvatting in die musiekwêreld is steeds dat teks ekwivalent is aan partituur. Eva & Paul Badura-Skoda stel die twee begrippe gelyk wanneer hulle sê:

... since about 1920 ... the tendency has been to remain 'faithful to the text', to adhere rigidly to the printed score [1962:4].

Joseph Kerman sien dit ewe eng:

Like the philologist, the musicologist labours to establish the texts of old music. But unlike literature, music consists of much more than texts - or to put it another way, a text is a much less complete record of a work of art in music than it is in literature. After arriving at a critical text, therefore, a second step is logically necessary in the reconstruction process. The musicologist must establish or try to establish all those features of the music that conventional musical notation leaves out [1985:187].

Sover vasgestel kon word, soek 'n mens tevergeefs na wetenskaplike bronne wat die **uitvoering** van musiek konsekwent as "teks" beskou.

In die eerste paragraaf van Carl Dahlhaus se opstel "Komposition und Improvisation" lui een sin:

Die eingewurzelte Vorstellung, daß Musik in ihren höchsten Formen ein Text mit Kunstcharakter sei, wird als veraltet, als Relikt einer toten Vergangenheit abgetan [in 1978:374].

(Dahlhaus kritiseer in hierdie opstel onder meer die oorheersende drang na vernuwing in die jare '60.) Dit sou verkeerd wees om hieruit af te lei dat Dahlhaus die hoorbare "Musik" as teks beskou. In dieselfde opstel skryf hy oor die toenemende aksentuering van die uitvoering bo die werk en vra die vraag: Is die komposisie of sy interpretasie "das Wesentliche und Substantielle?" Hy vervolg:

Einerseits begreift man, nach Analogie einer Dichtung, eine Komposition als Text, dessen Verständnis die Interpretation vermittelt. Der Text erscheint nicht als Vorlage oder Anlaß zur Interpretation, sondern die Interpretation als Darstellung des Textes. Andererseits ist es jedoch die herrschende Meinung, daß das Entscheidende in der Musik nicht notierbar sei, daß es sich der Schrift entziehe. Der Interpret erschließe es nicht aus dem Text, sondern über den Text hinweg durch intuitive Kommunikation mit dem Komponisten, sofern er es nicht überhaupt dem Notierten von sich aus hinzufüge [1978:379].

-15-

Die tweede siening beskou teks kennelik slegs as dit wat genoteer is. Die eerste opvatting is effens vaer en sou selfs geïnterpreteer kon word as nie ver van die idee van "uitvoering as teks" nie.

In Was ist Musik? verwys Dahlhaus meermale na "geschriebenem Text und akustischer Darstellung" [1985:195-197]. 'n Mens sou kon vra waarom daar van **geskrewe** teks gepraat word as "teks" tog altyd "geskrewe" sou wees. Impliseer die kwalifisering van die woord "teks" met "geskrewe" nie dalk dat daar dus ander tipes "tekste" ook in die musiek geïdentifiseer sou kon word nie?

Elders baken Dahlhaus egter "teks" en waarna dit verwys, nog nouer af:

Beethovens Symphonien stellen unantastbare musikalische 'Texte' dar, deren Sinn durch Interpretationen, die als 'Auslegungen' zu verstehen sind, entschlüsselt werden soll. Dagegen ist eine Rossini-Partitur eine bloße Vorlage für eine Aufführung, die als Realisierung eines Entwurfs - und nicht als Auslegung eines Textes - die entscheidende ästhetische Instanz bildet [1980:7-8].

Richard Taruskin verbind "teks" wel met die uitgevoerde musiek, maar hy verwys na 'n besondere geval:

Most historical reconstructionist performances aspire at least tacitly to the status of document, if not that of Denkmal. When the performance is recorded, the aim usually becomes explicit (witness the slogan of the SEON series of historical recordings: 'Document & Masterwork'). No less

than the score, the performance is regarded as a 'text' rather than an activity ... [1982:346].

Om dit wat reeds te kenne gegee is oor hierdie tesis se gebruik van "teks" anders te formuleer: die akoestiese daarstelling van 'n teks is self teks. Uitvoerder, musikoloog én luisteraar interpreteer tekste. 'n Mens kan selfs skryf oor die rol wat interpretasie en intertekstualiteit speel in die komposisieproses. Om die "alles-is-teks" meer toeganklik te maak vir verdere bespreking, sal onderskei word tussen die volgende hoofsoorte tekste:

1. 'n **LEESTEKS**

Dit is die partituur, die gedrukte tekens wat in gevarieerde mate die wense van die komponis weergee, en deur die uitvoerder/musikoloog geïnterpreteer kan word.

2. 'n **SPEELTEKS**

Dit is die tradisionele sentrum van interpretasie: die uitvoerder se vertolking van die leesteks; 'n klankomsetting.

3. 'n **HOORTEKS**

Die hoorteks ontstaan uit die speelteks: laasgenoemde is die objek van die luisteraar se interpretasie; die hoorteks is die geïnterpreteerde speelteks.

(Die moontlikheid van die bestaan van 'n **OERTEKS**, die teks wat die komponis sou interpreteer, word in Hoofstuk 5 aangeraak.)

Verder sal onderskei word tussen **oep** en **geslote** tekste. Eersgenoemde vereis 'n hoë mate van interpretasie, soos byvoorbeeld by die uitvoer van

-17-

sekere aleatoriek. By laasgenoemde is die rol van interpretasie ongekompliceer of informeel.

Soos "Teks?" of "Interpreteer?" is "Oop of geslote?" 'n glibberige vraag. Maar solank avontuurlustigheid op die pad van die musikoloog as taalgebruiker 'n paar herinterpreteerbare padteken toelaat wat tot nuwe avonture lei, bevestig 'n verkenning van 'n onduidelike musiekroete minstens een ding:

Die Welt, in der wir leben, ist sprachlich geformt
[Dahlhaus 1985:203].

HOOFSTUK 2: DIE UITVOERDER AS INTERPRETEUR

David Dubal: "Did Schnabel ever speak to you about the interpreter's place or mission?"

Leon Fleisher: "Schnabel likened the function of the interpreter-performer to that of the Alpine mountain guide: 'He's indispensable in getting you to the top of the mountain, but only so you can enjoy the view'" [Dubal 1985:172].

As 'n mens na 'n Hermes-figuur in die musiekdomein sou soek, 'n boodskapper wat die draer is van 'n boodskap vanaf die komponis na die luisteraar, sou die uitvoerder seker 'n opvallende keuse wees, omdat hy tradisioneel as middelman of tussenganger tussen die leesteks en die hoorteks staan.

Die aanhaling uit Mueller-Vollmer oor die rol van Hermes (Hoofstuk 1:6) sou soos volg aangepas kon word om die rol van die uitvoerder te illustreer:

[The performer has] to understand and interpret for himself what the [composer] wanted to convey before he [can] proceed to translate, articulate and explicate [the composer's] intention to [listeners].

Wanneer 'n mens dan nog Palmer se drie dimensies van **herméneua** (vertaal as **interpretasie**) hierby betrek - naamlik die vertalende,

-19-

verduidelikende en ekspressiewe dimensies - word die ooreenkoms tussen Hermes en uitvoerder nog duideliker.

By die omsetting van leesteks in speelteks moet die uitvoerder in die eerste plek die leesteks "vertaal" in hoorbare klank. Die lees van die leesteks word egter die speel van die speelteks, wat 'n geartikuleerde klankvorming met ekspressiewe kwaliteite is. Laastens word speelteks ook hoorteks en dit is die uitvoerder se strewe dat die hoorder die musiekboodskap naastenby so sal begryp as wat die uitvoerder as boodskapper dit verduidelikend vertaal het.

Die uitvoerder se interpretasieproses begin by dít wat die komponis voorsien het: die leesteks. Dit is die objek waarmee die uitvoerder as interpreteur gekonfronteer word. Ten opsigte van die taak wat die leesteks vir die uitvoerder meebring, kan die volgende vrae gestel word:

In hoeverre slaag die leesteks daarin om die komponis se intensies of bedoelings te kommunikeer?

In watter mate moet, mag of kan die uitvoerder besluite neem omdat die leesteks nie duidelik genoeg sou wees nie?

Is slegs die tekstuele (dit wat in die leesteks "staan") vir interpretasie van belang, of speel kontekstuele en intertekstuele faktore 'n rol?

Is interpretasie die skep van 'n unieke, eenmalige, "eie", persoonlike verklanking?

Hierdie en soortgelyke vrae kan in hoofsaak soos volg saamgevat word:

Is die leesteks volledig-voorskriftelik?

Onder die betreklik klein aantal publikasies wat die Suid-Afrikaanse musikologie opgelewer het, is dit opvallend dat twee artikels spesifiek oor bogenoemde vrae handel: Henk Temmingh en Piet Koornhof se meningsverskil in SAMUS 7 [1987:79-87]. Temmingh het dit veral daarteen dat die taak van die uitvoerende musikus oorskat is - die oorbeklemtoning van die uitvoering/uitvoerder bo die komposisie/komponis. Koornhof, daarenteen, glo dat Temmingh die uitvoerder se rol geringskat. Albei skrywers sien interpretasie as die persoonlike en skeppende element in die uitvoering van musiek - in hierdie sin is interpretasie vir Temmingh bykomstig, vir Koornhof noodsaaklik. In beide artikels kom die vraag na die voorskriftelikheid van die leesteks ook ter sprake.

Volgens Temmingh kan ons "notasiesistiem ... slegs toonhoogte sonder twyfel noteer" [p.79], hoewel hy toegee dat $a' = 440$ Hz ook nie altyd en oral ewe konstant is en was nie. Toonduurte, toonsterkte en toonkleur is nie presies noteerbaar nie; daarom is die "moeilikhede" wat die uitvoerder ondervind by die realisering daarvan "groot en talryk" [p.79].

Nadat talent en musikaliteit aanvanklik bewys is, is daardie moeilikhede egter ... hoofsaaklik tegniese van aard ... Die uitvoerder het bepaald geen skeppingsprobleme nie; hy hoef niks te kreëer nie - dit het die komponis reeds gedoen. Al wat van hom verwag word, is om die klankbeeld van die komponis so getrou moontlik te verwerklik. Dit is heeltemal iets anders as 'interpreteer' of 'herskep' - dit is slegs bevel volg, voorskrifte nakom [p.79].

Temmingh sien die taak van die uitvoerder as:

... net die aanwending van drie vermoëns: aangebore musikaliteit, inge oefende tegniek en aangeleerde stylbesef. Daardie drie fasiliteite moet slégs aangewend word om die klankideaal van die komponis te realiseer [p.80].

Koornhof skryf:

... die formele boumateriaal van musiek ... nl. toonhoogte, toonduurte, intensiteit en timbre, tesame met die strukturerende elemente van maatslag, ritme en tempo is almal wawydoop vir interpretasie [p.84].

Hy gee toe dat eksplisiete "oortreding" van aanduidings in 'n partituur onaanvaarbaar is, maar meen tog dat dit afhang:

... van hoe die uitvoerder hom van sy taak as herskepper kwyd, of hy die essensie van 'n werk begryp en dit kan oordra of nie [p.85].

Volgens Koornhof is die taak van die uitvoerende musikus "... om esteties-sinvolle vorm te gee aan meerduidige materiaal" [p.84] en wel deur middel van die volgende:

... die uitvoerder se verbeelding, sy skeppingsvermoë, sy persoonlikheid is nodig om die komponis se simbole in 'n lewende kunswerk om te skep [p.86].

-22-

Beide skrywers beskou interpretasie as daardie skeppende of herskeppende aktiwiteit wat nodig is omdat die leesteks nie volledig-voorskriftelik is nie - Temmingh vind dat dit selde nodig is, Koornhof meestal.

Hierdie uiteenlopende opvattinge oor die rol van die uitvoerder as interpreteur is vanselfsprekend nie beperk tot die Suid-Afrikaanse musikologie nie. Dit is 'n algemene verskynsel. Temmingh se siening sluit veral aan by welbekende uitsprake van Strawynski, byvoorbeeld:

The idea of interpretation implies the limitations imposed upon the performer or those which the performer imposes upon himself in his proper function, which is to transmit music to the listener.

The idea of execution implies the strict putting into effect of an explicit will that contains nothing beyond what it specifically commands.

The conflict of these two principles - execution and interpretation - is at the root of all the errors, all the sins, all the misunderstandings that interpose themselves between the musical work and the listener and prevent a faithful transmission of its message.

Every interpreter is also of necessity an executant. The reverse is not true [1947:127].

In verband met die "executant" se taak by die realisering van 'n leesteks, skryf Strawynski:

-23-

... no matter how scrupulously a piece of music may be notated ... it always contains hidden elements that defy definition because verbal dialectic is powerless to define musical dialectic in its totality. The realization of these elements is thus a matter of experience and intuition, in a word, of the talent of the person who is called upon to present the music [pp.127-128].

Dit is algemeen bekend dat Strawinski teen die idee was van die uitvoerder as groot herskepper (i.p.v. "vertaler" of "oordraer"):

Between the executant pure and simple and the interpreter in the strict sense of the word, there exists a difference in make-up that is of an ethical rather than of an aesthetic order, a difference that presents a point of conscience: theoretically, one can only require of the executant the translation into sound of his musical part, which he may do willingly or grudgingly, whereas one has the right to seek from the interpreter, in addition to the perfection of this translation into sound, a loving care - which does not mean, be it surreptitious or openly affirmed, a recomposition [pp.128-129].

Koornhof, daarenteen, glo saam met baie uitvoerende musici dat die belangrikste kriterium vir goeie interpretasie die interpreteur se intrinsieke kreatiwiteit is. Soos Ivo Pogorelic dit stel:

A great interpretation must sound inevitable. But to make that occur, you must be the creator of a whole set of musical circumstances, in which the actors are rhythm,

timing, agogics, accentuation, phrasing, pedaling and so forth, as well as an understanding of the aesthetics of the score ... In a sense you have to become a creator of the composition [Dubal 1985:266].

Hierdie siening stem baie ooreen met 'n tipies 19de-eeuse uitspraak van Liszt, sekerlik romantiese interpreteur par excellence:

The virtuoso is not a mason, chiselling his stone conscientiously according to the sketches of the architect. He is not a passive tool for reproducing feelings and thoughts, without adding anything of his own. He is not a more or less experienced 'interpreter' of works which leave him no scope for his own comments ... For the virtuoso, musical works are in fact nothing but tragic and moving materializations of his emotions; he is called upon to ... recreate them in accordance with his own consciousness. In this way he, like the composer, is a creator ... [Badura-Skoda 1962:2].

Die vraag ontstaan of 'n baie voorskriftelike stel tekens en simbole werklik **volledig** kán wees. Daar word soms beweer dat sekere totaal seriële komposisies geen ruimte laat vir (sogenaamde) interpretasie nie [RW Temmingh 1976:54]. Henk Temmingh skryf in verband met die musiek "van talryke moderne komponiste":

By sulke musiek is daar totaal geen kwessie van 'interpretasie' nie omdat alles deur die komponis bepaal is. Die uitvoerder ... hoef slegs die voorskrifte van die komponis te volg om 'n goeie uitvoering te gee. Daar is

-25-

eenvoudig geen plek vir eie insigte nie, omdat die komponis sy bedoelings volledig genoteer het [1987:79].

Sulke bewerings is egter gegrond op die idee dat interpretasie slegs 'n deel van die uitvoering is en nie die uitvoering in totaal nie.

Selfs al koester die komponis die verwagting dat die uitvoerders van sy musiek "outomate" moet wees, omdat hy oortuig is dat hy alle nodige uitvoeringsaanwysings in die fynste detail neergepen het, kan hulle uit nooit word nie: die lees- en speelaktiwiteit is in alle gevalle reeds interpretasie.

Die enigste bekende "leesteks" wat werklik volledig-voorskriftelik is, is John Cage se **4'33"** waarvan die speeltaks niks van die uitvoerder as interpreteur verwag nie. Die hoorteks bestaan uit toevallige omgewingsgeluide. Omdat dié toeval korrespondeer met Cage se intensie, is elke hoorteks (hoe verskillend hulle ook onderling mag wees) dus 'n "perfekte" uitvoering.

Konvensionele musieknotasie kán egter nie volledig-voorskriftelik wees nie. Selfs al gebruik die komponis onkonvensionele notasie om tempo- of dinamiekvlakke duideliker as gewoonlik voor te stel, moet sodanige notasie nog steeds **geïnterpreteer** word (vgl. Karlheinz Stockhausen: **Klavierstück VI**,

The performer is not a musical automaton or a kind of musico-mechanical medium through which a score or tradition is realized in sound [Leonard B Meyer 1956: 199].

-26-

Die enigste manier waarop die komponis totale beheer kan hê oor die uitvoering van sy werk is deur die uitvoerder uit te skakel en werklik van 'n masjien gebruik te maak: elektroniese musiek. Elektroniese musiek het geen gewone leesteks nie en skakel in alle gevalle die konvensionele uitvoerende musikus uit. Oor die ongewone notasies van elektroniese werke wat wel bestaan, byvoorbeeld Stockhausen se **Elektroniese Studies I en II** (1953/54), skryf Hugo Cole:

The interest of such scores is historical - they provide documentation for what was done at a certain time and place [1974: 113].

Hierdie onkonvensionele leestekste kan slegs deur die musikoloog geïnterpreteer word - dit is nie 'n voorskrif vir uitvoering nie.

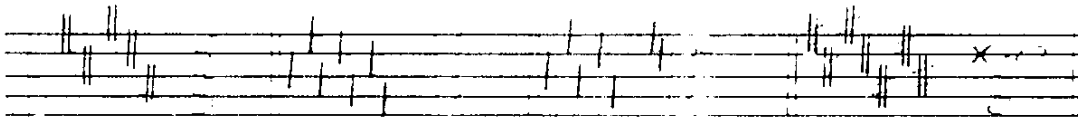
Die konvensionele leesteks is wel primêr vir uitvoering bestem. Die vraag ontstaan of die uitvoerder se interpretasie slegs die "direkte" vertaling van die leesteks se tekens en simbole is. Of is interpretasie méér as hierdie blote omsetting in klank?

Om dit te kan bepaal, moet vasgestel word wat die komponis noteer, waarna dit verwys en in watter mate meerduidigheid hierby betrokke is.

TOONHOOGTE

Die konvensionele notasiesisteam is eintlik onnodig kompleks, veral as daar in terme van gelykwaardige stemming gedink word. 'n Eenvoudiger sisteem sou die lees daarvan aansienlik vergemaklik het. Die rede vir die bestaande kompleksiteit is die gevolg van die sisteem se ontstaan in 'n tyd toe gelykwaardige stemming nog nie in gebruik was nie. Die gelykstelling

van die verskillende modi (Dories, Lidies, ens.) tot majeure en mineur het verlagings en verhogings meegebring: molle en kruise. In terme van gelykwaardige stemming is byvoorbeeld B-mol en A-kruis dieselfde klank. So byvoorbeeld klink die volgende akkoorde ook identies wanneer hulle op 'n instrument met gelykwaardige stemming gespeel word:



Die 77 ander maniere waarop die akkoord teoreties ook genoteer kan word, is almal, tonaal gesien, "uitsonderlik" of "onmoontlik" ofte wel "verkeerd". Die uitvoerder van tonale musiek word daarom nooit met hulle gekonfronteer nie.

Vir atonale musiek is die variansie van molle en kruise betekenisloos. So "weerspreek" die konvensionele notasie van toonhoogtes in 'n sekere sin die beginsel van dodekafonie. Sonder om dubbelmolle of -kruise in ag te neem, is daar 21 tekens om 12 tone te noteer. Komponiste van atonale musiek (veral dodekafonie) ontken die verskil tussen byvoorbeeld C-kruis en D-mol wat in tonale musiek twee verskillende toonhoogtes is wanneer uit deur byvoorbeeld strykers uitgevoer word. Sulke komponiste dink noodgedwonge in terme van gelykwaardige stemming en benodig daarom eintlik slegs 12 toonhoogtetekens.

Vir uitvoerders vir wie gelykwaardige stemming met $a' = 440$ Hz geen onveranderlike gegewe is nie, is die interpretasie van toonhoogtetekens in tonale musiek minder vanselfsprek. 1. Alhoewel die komponis tydens

die skeppingsproses miskien in terme van gelykwaardige stemming en $a' = 440$ Hz gedink het, is dit die prerogatief van die uitvoerders om die leesteks se toonhoogtetekens te interpreteer met frekwensies (d.w.s. intonasie) van hul "eie" keuse - alhoewel natuurlik binne perke. "Eie" keuse beteken vir die uitvoerder wat vandag die sogenaamde outentieke interpretasie nastreef afwyking van die hedendaagse stemming ter wille van meer "korrekte" toonhoogtes soos wat gebruiklik was tydens die ontstaan van die betrokke werk. (Sien verder Hoofstuk 3.)

Wanneer 'n uitvoerder op 'n instrument wat gelykwaardig gestem is (bv. 'n klavier) moet saamspeel met uitvoerders wat "suiwer" kan intoneer (bv. 'n strykkwartet), is dit moontlik dat daar botsende interpretasies ten opsigte van toonhoogte kan ontstaan. Hieraan kan die pianis vanselfsprekend niks doen nie. Die strykers sal die leesteks in sy totaliteit moet interpreteer en dalk verplig word om 'n mate van "suiwerheid" in te boet, tensy daar ooreengekom sou word dat die komponis die effek van botsende intonasies in gedagte gehad het.

Ewenwel, ten spyte van bostaande opmerkings is die leesteks se toonhoogtetekens die mins omstrede notasie van musikale parameters, omdat dit weens sy eksaktheid direk deur die uitvoerder vertaal kan word.

Die mees algemene waarneming van 'n "fout" tydens 'n uitvoering is die "verkeerde noot", waarmee haas sonder uitsondering (in die geval van klavier) verwys word na die afdruk van 'n toets wat nie die toets was wat afgedruk moes gewees het nie. Sulke ongelukkige voorvalle is nie die gevolg van 'n interpretasieglips nie, maar van 'n inkompetente tegniek of rare toeval. By strykers, blasers en sangers is die onderskeid tussen "fout" en "intensie" wel effens moeiliker te bepaal, maar nie in so 'n mate dat die verskil tussen inkompetente tegniek of rare toeval enersyds, en

vreemde interpretasie andersyds, deur die meeste luisteraars anders beskou word as in die geval van klavier nie. Ook dit bevestig dat toonhoogte 'n weinig omstrede saak vir die interpretasie van musiek is.

Dit is die bedoeling om die verskillende parameters wat genoteer word in volgorde van "onproblematies" tot "problematies" te bespreek. Stockhausen onderskei:

Am stärksten ist **unser musikalisches Hören an Tonhöhenverhältnissen geschult**, dann folgt viel **schwächer entwickelt** das bewußte **Hören von Lautstärkeproportionen**; noch weitaus unentwickelt ist unser bewußtes Hören von **Zeitproportionen**, sobald diese vom Gleichtakt abweichen. Und am wenigsten ausgebildet ist das bewußte Hören von unterschiedlichen Tonstrukturen, also von **spektralen Proportionen** [1963:40].

Dit is moontlik dat die vermoë om verskillende klankintensiteite waar te neem meer ontwikkel is as die bewuste waarneem van toonduurteverskille en ander tydproporsies. Nogtans beskik die komponis oor 'n groter verskeidenheid tekens om sy bedoelings ten opsigte van tydproporsies te noteer as wat die geval is met intensiteit-aanduidings. Daarom verdien dit hier voorrang.

TOONDUURTE EN TEMPO (Tydproporsies)

Die konvensionele notasiesistiem is, wat toonduurte betref, 'n produk van veelvoude van twee: heelnoot, halfnoot, kwartnoot, agstenoot, ensovoorts. Solank die notasie van toonduurtes hierby bly, hoef die interpretasie daarvan nie problematies te wees nie. Die sisteem maak egter nie voor-

siening vir byvoorbeeld 'n "derdenoot" nie. (In saamgestelde tyd, byvoorbeeld $\frac{6}{8}$, is 'n agstenoot nie 'n derdenoot nie, maar 'n derde van 'n "een-en- $\frac{1}{2}$ -noot", naamlik 'n gepunteerde kwart.) Om hierdie soort leemtes te vul, is die sogenaamde onreëlmatige nootgroepe ontwikkel: triool, kwintool, septool, ensovoorts. Hierdie groepe is in wese "onduidelik" omdat die sisteem van twee-veelvoude dit nie akkommodeer nie. Die uitvoering daarvan is merendeels by benadering, en lei veral in langer groepe dikwels tot vrye interpretasie.

In 'n gesprek wat Yfrah Neaman met Howard Ferguson voer in Composer [1967:27] kom die vraag na volledige voorskriftelikheid ten opsigte van toonduurtenotasie ook ter sprake:

Y.N.: Talking of rhythms: I've often wondered whether composers who write, say, seventeen notes against eleven really expect the result to be mathematically correct, or do they only expect an approximation?

H.F.: I haven't an idea what they expect: but I know that, short of electro-mechanical reproduction, they will generally only get an approximation.

In sekere 20ste-eeuse leestekste skep die agtermekaarplaas en opmekaarstapel van onreëlmatige nootgroepe só 'n komplekse web van toonduurtes dat die interpretasie daarvan eerder 'n uitdaging aan toevalligheid as die uitvoering van volledige voorskrifte is.

Twee voorbeelde uit Stockhausen se Klavierstück XI:

-31-

The image displays two musical score excerpts. The top excerpt features two staves with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It shows a sequence of time signature changes: 6/4, 7/8, 6/4, 7/8, and 6/4. The first 6/4 section is marked 'wenig beschleunigen' (slightly accelerate), and the second 6/4 section is marked 'sehr beschl.' (very accelerate). The bottom excerpt also features two staves with a treble clef and a key signature of one sharp. It shows a sequence of time signature changes: 3/2, 5/4, 3/2, 5/4, 3/2, 6/4, 7/8, and 5/4. The first 3/2 section is marked 'beschleunigen' (accelerate), the 5/4 section is marked 'verlangsamen' (decelerate), the 6/4 section is marked 'im Zeitmaß' (in time), and the final 5/4 section is marked 'binden' (bind). Both excerpts include various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Hierdie voorbeelde is egter ook om 'n ander belangrike rede gekies. Die woorde "wenig beschleunigen", "sehr beschl[eunigen]", "beschleunigen", "verlangsamen" en "im Zeitmaß" is voorbeelde van die voorskrifte wat komponiste gee wat die interpretasie van leestekste se tydproporsies 'n taamlik omstrede saak kan maak: tempo-aanduidings. Veral "omstrede" wanneer 'n mens dink aan 'n voorbeeld soos die eerste deel van Schumann se Sonate in g, Op. 22 waarvan die tempo aanvanklik aangedui word as

"So rasch wie möglich", maar later na "Schneller" en selfs "Noch schneller" verander!

Oor die algemeen is die relatiewe toonduurtes wat komponis voorskryf nie wesenlik meer problematies as die toonhoogtetekens wat hy noteer nie, behalwe in uiterste gevalle soos die Stockhausen-voorbeeld waarna hierbo verwys is. Dit is onder meer die absolute toonduurte van elke toon, bepaal deur tempo, wat elke interpretasie 'n eenmalige gebeurtenis maak. Tempo is nie slegs die spoed van 'n komposisie of 'n deel daarvan nie [Apel 1970:836], dit affekteer die toonduurte van elke noot.

In the score the duration of the tones is indicated by the prescribed tempo and the note value of the respective tone. Note values ... are defined in simple ratios to each other ... Of course, it is realized that there is a certain tolerance around these ratios in actual performance. However, it is rarely understood how extreme and varying the deviations really are, as found in empirical investigations of performance ... [Alf Gabrielsson in John A Sloboda 1988:35-36].

Gabrielsson illustreer hierdie afwykings onder meer met 'n analise van Ingrid Haebler se uitvoering van die eerste agt mate van Mozart se **Sonate in A K.331** [pp.41-46]. Die analise is gedoen met 'n program van NED se Synclavier II. Dit blyk dat die verhouding kwartnoot : agstenoot (2:1) gemiddeld 1.76:1 is en varieer tussen 1.92:1 en 1.50:1.

Na aanleiding van Gabrielsson se bevindings is die volgende sewe uitvoerings van Chopin se **Ballade nr 2** ten opsigte van die eerste ses mate met behulp van die US Konservatorium se Synclavier II ondersoek:

"So rasch wie möglich", maar later na "Schneller" en selfs "Noch schneller" verander!

Oor die algemeen is die relatiewe toonduurtes wat komponis voorskryf nie wesenlik meer problematies as die toonhoogtetekens wat hy noteer nie, behalwe in uiterste gevalle soos die Stockhausen-voorbeeld waarna hierbo verwys is. Dit is onder meer die absolute toonduurte van elke toon, bepaal deur tempo, wat elke interpretasie 'n eenmalige gebeurtenis maak. Tempo is nie slegs die spoed van 'n komposisie of 'n deel daarvan nie [Apel 1970:836], dit affekteer die toonduurte van elke noot.

In the score the duration of the tones is indicated by the prescribed tempo and the note value of the respective tone. Note values ... are defined in simple ratios to each other ... Of course, it is realized that there is a certain tolerance around these ratios in actual performance. However, it is rarely understood how extreme and varying the deviations really are, as found in empirical investigations of performance ... [Alf Gabrielsson in John A Sloboda 1988:35-36].

Gabrielsson illustreer hierdie afwykings onder meer met 'n analise van Ingrid Haebler se uitvoering van die eerste agt mate van Mozart se **Sonate in A K.331** [pp.41-46]. Die analise is gedoen met 'n program van NED se Synclavier II. Dit blyk dat die verhouding kwartnoot : agstenoot (2:1) gemiddeld 1.76:1 is en varieer tussen 1.92:1 en 1.50:1.

Na aanleiding van Gabrielsson se bevindings is die volgende sewe uitvoerings van Chopin se **Ballade nr 2** ten opsigte van die eerste ses mate met behulp van die US Konservatorium se Synclavier II ondersoek:

-33-

1. Arrau
2. Ousset
3. Ashkenazy
4. Slenczynska
5. Dúchable
6. Malcuzyński
7. Pogorelic

Op die volgende kladsy verskyn die werklike toonduurtes van die verskillende uitvoerings, aangegee in millisekondes (ms).

	Pog.	Ash.	Duc.	Sle.	Mal.	Ous.	Arr.
	500	500	420	410	370	450	810
	1060	660	610	600	690	710	930
	450 1510	440 1100	370 980	420 1020	380 1070	420 1130	550 1480

	910	750	710	680	640	720	830
	550 1460	540 1290	400 1110	390 1070	490 1130	450 1170	490 1320
	990	740	770	770	1040	750	940
	560 1550	510 1250	450 1220	450 1220	530 1570	470 1220	670 1610

	1030	790	710	710	700	750	850
	470 1500	460 1250	460 1170	450 1160	430 1130	560 1310	570 1420
	1040	820	710	710	690	760	800
	520 1560	480 1300	470 1180	460 1170	420 1110	470 1230	560 1360

	1010	850	820	830	750	820	860
	590 1600	570 1420	440 1260	440 1270	410 1160	380 1200	540 1400
	1190	860	720	710	810	720	860
	510 1700	510 1370	460 1180	480 1190	440 1250	450 1170	510 1370

	1140	760	770	760	650	690	790
	520 1660	460 1220	470 1240	480 1240	380 1030	460 1150	500 1290
	1130	900	850	860	650	750	830
	570 1700	570 1470	510 1360	500 1360	430 1080	500 1250	620 1450

	1680	1430	1430	1430	1330	1530	1780
	1170	900	760	750	580	570	1070

tot.	17590	14500	13310	13290	12810	13380	16360
gem.	1592	1310	1213	1213	1186	1236	1448

	524:1067	504:803	445:743	448:738	428:720	461:724	582:876
%	32,9:67,1	38,5:61,5	37,5:62,3	37,7:62,3	37,3:62,7	38,9:61,1	39,9:60,1
∴	1:2,03	1:1,59	1:1,66	1:1,64	1:1,68	1:1,57	1:1,50

-35-

Die gemiddelde verhoudings van $\sigma_1 : \sigma_2$ is soos volg:

Arrau	1.50:1
Ousset	1.57:1
Ashkenazy	1.59:1
Slenczynska	1.64:1
Dúchable	1.66:1
Malcuzyński	1.68:1
Pogorelic	2.03:1

Die toonduurte van die σ_1 varieer soos volg:

Arrau	800 ms tot 1070 ms
Ousset	570 ms tot 820 ms
Ashkenazy	660 ms tot 900 ms
Slenczynska	600 ms tot 860 ms
Dúchable	610 ms tot 850 ms
Malcuzyński	580 ms tot 1040 ms
Pogorelic	910 ms tot 1190 ms

Die toonduurte van die σ_2 varieer soos volg:

Arrau	490 ms tot 670 ms
	(die eerste σ_2 is 'n onbegryplike 810 ms)
Ousset	380 ms tot 560 ms
Ashkenazy	440 ms tot 570 ms
Slenczynska	390 ms tot 500 ms
Dúchable	370 ms tot 510 ms
Malcuzyński	370 ms tot 530 ms
Pogorelic	450 ms tot 590 ms

Hierdie syfers toon aan dat Gabrielsson se analise van Haebler se Mozart-vertolking nie met 'n uitsonderlike geval te doen het nie. Soos by die Mozart-voorbeeld, dui die Chopin-analises daarop dat die verklanking van die wesenlik uiters eenvoudige sisteem van toonduurtenotasië selde 'n presiese weergawe is van wat die leesteks "voorskryf". Selfs al streef die uitvoerder na absoluut korrekte relatiewe toonduurtes, bly dit menslik onmoontlik om dit te bereik - iets wat nie altyd deur die oor waargeneem kan word nie, maar wat rekenaaranalise van digitale opnames duidelik bewys.

Die vraag ontstaan: Wanneer is die "foutiewe" toonduurte-verhoudings en -variante die gevolg van interpretatiewe intensies of wanneer word dit veroorsaak deur onbeholpenheid? Wanneer is dit 'n kwessie van "musikaal-wees" of wanneer die produk van tegniese onvermoë?

Vir 'n pianis soos Arrau kan die eerste agstenoot-oktaaf van die Chopin-ballade tog hoegenaamd geen tegniese probleem oplewer nie. Waarom is hierdie oktaaf dan 87 % van die toonduurte van die daaropvolgende kwartnoot-oktaaf, en selfs langer as kwartnote 5 en 8? Is dit nog "interpretasie"? Indien wel, het diegene wat die interpreteur as herskepper beskou sekerlik gelyk. Of is Arrau "verkeerd"? Indien wel, dan is Pogorelic die mees korrekte. Immers: sy verhouding $\frac{1}{2} : \frac{1}{4}$ is amper volmaak en die tydsduurvariasie van sy kwartnote die minste. Maar is sy interpretasie van die tempo-aanduiding "Andantino" ook korrek? Toegegee: dit maak sy besondere toonduurteverhoudings nog soveel meer bewonderenswaardig, maar sy interpretasie van "Andantino" resulteer in die "langste" **Ballade nr 2**. Die tydsduurtes van die verskillende uitvoerings vergelyk soos volg:

- 37 -

Arrau	8'44"
Ousset	6'50"
Ashkenazy	7'55"
Slenczynska	5'57"
Dúchable	6'55"
Malcuzyński	7'00"
Pogorelic	9'15"

Al sewe hierdie uitvoerings bestaan uit dieselfde toonhoogtes: wat dit betref is die speelteks 'n korrekte interpretasie van 'n volledig-voorskrifte like leesteks deur die interpreteur as "vertaler". Die vertaling van toonhoogtes is 'n volkome getroue omsetting. Erich Leinsdorf se woorde is dus nie hier van toepassing nie:

Translation is as much an interpretation of words as a performance is of notes. There is no guarantee of its faithfulness [1981:6].

Wat toonduurte betref is hierdie woorde egter wel van toepassing. Die verskillende toonduurtes het geen "stabiele identiteit" nie - die leesteks het wel 'n skyn van voorskriftelikheid, maar in die interpretasie daarvan speel die ekspressiewe betekenis van **herménéueoo** 'n rol. Dit bring mee dat elke speelteks 'n teks in eie reg is. Die uitvoerder speel en die luisteraar hoor naamlik nie die verskillende parameters afsonderlik nie maar, onder meer, die "korrekte" toonhoogte en die interpreteur se besondere toonduurte as 'n eenheid, tesame met alle ander parameters.

Zofia Lissa skryf:

Die Notation erfäßt und fixiert nicht alle Qualitäten des Werkes. Der Komplex der Zeichen, die sich zur Notenschrift zusammenfügen, ermöglicht ihr Ablesen und Aufführungen mit unbedeutenden Varianten. Daher die verschiedenen Interpretationen in der Ausführung eines und desselben Werkes [1975:10].

Of die variante, soos byvoorbeeld die verskil in totale tydsduur van Slenczynska (5'57") en Pogorelic (9'15") se Chopin-ballades, werklik so onbeduidend is, is 'n kwessie van interpretasie. Jörg Demus skryf met verwysing na die bekende Bach-werk:

Es gibt die Chromatische Phantasie als Vorlage im Notentext; ferner gibt es die Chromatische Phantasie von Edwin Fischer, die Chromatische Phantasie der Wanda Landowska; es gab die von Busoni, es gibt die etwa von mir, die meiner Kollegen; jede wird verschieden sein, jede, wenn sie dem Kern der Sache ein wenig nachspürte, ist auf ihre Art notwendig. Es ist etwas sehr Schönes, dies als Interpret zu fühlen [1976:206].

(Op die vraag wat hier reeds ontstaan, naamlik, "Wat is 'n musiekwerk?" word in Hoofstuk 4 ingegaan.)

Uiteenlopende interpretasies is dikwels die gevolg van verskillende tempokeuses. Die gebruiklike Italiaanse tempo-aanduiding is taamlik rekbaar in hul toepassing. Sedert die bestaan van die metronoom (omstreeks 1815) het sommige komponiste van metronoomsyfers gebruik gemaak om hul wense aangaande die tempo presies vas te lê. Veral wat die eerste paar dekades van dié gebruik betref, bestaan daar

nog steeds meningsverskille oor die interpretasie van hierdie syfers. In sekere kringe word geglo dat $\text{♩} = 80$ byvoorbeeld vir sekere komponiste eintlik $\text{♩} = 40$ beteken het omdat daar bewyse daarvoor bestaan dat twee metronoomslae vir die aangeduide nootwaarde getel het. (Sien bv. die polemiekie in Mens en Melodie [Des. 1982:588-592 en Apr. 1983:154-164].)

Sommige interpreteurs negeer metronoomsyfers op grond daarvan dat menige komponis al 'n eie werk uitgevoer of gedirigeer het sonder om sy eie voorskrifte wat betref die tempo te eerbiedig. Twee of meer uitvoerings deur dieselfde persoon, en wat van mekaar verskil, sou hierdie argument nog meer aanvaarbaar maak.

Stravinsky ... was moved by his mistrust of performers to become one himself, so as to document his music first in piano rolls and then in recordings and thus achieve the inviolable musical 'object' he sought. The only trouble was that whenever Stravinsky documented his performances more than once he created quite different objects, particularly with regard to tempo, which was always the main object of documentation to begin with [Taruskin 1982:339].

Die uitvoerder se interpretasie van die leestekste se toonduurtes is dus nie 'n direkte vertaling soos in die geval van toonhoogte nie. Toonhoogte-tekens het vir die meeste musici reeds 'n stabiele identiteit, terwyl die identiteit van toonduurtes kontekstueel bepaal word deur onder andere die tempokeuse vir die werk.

-40-

’n Mens sou egter kon verwag dat, nadat die tempokeuse vir ’n werk of deel van ’n werk eers gemaak is, die verhouding van nootwaardes tot mekaar redelik stabiel sal bly. In hierdie sin is toonduurtetekens dan ook tot ’n groot mate voorskriftelik.

INTENSITEIT

Afgesien van sy vermoë om onderskeidings binne ’n frekwensie-omvang te maak en tydsduurverskille te ervaar, is die mens ook in staat om grade van geluidsterkte waar te neem. Hierdie sensasie is ’n interpretasie van verskillende amplitudes wat deur die oor waargeneem word.

Intensiteit (druk gemeet in **desibel**) is egter nie identies met hoe "hard" ’n mens ’n klank "hoor" nie (hardheid of volume, gemeet in **foon**). Foon maak dit moontlik om die fisiese druk in verband te plaas met die hardheid-gewaarwording, maar dit is nie noodwendig analoog nie, en daar bestaan vaneëlsprekend geen apparaat om dit te meet nie, omdat dit juis gaan oor ’n menslike ervaring.

Desibel is ’n meeteenheid uit die geluidsleer of fisika, foon uit die musiekpsigologie. Musiekinstrumente bring dus klank voort wat in desibel gemeet kan word, terwyl die mens se interpretasie daarvan in foon uitgedruk kan word. Navorsing op hierdie gebied kan lei tot mediaangevolgtrekkings, maar neutraliseer nie daarom verskillende interpretasies van individue nie.

Die mens se onvermoë om relatief klein tydsduurverskille eksak te "meet", is soortgelyk aan sy onvermoë om desibelverskille "korrek" in foonverskille om te sit. Ons toonsisteen met relatief groot frekwensieverskille tussen halftone maak dit vir die gemiddelde mens egter betreklik

-41-

maklik om te onderskei tussen toonhoogtes. Sintuiglik het die mens nie dieselfde vermoëns wat betref toonduurtes en toonsterktes nie. Ons vermoë om oktawe as sodanig te herken, is veel hoër ontwikkel as om 2:1-verhoudings in toonduurte te onderskei, of klein intensiteitsverskille te "meet".

Die bringedeelte wat die waarnemings van die oor interpreteer is 'n komplekse filter wat nie noodwendig konsentreer op die "werklikheid" van die klankgolwe wat die oor bereik nie. Dit is kieskeurig en soms selfs "doof".

(Daar is baie voorbeelde uit die daaglikse lewe wat dié verskynsel illustreer. 'n Baie algemene geval van die "dowe oor" kan gestaaf word deur 'n opname te maak van die "Cage-musiek" tydens die gesprekke van 'n gewone familie-ete. Die familielede sal waarskynlik eers by die luister na die opname bewus word van die geweldige geraas wat tydens die ete deur die eetgerei veroorsaak is. Ons gehoor is gekondisioneer om onder bepaalde omstandighede sekere geluide te ignoreer. Mikrofone reageer nie so nie.

'n Meer tersaaklike illustrasie: 'n klaviertrio speel. Die pianis is die minnaar van 'n sekere luisteraar. Al speel die drie instrumente saam, "hoor" dié bepaalde luisteraar net 'n klavier. Dit vind soms ook plaas tydens meer "gewone" omstandighede, as gevolg van 'n luisteraar se diskriminerende interpretasie: Ná 'n onlangse uitvoering van Lieder deur Deon van der Walt en Albie van Schalkwyl het verskeie konsertbywoners erken dat hulle by tye slegs die sublieme klavierspel "gehoor" het. By tye was die brein dus in staat om te "filter" of selfs te "doof". Hierdie verskynsel het primêr betrekking op die luisteraar as interpreteer, die onderwerp van Hoofstuk 6.)

- 42 -

Hoe raak bostaande bespreking dan die uitvoerder? As 'n mens in ag neem dat die uitvoerder tydens 'n uitvoering ook intensief luisteraar is, geld probleme soos die presiese onderskeiding van intensiteite ook vir hom, met die bykomende tegniese probleem dat hy sy onderskeidingsvermoë ook nog moet projekteer, in die hoop dat sy tegniese vermoëns in staat is om sy intensies te realiseer.

Die tekens waarmee die komponis sy intensies aan die uitvoerder oordra, is op die gebied van intensiteit vaag of selfs afwesig.

Die toenemende gebruik om in leestekste intensiteitsvoorskrifte aan te bring, loop grotendeels parallel met die ontwikkeling van die klavier, die piano-forte. Die interpreteur se problematiek in verband met intensiteit is as 't ware ook saamgevat in hierdie instrument se oorspronklike naam: die fortepiano, ofte wel die hard-en-sag. Die komponis beskik slegs oor variasies van hard (**f**) en sag (**p**) om sy intensies oor te dra. (Vóór die bestaan van die klavier is dinamiektokens, soos 'n mens terugbeweeg in die geskiedenis, al minder gebruik.)

In notating dynamics, we move forward into a region where nothing is fixed. The values indicated by the signs **ff**, **f**, **p**, **pp**, etc. are not only relative but entirely dependent on context. Our judgement of loudness is affected by distance from the sound source; by the acoustic conditions of the moment; by pitch; and by the timbre of whatever instrument we happen to be listening to. Dynamic balance depends on so many varied and unpredictable features, that at every performance adjustments have to be made which cannot be allowed for in advance. The symbols themselves therefore talk in a

-43-

general way. Not only do they present no more than an ordering of loudnesses; they must also allow for the fact that, in the course of a few bars, **p** or **f** may require widely different interpretations [Cole 1974:74].

Die leesteks kan dus nooit volledig-voorskriftelik wees wat betref intensiteit nie. Selfs by totaal seriële werke (soos Stockhausen se **Kreuzspiel** of Pierre Boulez se **Structures 1a**) waar elke noot sy eie dinamiese teken het en die uitvoerder skynbaar geen interpretasievryheid gehad word nie, moet die uitvoerder tóg interpreteer: indien dit nié die geval was nie, sou dit beteken dat daar slegs twaalf intensiteitsvlakke bestaan, en dit is vanselfsprekend onsin. Soos wat tyd deurlopend vertygaan, is die toename in intensiteit van besonder sag tot besonder hard ook deurlopend. Dit word byvoorbeeld nie op 'n bepaalde plek spesifiek **mp** of **mf** genoem omdat dié tekens na 'n vasgestelde, stabiele intensiteit verwys nie.

In practice we must also allow for the fact that performers allow themselves a great deal of licence in interpreting dynamics. Even in performances of classical music, distinctions between **p** and **pp**, **f** and **ff**, are constantly overlooked. Practical composers make some allowance for such attitudes: the **pppppp** in Tchaikovsky's Sixth Symphony should perhaps be read as an urgent plea for attention rather than as literal instruction - 'forget all other **pps** if you must, but **on no account** overlook this one' [Cole 1974:76].

Richard Rastall wys daarop wat Cole nalaat om te sê dat Tsjajkofski in dieselfde simfonie ook van **ppp**, **pppp** en **ppppp** gebruik maak, asook

van *crescendi* en *diminuendi* tussenin [1983:239]. Sekere komponiste probeer dus om so voorskriftelik as moontlik te wees. Meer nog as by toonduurte/tempo bly **volledig**-voorskriftelik met betrekking tot intensiteit egter onbereikbaar. Uitvoerder is altyd interpreteur, veral as in gedagte gehou word dat genoemde drie parameters (toonhoogte, toonduurte en toonsterkte) altyd in kombinasie voorkom en frasiering, artikulasie en aksentuering meebring. Hierdie laaste drie is hoekstene van elke speelteks, maar in die meeste leestekste bra onvolledig aangedui. In ouer leestekste is daar op dié gebied meestal geen aanduidings nie.

TOONKLEUR

Toonhoogte, toonduurte en toonsterkte kan as enkele fisiese dimensies gemeet word. Toonkleur (ook soms *timbre* genoem) is egter 'n multi-dimensionele verskynsel [Murray Campbell & Clive Greated 1987:148]. Dit is die gevolg van die gedrag in tyd en ruimte van 'n sekere kombinasie van frekwensies (grondtoon en resonerende botone) se variërende amplitudes (omhullendes) wat van toon tot toon en instrument tot instrument verskil.

Toonkleur is een van die mees meerduidige elemente met die moontlikheid van 'n groot verskeidenheid veranderinge op dieselfde instrument [Koornhof 1987:84].

Wat sy opmerking oor die orrel betref, wat in dié opsig "uiters beperk" sou wees, het Koornhof in 'n sekere sin gelyk, alhoewel dit die orrelis se taak as interpreteur wanneer hy sy registrasie uitsoek, ongelukkig negeer. Wat ander instrumente betref, sou 'n mens kon redeneer dat daar graadverskille in timbrepotensiaal bestaan, maar nie prinsipiële verskille nie. So byvoorbeeld het 'n geoefende sangstem 'n wyer spektrum ten

opsigte van timbre as 'n blokfluit. Wat die orrel betref, bied 'n groot instrument juis geweldig baie kleurmoontlikhede, maar of dit nou groot is of beperk: alle instrumente het 'n timbre-"omvang". Die vraag ontstaan hoe die komponis sy intensies wat dit betref, oordra.

Die tradisionele Italiaanse woorde wat komponiste gebruik vir toonkleur-aanduidings kan in twee kategorieë verdeel word: dié wat 'n voorskrif is vir 'n sekere tegniek wat die uitvoerder op 'n bepaalde oomblik moet toepas omdat dit 'n spesifieke toonkleur tot gevolg sal hê (bv. **sul ponticello**), en dié wat die toonkleur self beskryf, waar die uitvoerder self moet besluit watter tegnieke toegepas moet word om die gevraagde toonkleur te bewerkstellig.

Op die oog af lyk dit of 'n aanwysing soos **sul ponticello** in musiek vir strykers volledig-voorskriftelik is. Tog moet die violis of tjellis 'n besluit neem oor hóé naby aan die brug daar gespeel moet word (en nie soos letterlik aangedui word óp nie). By aanduidings van die verlangde toonkleur self, is die besluitneming van die uitvoerder meer gewichtig. Watter presiese tegnieke moet 'n trompetspeler of pianis gebruik om **leggiero**, **dolce**, **pesante**, **cantabile** of dergelike aanwysings te eerbiedig? Omdat timbre die gevolg is van 'n kombinasie van toonhoogte, -duurte en -sterkte, asook die akoestiese ruimte van 'n uitvoering van dié drie parameters, en ook omdat die voorskriftelikheid van timbre (indien aanwesig) altyd uiters vaag is, kan die uitvoerder ten opsigte van toonkleur nooit slegs direkte vertaler wees nie, maar interpreteur in sy breëre sin.

Die gedrag in tyd van 'n bepaalde toonkleur vind plaas binne die tydsverloop waarna as "toonduurte" verwys is. Die ruimte waarbinne die

toonkleur ontstaan en dan as vibrasie-energie verplaas word, is ewe belangrik vir toonkleur as die instrument waardeur die energie ontstaan.

Indien 'n komponis volledig-voorskriftelik ten opsigte van toonkleur wou wees, sou hy byvoorbeeld in plaas van "vir klavier" moes skryf "vir die nuwe Steinway van die Endlersaal". Strenggesproke sou hy dan ook die volledige akoestiese omstandighede in detail moes beskryf, aangesien dit ook 'n invloed op die toonkleur het. Sulke absurde voorskrifte sou insluit: humiditeit en temperatuur van die betrokke saal, kleredrag van 'n bepaalde aantal toehoorders wat op bepaalde plekke moet sit, en die presiese plasing van die klavier.

Musiek is 'n akoestiese fenomeen waarvan die aard, veral wat toonkleur betref, in 'n hoë mate bepaal word deur die akoestiese eienskappe van die ruimte waarin daar gemusiseer word. Dit is 'n aspek van 'n speelteks waarvoor die uitvoerder gewoonlik geen beheer het nie. Dieselfde vibrasie-energie kan deur verskillende ruimtes baie uiteenlopend "geïnterpreteer" word. Dieselfde koor wat in ruimte A skitterend klink, skep in ruimte B 'n saai indruk. In 'n katedraal kom 'n orrel tot sy reg, terwyl orrels in konsertsale dikwels misplaas voorkom weens onvoldoende reverberasie. Die potensiaal van menige leesteks-interpretasie om speelteks van hoë kwaliteit te wees, word soms erg ondermyn deur 'n gebrekkige akoestiese ruimte.

Weens die belangrike rol wat die akoestiese ruimte speel, sou 'n mens kon redeneer dat ruimte die "vyfde parameter" is. Maar die ruimte is nie deel van dit wat die klank veroorsaak nie. As ruimte 'n vyfde parameter van klank was, sou hedendaagse gebruike tydens klankopnames (geïdealisierde, elektroniese ruimtesimulasies) die beskrywing van dié parameter as "ruimte" baie bemoeilik. Miskien sou 'n mens kon kategoriseer:

- 47 -

frekwensie, frekwensieduur en amplitude is primêre parameters, timbre is 'n resulterende parameter en ruimte is (in 'n nuwe sin) die "omhullende" parameter van die voorafgaandes.

Bostaande kan soos volg opgesom word: Toonhoogte word uitgevoer (en ervaar) as direkte **verskille**. Toonduurte, daarenteen, is 'n saak van **proporsie**, en toonintensiteit een van **gradering**. Die samesmelting van dié drie veroorsaak klankkleur in kombinasie met 'n akoestiese ruimte as omvormer.

Die vrae wat aan die begin van hierdie hoofstuk gestel is, kan nou soos volg beantwoord word:

- * Wat toonhoogte betref, is die leesteks volledig-voorskriftelik wanneer dit in gelykwaardige stemming geïnterpreteer word.
- * Wat toonduurte betref, is die komponis se intensies duidelik, maar die klankresultaat 'n benadering.
- * Wat toonintensiteit betref, word die intensie of bedoeling onpresies aangedui en is die interpretasie dan van 'n individuele aard.
- * Toonkleur is die resultaat van 'n ingewikkelde akoestiese samevoeging wat grotendeels bepaal word deur die uitvoerder se realisasie van die primêre parameters, asook deur die akoestiese omgewing waar dit plaasvind. Dit kan slegs tot geringe mate deur die komponis voorgeskryf word.

Die mate van individualistiese ekspressie van 'n interpretasie stem ooreen met die mate waarin die komponis se voorskrifte nie volledig is nie: toonhoogte is verskille wat direk vertaal word en daarom, hermeneuties gesproke, 'n oninterpreteerbare "waarheid". Maar toonhoogte kan nie as 'n alleenstaande akoestiese fenomeen bestaan nie. Die proporsionele tydsduur en intensiteitgradasies van 'n musikale klank, en toonkleur as komplekse eienskap van 'n kombinasie tussen die primêre parameters kan egter nie volledig deur die leesteks-voorskrifte oorgedra word nie. Hulle "waarheid" moet dus geïnterpreteer word.

Hoewel die belangrike parameter **toonhoogte** dus geen besluitneming van die interpreteur verwag nie, vereis die ander parameters wel individualistiese interpretasie. In hoeverre sulke interpretasies aanvaarbaar is, ofte wel **geldig** met betrekking tot die luisteraar se opvatting van die "waarheid" van 'n musiekwerk, is 'n vraag wat nie meer betrekking het op die **speeltekst** nie, maar op die geïnterpreteerde speeltekst: die **hoortekst**. 'n Mens aanvaar dat die professionele uitvoerder die speeltekst, die geïnterpreteerde leestekst, as geïnterpreteerde "waarheid" beskou. Hoedanig hierdie strewe na waarheid verskillend verwoord word, kan geïllustreer word deur die volgende twee aanhalings:

Dubal: "We have often heard the phrase 'To serve the composer'. What does it mean to you?"

Alfred Brendel: "I think one can serve the composer's best interests without being his slave. Even if one tries to follow the composer's aims as closely as possible, a gap, which is greater with some composers than with others, will always remain. It is necessary to fill this gap with the help of one's emotions; through one's perception of how

a piece of music is put together; by trying to follow the grain of a particular composer's thought. For me, it's always been important to think about the music from the composer's point of view" [Dubal 1985:90].

Dubal: "How does one retain individuality and respect for the composer at the same time?"

Rudolf Firkušný: "I think that every interpreter has full rights, unless the artist does something which is absolutely contrary to the composer's wishes ... In fact, I think composers are often ambivalent about their own intentions. And I do not think they cling so dearly to every dot and dash of the score as we think they do" [Dubal 1985:165].

Hoe edel ook al die strewe na die "composer's best wishes", impliseer Brendel se opvulling van "gaps" met die uitvoerder se eie emosies 'n soortgelyke resultaat as wat met Firkušný se instelling bereik word: elke uitvoering is 'n unieke, "eie", persoonlike verklanking.

Die oorblywende twee begrippe uit die vrae wat aan die begin van die hoofstuk gestel is, inter- en kontekstueel, kan in 'n sekere sin as teenoorgesteldes beskou word: Intertekstuele interpretasie lei tot individualistiese speeltekste, tipies van die uitgangspunt dat geen teks deterministies is nie. Sulke interpretasies is "deelnemers" aan die "werklikheid" van die musiekwerk sonder vaste identiteit: 'n voortdurende spel van differensiasies en onderskeidings.

Kontekstuele interpretasie is, wat musiek betref, anti-individualisties. Dit is die strewe na die outentieke speeltekste, wat binne 'n deterministiese web,

ofte wel konteks, sy "korrektheid" vind. (Intertekstueel sou aansluit by wat Koornhof propageer, kontekstueel by Henk Temmingh.) In die volgende hoofstukke kom beide benaderings meer uitgebreid ter sprake.

(Hierdie hele hoofstuk het betrekking op die taak van die uitvoerende musikus as interpreteur van konvensioneel genoteerde leestekste. In die geval van aleatoriese leestekste is die vraag na die wese van 'n musiekwerk soveel van belang dat die interpretasie van sulke tekste bespreek sal word wanneer hierdie vraag later ter sprake kom - veral in Hoofstukke 4 en 6.)

Die speelteks is eintlik 'n baie eenaardige teks: waar die leesteks deur baie mense in die musiekdomein verskillend geïnterpreteer word, die hoorteks meestal deur nog baie meer, is 'n speelteks 'n alleenstaande gebeure. Dit is sowel 'n omsetting van die leesteks as daarstelling van die hoorteks, altyd met 'n sekere individualistiese of selfs idiosinkratiese element [Kerman 1985:191]: die sonderlinge middelpunt van die interpretasie van musiektekste.

HOOFSTUK 3: INTERPRETASIE EN "OUTENTIEK"

Die musiekgeskiedenis van die afgelope vier dekades het verskeie omwentelings beleef. Die mees opvallende is waarskynlik die ontstaan en geweldige groei van die popmusiekbedryf.

Trotz seines jungen Alters wuchs Rock bis heute schon zu einem weltweit verbreiteten Musikidiom ... Die mit Rock beschäftigte Industrie stellt das gesamte bisherige Musikwesen im Hinblick auf Kapitalsummen, die investiert und bewegt werden, in den Schatten [Tibor Kneif 1979:73-74].

Die groei van hierdie industrie is uiteraard moontlik gemaak deur 'n ander omwenteling: die formidabele ontwikkeling van musiekreproduksie op plaat, kasset en uiteindelik laserskyf - 'n saak wat in elk geval 'n ingrypende invloed gehad het op alle gebeure in die musiekdomein, en wat weer ter sprake sal kom.

Voorts was daar die omwenteling wat die Europese en Amerikaanse avant-garde komponiste teweeggebring het. Waar die poprewolusie tot 'n steeds groeiende aanhang gelei het, het die dikwels atematiese en amotiewiese kunsmusiek van die jare '50 tot '70 'n al groter kloof tussen nuwe musiek en publiek meegebring. Dat eietydse musiek van daardie jare 'n weergalose laagtepunt van populariteit beleef het, is alombekend, alhoewel Dahlhaus tereg opmerk dat dit "absurd" is om teenoor 'n publiek wat aan "Schlager und Märsche" gewoond is as "regter" op te tree wanneer dit die avant-garde betref [1978:50].

-52-

'n Eweseer ingrypende, soms selfs baie opspraakwekkende, alhoewel da'k minder dramatiese ontploffing is die afgelope dekades se golf van "outentieke uitvoerings". Alhoewel nogal spekulatief, vermoed 'n mens tog dat daar die een of ander kousale verband sou kon bestaan tussen die drang onder komponiste na ekstreme vernuwing, ofte wel afkeer van die verlede, en ongekende belangstelling onder sekere uitvoerende musici in "ou" musiek.

Wat ook al die geval mag wees, uitvoerings wat op grond van die nabootsing van vroeëre uitvoeringspraktyke as outentieke of historiese speeltekste deurgaan, is as eiesoortige beweging 'n besondere geval van die interpretasie van musiektekste, en verdien daarom spesiale aandag.

Aanvanklik het hierdie beweging hom haas uitsluitlik toegelê op die musiek van vóór 1750. Mettertyd het die fokuspunt verbreed. In Early Music [Feb. 1984] skryf Robert Winter:

After remaining becalmed for a few decades at 1750, the 20th-century historical performance movement has now propelled itself full speed ahead into the hitherto uncharted waters of Viennese Classicism, ranging from the divertimentos of Haydn to the mature chamber music of Schubert. It now stands poised on the fertile shores of Romanticism, and there is every reason to suppose that the music of Berlioz and Schumann, of Liszt and Wagner and Verdi, of Brahms and Bruckner and even Mahler will come increasingly under the watchful scrutiny of historical performance advocates [p.21].

'n Paar jaar later skryf Harry Haskell:

Indeed, historical performances of Classical and Romantic music raise a whole new set of questions concerning interpretative freedom, the role of the conductor, metronome markings, orchestral seating plans, the use of rubato and so on. These questions are only beginning to receive the attention that has long been lavished on performance practices of the pre-Classical period [1988:196].

As gevolg van hierdie verbreding is die rol van die musikoloog in die beweging effens op die agtergrond geskuif. Aarvanklik was die musikoloog dikwels die primêre aanstigter van outentieke speelt tekste omdat hy verantwoordelik was vir die versorging van 'n "betroubare" leesteks.

The concept of authenticity has its origins in the doctrine of *Werktreue*, or work-fidelity, a term coined by German musicologists to denote adherence to accurate and reliable musical texts. So the minimum requirement for an authentic performance is simply that: getting the notes right. This is seldom as straightforward as it sounds. In general, the farther one goes back in time, the less precise musical notation becomes and the harder it is to determine what notes are to be played, let alone how they should be interpreted [Haskell 1988:176].

Hoe ouer die musiek, hoe moeiliker is dus die taak van die samesteller van 'n betroubare leesteks, en hoe meer word die taak van die musikoloog wat hom hiermee besig hou, dié van interpreteur.

In various ways, both overt and covert, an interpretative element became very much part of the text as the editor

-54-

conceived it and the reader/performer received it. Whether conscious of it or not, the editor became a pre-interpreter, part of the chain of creativity that led from the composer to the realized work [Philip Brett in Nicholas Kenyon (red.) 1988:92-93].

Kan daar van 'n outentieke speelteks sprake wees as die outentisiteit van die leesteks onder verdenking staan? Is dit haalbaar om die intensies van die komponis ontervals weer te gee as die medium waarmee hy kommunikeer tekortkominge het? Ewentel, hoe betroubaar die leesteks is of nie, veel belangriker vir die outentieke speelteks is die histories-kontekstuele benadering wat dit sou noodsaak.

After arriving at a critical text, therefore, a second step is logically necessary in the reconstruction process. The musicologist must establish or try to establish all those features of the music that conventional musical notation leaves out [Kerman 1985:187].

Die eerste en waarskynlik belangrikste vraag wat hierdie kontekstuele benadering meebring, is: Op watter instrumente moet daar gespeel word?

It is easy to see why so many discussions of authenticity turn on the question of period instruments, for this is one area in which historical evidence is both plentiful and reasonably unambiguous [Haskell 1988:182].

Die bydrae wat die musikoloog op hierdie gebied kan maak, is uit die aard van die saak bloot adviserend. By die "outentieke" leesteks kan hy aktief betrokke wees, maar by die interpretasie daarvan tot speelteks kan

hy hom óf vereenselwig of versoen met, óf verset teen die werklikheid van 'n speelteks.

... while musicologists may claim with some justice that it is their ideology that sustains the historical performance movement, they cannot enter the same claim as far as its actual development is concerned. The key figures in the movement are historically minded performers [Kerman 1985:185].

Die ideaal van hierdie uitvoerders is (vanselfsprekend) om instrumente te bespeel wat dateer uit dieselfde tyd as wat die leestekste ontstaan het. Restourasie of die bou van replikas is dikwels hiervoor noodsaaklik omdat die leeftyd van geen musiekinstrument onbeperk is nie.

Vir Howard Mayer Brown is die kwessie van outentieke instrumente glad nie so "reasonably unambiguous" soos wat Haskell hierbo te kenne gee nie.

For instrument builders, making faithful copies of individual old instruments represents an ideal analogous to the performer's goal of reproducing the composer's intentions ... Quite aside from the technical expertise involved and the ambiguity of the evidence ... makers (like performers) can never agree about precisely which details are essential to the success of an enterprise, or even whether the aim of exact copying is justifiable if it inhibits a necessary sense of creativity on the part of the maker or leads him to ignore significant qualities in the material with which he is working. It is in any case never possible

to copy exactly, for there are simply too many variables to account for, and certain materials (such as quills from the feathers of now extinct ravens) are impossible to obtain [in Kenyon (red.) 1988:43-44].

Selfs al sou dit egter moontlik gewees het om al die "regte" instrumente byeen te bring, bly baie belangrike vrae nog onbeantwoord: Hoe moet daarop gespeel word, en waar? Boonop is daar selfs die effens grilligerige vraag - vir wie? Haskell skryf, met verwysing na 'n aanhaling in Frederick Dorian se The History of Music in Performance:

Nietzsche, one of the chief spokesmen for the opposition, argued cogently that the old masters needed to be up-dated for modern audiences. The very idea of performing old music historically struck him as misbegotten, since 'the really historical performance would talk to ghosts' [1988:177].

Raymond Leppard maak onder meer die volgende opmerking oor die "waar en wanneer" van 'n werklik outentieke speelteks:

If Bach's cantata **Wachet auf** can finally only fully reveal its vitality by being played in St Thomas's Church, Leipzig, with the instruments and voices that the composer had at his disposal, and on the 27th Sunday after Trinity (which occurs very seldom, only twice in Bach's lifetime), we should hear it at its best very rarely indeed [1988:74].

Pogings om kontekstuele "korrektheid" tot stand te bring, sal altyd faal omdat geen twee of meer interpretasies van dieselfde leesteks onder

presies dieselfde omstandighede kan plaasvind nie, en hedendaagse interpretasies van betreklik ou musiek veral nie daarop kan aanspraak maak dat dit outentieke **hoortekste** meebring nie. Die uiteindelijke ontvanger (die luisteraar) van enige sogenaamde outentieke speelteks kan nooit 'n identiese plaasvervanger wees vir iemand wat 'n paar honderd jaar gelede geleef het nie. Die milieu van die hedendaagse luisteraar is in alle opsigte so anders as dié van 1500 of 1700 (en eweseer van 1900) dat dit die bestaan van 'n outentieke hoorteks onmoontlik maak, behalwe wanneer die outentisiteit daarvan na homself verwys.

'n Hoorteks het 'n intrinsieke eenmaligheid wat onherhaalbaar is. Deel van die kontekstuele interpretasieweb is die luisteraar se oor en die gekondisioneerde breingedeelte wat die sogenaamde outentieke speelteks moet interpreteer. Indien van enige waarde vir die een of ander argument kan slegs die **hoorteks** daarom as outentiek deurgaan. Hierin lê die onbereikbaarheid of ten minste dan die onbetroubaarheid van die outentieke speelteks: die wispelturigheid van die hoorteks.

The ignoring of the differences between those who once listened and those who now listen means that the performer has abnegated or at least relegated to secondary importance his first responsibility as a communicator to the present [Leppard 1988:75].

Die luisteraar kan nie deel wees van 'n historiese konteks nie. Die moderne mens wat, soos Taruskin tong in die kies opmerk, luister na "Aida on the patio and the St Matthew Passion in the shower" [in 1988:141], beleef musiek onvermydelik anders as luisteraars uit die tyd van Chopin, Bach of Palestrina. Dit wil nie sê dat alle luisteraars uit 'n

bepaalde tyd dieselfde "betekenis" aan 'n spesifieke hoorteks heg nie, maar dat:

... all meanings ... arise from the personal ways in which individuals, performers and audience, incorporate the work in their own signifying contexts. Clearly the performer can exert only so much influence on the personal context of the listener [Gary Tomlinson in Kenyon (red.) 1988:123].

Hierdie persoonlike konteks van luisteraars uit 1991 verskil radikaal van dié uit vorige eeue. Die eienaardigste verskil tussen die musiekwêreld van 1991 en dié van 1891 of vroeër is die huidige potensiaal van die alomteenwoordigheid van alle musiek deur middel van gevorderde weergawetegnieke. Die plaat, kasset en laserskyf is onder meer daarvoor verantwoordelik dat dit moontlik is dat mense na Machaut én Messiaen, Palestrina én Penderecki of Bach én Berio luister. Maar, gesien vanuit die ideaal van historiese rekonstruksie, is die **bemerking van 'n laserskyf** van byvoorbeeld 'n Monteverdi-opera 'n anachronisme. Die draer van die outentieke konteksboodskap het self niks met die strewe na outentisiteit te doen nie. Die paradoks van Monteverdi in 'n Mercedes-Benz is nog veel "erger" as Taruskin se opmerking:

The concept of contextuality seems especially paradoxical when you consider that practically all music composed before 1800, and a great deal composed since, is almost invariably heard out of context today - that is, in that most anachronistic of all settings, the concert-hall [in 1988:141].

Die konsertsaal is egter nie meer die sentrum van musiek wat dit jare gelede vir die musiek liefhebber was nie. Vir baie van hulle het die

-59-

luidsprekers by die huis die sentrum geword. Vir sulke mense is die bywoning van 'n konsert meestal 'n intertekstuele gebeurte: 'n Beethoven-simfonie word gehoor teen die agtergrond van die interpretasies van 'n Karajan, Hogwood of Klemperer. Die interpretasie van 'n Bach-Brandenburgkonsert konkurreer met Stokowski, Leonhardt of Münchinger. Die gebruik van die term "kontekstueel" is in hierdie verband in ieder geval verkeerd. Kontekstualiteit is 'n faset van die komplekse spel van **intertekstualiteit**. Kontekstueel-outentieke speeltexste is daarom lugkastele. Sulke interpretasies is intertekstuele bydraes omdat geen luisteraar 'n speeltexs in isolasie kan beleef nie - veral nie vandag se luidspreker-georiënteerde luisteraar nie.

Sogenaamd histories-outentieke interpretasies is juis gerig op hierdie moderne luisteraar en sy intertekstuele konteks, of soos Taruskin dit stel:

To put my thesis in a nutshell, I am convinced that 'historical' performance today is not really historical; that a thin veneer of historicism clothes a performance style that is completely of our own time, and is in fact the most modern style around; and that the historical hardware has won its wide acceptance and above all its commercial viability precisely by virtue of its novelty, not its antiquity [in 1988:152].

Goeie interpretasie streef na artistieke voortreflikheid. Maar voortreflikheid is nie staties of enkelvoudig nie. Geen interpreteur kan die outentisiteit van sy interpretasie verhef tot absoluut "finaal" en pretendeer dat hy die "volle waarheid" vasgestel het nie. Die "waarheid" van enige interpretasie "is essentially transitory" [Boulez in Early Music Aug. 1990:357]. Streng gesproke is die waan van 'n "korrekte interpretasie"

geen "interpretasie" meer nie. Die bestaan van interpretasie berus op die moontlikheid van variasie, hoe gering ook al.

If there is only one excellence, then one of two things: either that excellence is given priority over all others, which then become subordinate or derivative, or, when tastes change, the one excellence changes with them and is relative to them ... there must be either one excellence which undergoes perpetual transmutation, or different excellences stable in themselves but engaged in constant and varied interplay with each other [A Boyce Gibson 1972:95-96].

Interpretasie is smaakrealisering. Smaak is die vermoë om te onderskei en te evalueer. Dit verskil en verander omdat die onderskeidings en die evaluasies verander. Soos voortreflikheid is interpretasie daarom ook nie staties of enkelvoudig nie, maar wat 'n musikale kunswerk betref, die deurlopende, kollektiewe ontsluiting deur uitvoerder én luisteraar van die werk se veelduidige wese. As dit nie so was nie, sou musiek baie gou vervelig raak - wat die geval is met heelwat nievoortreflike popmusiek.

Taste, in fact, is the other side of the coin on which authenticity is stamped, and the student of performing practice will do well to recall how often writers of treatises on the subject through the ages have tempered their maxims with appeals to 'le bon goût' [Brown in 1980: 390].

Interpretasie is nie reproduksie nie. 'n Speeltekst is nie 'n kopie van die "oorspronklike werk" nie.

- 61 -

Während die Reproduktionen eines Gemäldes Nachahmungen sind, deren Güte man nach dem Grad ihrer Ähnlichkeit mit dem Original bemißt, wollen musikalische Interpretationen keine Kopien sein. Sie können dies nicht: denn ein Original in der Bedeutung eines authentischen Klangbildes liegt ihnen nicht zugrunde [Kneif in Dahlhaus 1971:154].

Interpretasie is ook nie restourasie, vergelykbaar met die herstel van ou skilderye nie. In laasgenoemde geval word daarna gestreef om die oorspronklike skoonheid van 'n skildery te laat herleef "in all its pristine splendour". Taruskin vervolg:

In musical performance, neither what is removed nor what remains can be said to possess an objective ontological existence akin to that of dust or picture. Both what is 'stripped' and what is 'bared' are acts and both are interpretations - unless you can conceive of a performance, say, that has no tempo, or one that has no volume or tone colour. For any tempo presupposes choice of tempo, any volume choice of volume, and choice is interpretation [in 1988:205].

Wat is nou die "minder dramatiese ontploffing" waarna aan die begin van hierdie hoofstuk verwys is? Hoe definieer 'n mens die "historical performance", die outentieke speelteks, die kontekstuele interpretasie? Kerman stel dit so:

It is a unique, difficult blend of old and new, a play of the contemporary creative sensibility upon the past [1985:200].

-62-

Hierdie bewoording dui op die verwikkelde verweefdheid van musiektekste, op 'n besondere intertekstuele gebeure, op 'n spel met tekste deur interpreteurs as tekste. Daarom kan die afgelope paar dekades se besondere belangstelling in 'n "outentieke" speeltaks goed beskryf word as 'n **tussenspel** - nie verkleinerend of beperkend nie, maar as erkenning van die kreatiewe impak wat alle verkenning van sy geskiedenis vir die "hede" kan beteken.

Maar dan, sonder om af te doen aan die besondere oogmerke van die "outentieke beweging", is elke speeltaks ook maar op sy manier 'n "tussenspel".

HOOFSTUK 4: DIE MUSIKOLOOG AS INTERPRETEUR

Pogings om musikologie te definieer, het tot baie uiteenlopende resultate gelei. Die werkgebied is groot en dalk is dit dié omvang wat 'n noukeurige beskrywing bemoeilik. Tog het die meeste mense wat na die dissipline verwys in breë trekke 'n begrip waaroor dit gaan [Kerman 1985:12]. "In breë trekke" gaan dit oor alles wat in die musiekdomein bewus, denkend, aktief bestudeer word. Dit is 'n beskouende studie van musiek, en musiek is die gevolg van aktiwiteite van mense wat dit skep: meestal 'n samespel van komponis en uitvoerder. Musikologie is dus 'n "blik van buite" om die "binnegoed" te probeer verklaar en so beter te begryp.

In hierdie tesis word die woord **musikologie** in plaas van **musiekwetenskap** gebruik. Dit is nie anglisties nie, maar 'n poging om die woord **logos** (woord) as vertrekpunt te beklemtoon. Hierdie woordgebruik is die gevolg van 'n voorkeur vir **woorde oor musiek** as aksentuering van die grotendeels interpretatiewe aard van die dissipline bo die beskrywing **musiekwetenskap**, wat nogal pretensieuse verwagtings kan skep van 'n eksakte objektiwiteit, 'n soort onpersoonlike navorsingspraktyk wat die indruk skep dat **geldigheid** dieselfde is as **werklikheid**. Dit gaan nie om 'n diskreditering van diegene wat die woord **musiekwetenskap** vir hul akademiese aktiwiteite verkies nie, maar om 'n verskil in benadering te beklemtoon: 'n interpreterende blik op 'n wêreld van intersubjektiewe kennis, diversiteit van deelnemers en hul intertekstuele spel. Veral wanneer die "blik" self "spel" is, maak dit nie saak wat dit genoem word nie, al het "musikologie" nogal 'n semantiese aantreklikheid. (Vgl. Gadamer se "Spiel als Leitfaden der ontologischen Explikation" in 1965:97-127.)

Die musikoloog is op baie gebiede interpreteur. Daar is baie "tekste" waarmee hy hom kan besig hou, maar vir hierdie studie is slegs dié van belang waarby die komponis, uitvoerder en luisteraar ook betrokke is: die "musikale kunswerk".

(Belangrike, maar andersoortige interpretasie, soos by die musiek-etnologie, word dus nie hier bespreek nie.)

Eggebrecht noem die interpretasie van die musikoloog "teoretiese interpretasie". Hy vervolg:

Sie erfordert das Übersetzen der Sinnträger
Tonschrift/Erklingen in Wörter: das 'Zur Sprache-Bringen'
der Musik als Akt der Transformation von einem Medium
des Denkens und Aussagens in ein anderes [in 1967:408].

Volgens Eggebrecht kan die interpretasies van die musikoloog van nut wees vir sowel uitvoerder as luisteraar:

Die Interpretation als erklärendes Wort dient der
praktischen Interpretation, dem Umschaffen von Schrift in
Erklingen, oder sie dient dem musikalischen Hören als
Verstehenshilfe [in 1967:408].

Die vraag ontstaan in watter mate daar in werklikheid van hierdie "dienende" rol van die musikoloog as interpreteur gebruik gemaak word. Afgesien van die belangrike bydrae wat die musikoloog kan maak by die versorging van leestekste, is dié rol hoogs waarskynlik beperk tot populêre musikologiese "Verstehenshilfe", soos programaantekeninge. Eggebrecht vervolg:

–65–

Doch in ihrer eigentlich theoretischen Zielsetzung dient sie nicht, sondern verleiht dem Werk jene Weise des Daseins, die es nur auf der Ebene der Wörter und Begriffe gewinnt und die unter der Frage steht: Was ist das? [in 1967:408].

Hierdie vraag kan betrekking hê op die musikale kunswerk as 'n kollektief, of op een bepaalde werk of deel daarvan. In sy bespreking van interpretasie onderskei Eggebrecht die volgende:

Stufen der theoretischen Interpretation sind das Beschreiben (das schon in der Wahl der Wörter und Termini unausweichlich interpretiert; Terminologie), das Erklären (das als Analyse die Kompositionsart und deren Sinn entdeckt) und das Deuten (das den der Musik immanenten Gehalt zur Sprache bringt). Diese Stufen sind unlöslich aufeinander bezogen ... [in 1967:408-409].

Eggebrecht se woordkeuse herinner baie aan die rol van 'n Hermes-figuur: "Übersetzen", "Transformation", "Verstehenshilfe", "Beschreiben", "Erklären" en "Deuten". Sou die interpretasies van die musikoloog veral genoemde "dienende" oogmerke hê, sou die siening van die musikoloog as hermeneut-by-uitstek baie gepas wees. Maar, soos reeds te kenne gegee, word sy interpretasies nie dikwels deur die uitvoerder of gewone luisteraar as "Verstehenshilfe" gebruik nie.

Oor die waarde en doel van die analise van musiek (soos hierbo beskryf as interpretatiewe aktiwiteit: "Erklären") sê Nicol Viljoen na aanleiding van die vraag: "Why analysis?":

- 66 -

Analysis can serve the performer in three ways: (1) it may assist in learning to memorise more effectively, thereby making possible a musical performance less vulnerable to memory failure, (2) it may assist in making decisions on such matters as bowing or phrasing and so on, and (3) analysis may assist in matters such as discovering the essential shape, character, motion, direction, or other factors of a musical work [1988:89].

Is dit egter spekulatief of somner algemene musiekkennis dat van Arrau-en-sy-studente tot Antoniadis-en-sy-studente waarskynlik geen studie gemaak het of maak van Heinrich Schenker, Allen Forte of John Rahn se analyses nie? Waarskynlik is Viljoen se beskrywing vir die uitvoerder nie so vergesog as wat dit onrealisties is nie.

Wat betref die luisteraar is Viljoen bondig:

For the listener, analysis may assist in developing greater understanding of a musical work and greater appreciation of the worth and value of that work [1988: 90].

Miskien het hierdie stelling 'n sekere geldigheid wat die romanties-hermeneutiese beskrywings betref waarna in Hoofstuk 1 verwys is. Vandag se gemiddelde luisteraar sal egter van die hedendaagse musikoloog se analyses geen kop of stert uitmaak nie. (Maar is dit, wat betref die sogenaamde leek, nie waarskynlik maar die geval met alle denkdissiplines se analitiese, ofte wel interpretatiewe werkstukke nie?)

'n Klein aantal werklike "kenners" is nie per se gelyk aan 'n elitistiese groepie of aan uitsonderlike, intellektuele hoëlui nie. Die persentasie

gewone "liefhebbers" wat überhaupt betrokke is by die musikale kunswerk is in ieder geval laag. Elkeen van hierdie minderheid is ipso facto interpreteur. (Sien Hoofstuk 6.) Al sou die musikoloog dan nie ten behoewe of in diens van die liefhebber/luisteraar interpreteer nie, doen hy dit op gespesialiseerde wyses namens hom. As sodanig is hy steeds Hermes-figuur, indien dan nie as voorbereidende uitlêer nie, dan wel as verduidelikende nabetrager in relatiewe afsondering.

Inwieweit gegenüber dem musikalischen Kunstwerk Analyse im engeren Sinne angemessen ist oder darüber hinaus auch 'Interpretation' und 'Hermeneutik', wo ihre Grenzen verlaufen und was ihre Gegenstände sind: diese, meist kontrovers ausgetragene, komplexe Fragestellung bewegt die Musikwissenschaft von ihren Anfängen bis in die Gegenwart auf das heftigste [Hermann Beck 1976:228].

In aansluiting by Eggebrecht se "Stufen der theoretischen Interpretation" konstateer Beck dat analise in die laaste tyd dikwels opgevat word as "Teilschritt im Interpretationsverfahren" [1976:242]. Boulez plaas ook klem op interpretasie as die uiteindelijke doelwit van 'n "'active' analytical method":

... one's studies are of merely technical interest if they are not followed through to the highest point - the **interpretation** of the structure [1971:18].

Kerman stel dit andersom:

... it is hard to imagine any program of interpretation of music which would not grant a prominent place to

analysis, the technical examination of musical texts
[1987:29].

Analise as "werktuig" moet "voertuig" wees, nie bestemming nie. Dit is hier waar die wydverspreide gewoonte om slegs te beskryf, faal as analise. Die tel van mate, die beskrywing van akkoorde, die aanbring van etikette is 'n nomenklatuur "... die nichtssagend bleibt, weil sie zierlich ist" [Dahlhaus 1970:18].

Blote beskrywing sonder interpretasie is aanmatigend as dit homself "analise" noem, behalwe as 'n mens een van die baie betekenis van die oorspronklike Griekse woord vir analise in gedagte het: "dood".

Daar is metodes van analise wat sentreer rondom die een of ander teorie. Soms skep dié analises die indruk dat dit die legitimiteit van 'n vooropgestelde teorie wil bewys. Die omgekeerde kan ook gebeur: analise met as doelwit die formulering van 'n teorie. Die gevaar van dié teoretiese analise is dat dit in diens kan staan van 'n teorie en daarom 'n interpretatiewe ingesteldheid beperk tot die ruimte wat die vooropgesette model toelaat. Dit word veral gevaarlik as die voorspelbare gevolgtrekkings van sulke analises aanleiding gee tot twyfelagtige estetiese waardebepalings, soos in die geval van Schenker se "Schichtenlehre" van die "meesterwerke" van Bach tot en met Brahms.

Volgens Dahlhaus [1983:83] lê die swakheid van Schenker se teorie daarin dat dit 'n belangrike uitgangspunt van die 18de- en 19de-eeuse estetika weerspreek: die kunskarakter van 'n werk moet gesoek word in sy besondere en onherhaalbare eienskappe. Schenker probeer egter om die werke uit dié tyd te reduceer tot een "Ursatz" as "Hintergrund" - 'n veralgemening wat juis die individuele aard - die originaliteit - van elke

werk probeer negeer. Dahlhaus meen dat "eine Schenker-Analyse das Werk als Objekt zur Demonstration der Theorie benutzt".

Schenker se model (en die meeste modifikasies daarvan) konsentreer op **geselekteerde** eienskappe van **geselekteerde** musiek. Meer resente modelle het dikwels 'n soortgelyke benadering. Al is die eienskappe en die musiek waarop dit konsentreer anders, dit bly **geselekteer**. Sommige intellektualiseer analise tot so 'n mate dat daar uiteindelik slegs 'n nuwe notasiereduksie van 'n werk oorbly wat net sin maak vir hulle wat vertrou is met die tekens van die nuwe "taal". Rahn is 'n voorbeeld. Hy skryf:

To analyze music is to find a good way to hear it and to communicate that way of hearing it to other people [1980:1].

Hierdie eenaardige definisie van wys klaarblyklik na Rahn se model, of dan "good way": 'n reeks teoremas, formules en wiskundig-geïnspireerde afleidings wat tot niks meer lei nie as die oorskryf van geselekteerde eienskappe van 'n leesteks in syfers en ander simbole. Hierdie modernisties-matematiese metode kan die indruk skep dat dit die teenoorgestelde is van die romanties-hermeneutiese pogings om die "waarheid" vas te vang in woordryke verbeeldingsvlugte. Is "poësie" egter nie geskik as interpretasiewerktuig nie, maar syfers wel? Is daar 'n prinsipiële verskil tussen dié twee benaderings wat veronderstel dat musiek beskryf moet word deur middel van die metaforiek van klank-is-woordespel of klank-is-simbolespel, digterlike retoriek of matematiese sinspeling?

Waarskynlik lê die oorsaak van analitiese modelle soos dié van Rahn (wat aansluit by Forte, Milton Babbitt, Benjamin Boretz en ander) in die musiek waarop dit grotendeels gerig is: seriële of ander atonale musiek.

Kann eine Methode, die von Erfahrungen mit Neuer Musik zehrt, ohne die sie nicht denkbar wäre, zu Entdeckungen in älterer Musik statt zu bloßen Fiktionen führen? Ist das Wesen der Werke, statt unveränderlich sub specie aeternitatis festzustehen, einer Entwicklung unterworfen, so daß die Geschichte der Interpretationen als Ausdruck einer Geschichte der Werke selbst verstanden werden kann? [Dahlhaus 1970:97].

Dahlhaus se eerste vraag, gesien teen die agtergrond van Rahn en soortgelyke analitiese metodes, laat 'n mens vermoed dat "fiksies" 'n vriendelike woord is. Die geforseerde bysleep in Rahn van Bach [1980:27], Beethoven [pp.89,97] en Brahms [p.97] rym nie met die klaarblyklike erns waarmee die skrywer sy metode van analise vermoedelik benader nie.

Sou iemand so stoutmoedig wees om via die versamelingidee en toonhoogte- en intervaalklasse (sonder om uit te gaan van tertsgewone akkoorde of tonale funksionaliteit) 'n werk van Bach, Beethoven of Brahms te analiseer, sou dit waarskynlik net sulke aanvegbare resultate oplewer as party musikoloë se "bewyse" dat 'n werk soos die eerste van Schönberg se **Drei Klavierstücke Op. 11** "tonaal" is [Bernard van der Linde 1980:20-26].

In aansluiting by die tweede vraag van Dahlhaus vermoed 'n mens dat die resente vlag van toonhoogtestruktuur-analises 'n bewys is van 'n historiese

parallel tussen komposisietendense en metodes van analise, met eersgenoemde as oorsaak van laasgenoemde. Dat opvatting oor die wese van ouer komposisies verander, is sekerlik eweseer te wyte aan veranderings van die uitvoerder en luisteraar se interpretasies as dié van die musikoloog, wat altyd interpreteer "... im Spektrum der jeweils präsenten künstlerischen und gesellschaftlichen Bezüge" [Beck 1976:217]. Niemand in die musiekdomein interpreteer in afsondering nie, maar in 'n steeds veranderende sosiale situasie.

Sommige analises konsentreer op "vorm" - 'n term wat op baie uiteenlopende maniere gedefinieer word, onder meer omdat dit in 'n algemene sin verwys na "... die Gesamtheit der im Hören erlebten Beziehungen seiner Töne" [Hermann Erpf 1967:213], maar ook in 'n spesiale sin naverwant is aan "Gattung" (sien Blume 1963:480-504).

Om die onderwerp van "vorm en inhoud" nader te sleep (wat deur baie musikoloë steeds as omstrede beskou word), is dalk 'n waagstuk, maar as vorm "apart" geanaliseer sou kon word, is dit wat oorbly dan die inhoud? Met betrekking tot die uitvoerder sou dit in die vorige twee hoofstukke effens geforseer gewees het om in sy interpretasieproses onderskeid te maak tussen die formele/strukturele en die inhoudelike/ ekspressiewe. Hoe simplisties dit ook al klink: die uitvoerder interpreteer nie in kategorieë nie, hy ervaar nie vorm en inhoud as musikale apartheid nie, selfs al sou die twee dinge as afsonderlikes bestaan. Indien hy die speelt eks as die draer van die leesteks se inherente "gevoel" beskou, is dit vir hom van weinig belang of dit nou die "inhoud" genoem moet word of nie. As hy sy interpretasie eerder as 'n "toonstruktuur" beskou, is hy waarskynlik ewe min geïnteresseer in die kategorisering van dié "inhoud" as "vorm", as wat sy gevoelvolle kollega belangstel dat die "vorm" van sy uitvoering as "inhoud" bekend moet staan.

Sodanige onderskeid tussen die vormgewende en inhoudelike (en veral wát dit dan nou genoem moet word!) is vir die uitvoerder slegs van akademiese belang, alhoewel dit opmerklik is dat daar 'n ooreenkoms bestaan tussen die rasioneel/ingetoë versus die emosioneel/ekspressiewe ingesteldheid onder uitvoerders en die ou inhoud-en/of-vorm-polemiek.

Baie uitvoerders sal waarskynlik tevrede wees met Blume se uitspraak: "Form und Inhalt sind eins. Die Seele der Musik ist ihre Form" [1963:497].

(Alhoewel: as hulle dan "een" is, is inhoud dan nie ook die siel van musiek nie?)

Met betrekking tot die musikoloog is die kompartementalisering van vorm (in spesiale sin) en, daarmee saam, van harmonie, melodie, ritme en die "moeilikes" soos tekstuur en timbre gewoon en noodsaaklik. Hulle is met reg as elemente van 'n musiekwerk geïdentifiseer en is as sodanig soms boeiende onderwerpe van studie - 'n gebied waarvoor "musiekteorie" as beskrywing gebruik kan word. Maar dis ook al omstrede. (In die interpretasiedomein sou dié term reeds kon bots met Eggebrecht se gebruik van "teoreties".)

Vir die analitikus as werklike **interpreteur** van 'n musiekwerk is 'n gemengde benadering egter nodig, 'n samespel tussen die tegniese-ontledende (sou dit die vorm wees?) en die esteties-beskouende (van die inhoud?).

Is so 'n gemengde benadering waarin kritiese analise en estetiese kritiek mekaar aanvul en invul 'n utopie? Dahlhaus konstateer dat: "... es schwer fällt, ihn als schlechte Utopie abzutun" [1970:7]. Gevolglik dui die

strekking van Dahlhaus se boek [1970] en die analises wat hy ter illustrasie byvoeg op wat Kerman bepleit:

... Musicologists should exert themselves towards fusion,
not separation [1985:19].

As betrokke by musiektekste (en nie net geselekteerde elemente daarvan nie) is die teks wat die analitikus skryf grondliggend anders as die leesteks, speelteks of hoorteks. Die musikoloog se "blijf van buite" is nie deel van die "binnegoed" nie. Laasgenoemde is die musiek self, ofte wel die "musiekwerke" (al is die term **werk** nogal omstreep, soos aanstons sal blyk). Hoe eng of oop die betekenis van "werk" ook al verstaan word, is die musikoloog se interpretasie daarvan ingrypend anders as dié van die uitvoerder of luisteraar. Die musikoloog is nooit 'n interpreteur van 'n leesteks tot speelteks of speelteks tot hoorteks nie, maar interpreteur van leesteks tot "dinkteks" (meenteks, gisteks, raamteks, begrypteks, rekonteks?!). Eerder as om 'n keuse uit dié geskerts te maak, is dit nodig om weer te beklemtoon dat die musikoloog nie deel is van die lees-speel-hoor-gebeure nie.

Alhoewel sy referate, artikels, boeke (net soos hy self) "tekste" is, sou dit die effektiwiteit van die "teks-model" waarskynlik bevoordeel deur die woord "teks" aan die **begin** van die beskrywing van die musikologiese interpretasie-aktiwiteit te plaas: **teks-analise**.

Die komponis begin met "niks". Sy teks neem tydens die komposisieproses vorm aan as leesteks, onder meer 'n strukturering van "musikale tyd". Die uitvoerder begin met die leesteks, maar sonder speelteks. Dit word uiteindelik 'n spesifieke speelteks - weer 'n strukturering van "musikale tyd". Die luisteraar (al ken hy die werk) sit in afwagting, die

uitvoering begin en algaande word die speelteks hoorteks (ook hier is sprake van die strukturering van "musikale tyd").

Die musikoloog ervaar die musiekwerk totaal anders: as analise-onderwerp oor 'n tydperk van ure, dae, weke. Die werk word nie teks nie, maar die "reedsteks" word analise, waarvan die wordingstyd prinsipieel verskil van die tyd waarin die leesteks speelteks/hoorteks word, "... denn Musik verfließt mit der Zeit" [Hellmut Kühn in Dahlhaus (red.) 1981:20]. Analise gebeur in "gewone" tyd, nie in "musikale" tyd nie. Die musikoloog se teks-analise is self nie 'n gebeurte in "musikale tyd" nie, maar 'n interpretasie van wat tydens so 'n "Verfließen" gebeur.

Elke musiekwerk het eienskappe (soos die verloop/gebeur van musikale tyd) wat dit nie net moontlik maak om deur interpretasie die wese van 'n bepaalde werk te omskryf nie, maar ook om die wese van **musiekwerk** in die algemeen aan te spreek.

Wat is 'n musiekwerk? Hierdie vraag is die afgelope veertig jaar, veral sedert die verskyning van aleatoriese en elektroniese komposisies, op heelwat uiteenlopende maniere beantwoord. In die geval van elektroniese musiek is daar geen gewone leesteks nie, en die speelteks benodig geen uitvoerder nie. Hierdie ingrypende verandering in die totstandkoming van 'n musiekwerk het iemand soos Blume in 1958 daartoe gedwing om, as deel van 'n referaat oor die vraag "Was ist Musik?", onder meer die volgende oor elektroniese musiek te sê:

Es mag wohl sein, daß diese nur durch Apparate produzierbare und reproduzierbare Schallgeneration etwas ist, was unser Zeitalter der Atomzertrümmerung und der Vollautomation spiegelt. Mit Musik aber ... hat dieses

-75-

volldenaturierte Produkt aus der Montage physikalischer Schälle nichts mehr zu tun [1963:882].

Dit is 'n logiese voorwaarde vir 'n musiekwerk om met musiek te doen te hê. Wanneer 'n mens soos Blume nie van elektroniese musiek kan praat nie, elimineer dit vanselfsprekend die vraag of iets soos Stockhausen se **Elektroniese Studie I en II** (1953/54) of selfs sy **Gesang der Jünglinge** (1956) "musiekwerke" is. Blume was egter deeglik bewus van die polemiese aard van sy standpunt oor elektroniese musiek [Vgl. 1963:904].

Roman Ingarden is een van die min outeurs wat 'n hele boek oor die problematiek van die musiekwerk se identiteit geskryf het. (Oorspronklike datum: 1956. Dit is uit Pools in Duits en Engels vertaal. In hierdie tesis is gebruik gemaak van die Engelse vertaling van 1986.) Die belangrikste grondstellings wat hy maak, is: "... That the work is a purely intentional object" [1956/1986:152], dat die leesteks "... an incomplete, schematic prescription" is [1956/1986:116] en dat die speelteks en die gevolglike hoortekste "profiele" van die werk is (passim).

In haar bespreking van Ingarden se opvattinge oor die musiekwerk kom Lissa [1975:177-184] tot die gevolgtrekking dat hierdie beskouing geen plek laat vir elektroniese musiek nie. Lissa gee egter self toe [1975:177] dat Ingarden nie van elektroniese musiek (of aleatoriek) bewus kon gewees het toe hy sy teorie geformuleer het nie, omdat dié musiek toe nog nie bestaan het nie. Dit is nie duidelik hoe Lissa haar kritiek op Ingarden se "onomvattende" [1975:207] teorie kan regverdig nie, veral gesien haar eie uitspraak:

-76-

Die Kategorie des Musikwerks ist eine historische Kategorie, d.h. historisch relativ in der Ästhetik und Theorie der Musik ... [1975:52].

Bowendien gee Ingarden self toe dat sy teorie nie betrekking het op alle musiekwerke nie. Hy laat byvoorbeeld opera en Lieder van meet af aan buite rekening [1986:42].

Ingarden se teorie bevestig dat wanneer 'n "musikoloog" (streng gesproke kan Ingarden seker nie op hierdie titel aanspraak maak nie, maar dit verander nie aan hierdie argument nie) uitsprake maak oor die wese van die musiekwerk, sy interpretasie nie net iets oor dié verskynsel sê nie, maar ook oor homself as plek- en tydgebonde interpretateur. (Uiteindelik is die musikoloog in hierdie verband vergelykbaar met, indien nie identies nie aan die luisteraar - sien verder Hoofstuk 6.)

Aleatoriese musiek het die filosofering oor die wese van die musiekwerk vir sommige skrywers nog verder bemoeilik. Dit is die gevolg van die afwesigheid van 'n konvensionele leesteks.

Die aleatoriese leesteks gee aanleiding tot baie lastige vrae: Sou die wese van die musiekwerk "opgesluit" lê in die leesteks, is die aleatoriese leesteks dan nie juis "volledig-voorskriftelik" nie? Of juis glad nie? Die interpretateur van 'n konvensionele leesteks openbaar soms heelwat vryheid in sy uitleg van wat die komponis "bedoel". Die interpretateur van die aleatoriese leesteks moet vryheid openbaar omdat die komponis dit voorskryf.

Tweedens, sou die wese van die musiekwerk "geopenbaar" word in die speelteks, is die idee van werklike aleatoriese nie maar net 'n onbereikbare

-77-

ideaal nie? Is speelteks nie maar 'n geval van "alea jacta est" nie? Geld dit, derdens, nie des te meer as die wese van die werk as hoorteks "ervaar" word nie?

Of hy nou weet hoe byvoorbeeld Stockhausen se **Klavierstück XI** se leesteks lyk of nie: wanneer hierdie werk 'n spesifieke speelteks word, hoor die luisteraar dit in "geslote vorm", selfs al weet hy dis "een van vele". (Vgl. Eggebrecht 1977: veral 238-242.)

Dit is seker nou 'n geskikte moment om die beloofde onderskeid tussen **oop** en **geslote** tekste as gedeeltelik bruikbare terme vir die interpretasie van musiektekste toe te lig.

'n Aleatoriese leesteks is, so word soms beweer, 'n opvallende **oop** teks. Umberto Eco [1979] gebruik hierdie term met betrekking tot enkele aleatoriese werke van Stockhausen, Luciano Berio, Henri Pousseur en Boulez, in teenstelling met relatief **geslote** leestekste van Bach, Verdi of Strawinski [1979:47-48]. Eco noem die verskil 'n:

... macroscopic divergence between these forms of musical communication [die aleatoriese] and the time-honored tradition of the classics. This difference can be formulated in elementary terms as follows: a classical composition ... posits an assemblage of sound units which the composer arranged in a closed, well-defined manner before presenting it to the listener. He converted his idea into conventional symbols which more or less oblige the eventual performer to reproduce the format devised by the composer himself. Whereas the new musical works ... reject the definitive, concluded message and multiply the

-78-

formal possibilities of the distribution of their elements. They appeal to the initiative of the individual performer, and hence they offer themselves, not as finite works which prescribe specific repetition along given structural coordinates, but as 'open' works, which are brought to their conclusion by the performer at the same time as he experiences them on an aesthetic plane [1979:48-49].

Eco wys vervolgens op die gevaar van 'n terminologiese verwarring:

Aesthetic theorists, for example, often have recourse to the notions of 'completeness' and 'openness' in connection with a given work of art [1979:49].

Hiermee verwys Eco na die interpretatiewe aard van die omgaan met enige kunswerk, ook musiekwerk. Hoe "kompleet" die skepper sy skepping ook al ag, besit dit altyd die eienskap van 'n "... open product on account of its susceptibility to countless different interpretations ..." [1979:49].

In aansluiting hierby speel Eco die volgende debatteerbare termespeel:

Hence every reception of a work of art is both an interpretation and a performance of it, because in every reception the work takes on a fresh perspective for itself [1979:49].

Eco, 'n professor in semiotiek, beperk met hierdie opmerking die moontlikhede van die interpretasie van interpretasie in die musiekdomein. In sy voetnoot [1979:65] bevestig hy sy opvatting dat vir 'n estetiese

analise sowel die uitvoerder as die luisteraar se interpretasie neerkom op 'n "... tacit or private form of 'performance'". Eco se onderskeid tussen oop en geslote skep nuwe moontlikhede, maar sy implisiete gelykstelling van die uitvoerder aan die luisteraar is beperkend, en moontlik die gevolg van die literêre teks as sy tussengangerlike en, wat musiek betref, onoorwoë vertrekpunt.

Die algemene "openheid" van 'n leesteks verskil van werk tot werk en verander van tyd tot tyd. "Openheid" het egter vir die konvensionele leesteks 'n sekondêre betekenis of funksie. Primêr is die komponis se postulaat van 'n afgeronde geheel, alhoewel daar altyd, as gevolg van ontoereikende notasiemiddels sprake sal wees van wat Ingarden "gaps or areas of indeterminateness" noem [1986:116].

Vir die aleatoriese leesteks het openheid egter 'n primêre funksie. "Gaps or areas of indeterminateness" is hier normatief, nie as gevolg van inherente tekortkomings van die leesteks nie, maar as resultaat van die aleatoriese leesteks se doelbewuste weglatings, opsetlike vaaghede en intrinsieke onbepaaldheid.

Musikologiese interpretasie sentreer meestal om die leesteks, alhoewel 'n mens graag wil aanvaar dat dit uiteindelik tog gaan oor musiek as 'n akoestiese verskynsel. Hierdie leesgebondenheid is sekerlik een van die hoofoorsake waarom sommige skrywers dit moeilik of selfs onmoontlik vind om aleatoriese musiek as "musiekwerke" te beskryf, tensy hulle die kriteria van "werk-voors" ingrypend aanpas om ook die aleatoriese musiek te kan insluit. (Vgl. Lissa 1975:38-54.)

Hoe oop 'n leesteks ook al is, alle speeltakste is totaal geslote tekste - die "sonderlinge middelpunt" van die musiekwerk en sy interpretasie. Dit

staan in 'n unieke situasie: 'n gevolg van interpretasie asook aanleiding tot interpretasie, maar self ook die enigste werklik **solitêre** teks - 'n suiwer akoestiese fenomeen.

Sou die wese van die musiekwerk in die speelteks gesoek moes word, en is die leesteks maar net "papiermusiek"? Musiek, in die algemeen, het tog nie per se 'n leesteks nodig om te wees nie, en die aanwesigheid van 'n leesteks verander die Westerse kunsmusiek se musiekwerke nie in 'n verhewe soort musiek nie. Dit sou beteken dat daar musieke is, dié met 'n leesteks en dié daarsonder. Alle musiek het 'n speelteks, dié met en dié sonder leesteks. Maar alle leestekste lei nie noodwendig tot speeltekste nie. Baie eertydse en ouer musiek lê as leestekste iewers in 'n laai, op 'n rak of 'n solder. Is so baie musiek wat nooit uitgevoer is nie dan noodwendig nie musiekwerke nie, omdat daar nooit sprake was van 'n speelteks (en vanselfsprekend ook geen hoorteks) nie? Selfs al was dit so, en 'n mens rek hierdie argument so 'n bietjie uit, sou dit dan ook beteken dat 'n musikale kunswerk slegs "is" vir daardie tydperk wat die speelteks "is"? Tog seker nie.

Bostaande paragraaf laat die vraag ontstaan: Indien "alle musiek" (dit wil sê musiek as akoestiese fenomeen, insluitend elektroniese musiek en improvisasies) 'n speelteks het, en 'n speelteks die resultaat is van 'n interpretasie, waarvan is 'n improvisasie (byvoorbeeld) dan 'n interpretasie?

Hierdie vraag val nou wel buite die hier aanvaarde grense van leesteks/speelteks/hoorteks, maar 'n improvisasie is tog ook 'n teks wat deur die luisteraar geïnterpreteer kan word.

’n Improvisator interpreteer op verskeie vlakke. Anders as by ’n uitvoering van ’n genoteerde musiekwerk, kan die gesoute improvisator sy gehoor as "tekste" interpreteer en sy speelteks aanpas, of nie, by die verwagtingsvlak, die "horisonne", van sy gehoor. Hy kan die tema of musikale idee waarmee hy "speel", interpreteer op grond van sy vorige ondervindings met soortgelyke of dieselfde materiaal, of, soos wat die improvisasie verloop, na aanleiding van sy onmiddellik voorafgaande hantering van die materiaal. Hy kan, terwyl hy speel, grensies uit sy eie toepaslike musikale geheue - sy kreatiewe verwysingsveld, die beperkings wat sy eie "horison" stel - interpreteer en deel maak van sy speelteks. Hy interpreteer voortdurend dele van sy eie, eenmalige skepping. En wanneer hy homself probeer herhaal, interpreteer hy dalk sy herinnerings van ’n vorige optrede.

’n Mens sou die teksmodel baie meer uitgebreid kon gebruik as die verwagtings wat vanaf Hoofstuk 1 geskep is. Daar is gemeld dat dit in hierdie studie spesifiek gaan oor die interpretasieproses vanaf leesteks tot hoorteks. Die terloopse verwysing na improvisatoriese speeltekste het reeds laat blyk dat dit die definiëring van die musikale kunstwerk kan bemoelik en terselfdertyd ’n duidelike afbakening van die "interpretasie van musiektekste" sou kon kompliseer. Aleatoriese musiek maak afbakening reeds moeilik, maar dit het darem een of ander vorm van leesteks. Geïmproviseerde speeltekste het dit nie. Wanneer die improvisator-as-tekst ’n speeltekste skep, is dit anders as wanneer die "gewone" uitvoerder-as-tekst ’n leesteks tot speeltekste omsit. Die voorskriftelikheid van die leesteks plaas die uitvoerder in ’n bepaald ander posisie as die improvisator, wat sy eie tekste kies om te interpreteer en sodoende as ’t ware sy eie ongenoteerde "leesteks" interpreteer en omsit in ’n unieke speeltekste.

Weens die uitvoerder en musikoloog se onskeibare verbintenis met leestekste en die wydverspreide assosiasie van leesteks met musiekwerk, beperk hierdie tesis hom dus streng gesproke tot die interpretasie van sekere musiektekste. Anders sou die studiegebied nie net te onhanteerbaar groot geword het nie, maar ook noodsaaklike kommentaar vereis het oor die oorgrote meerderheid van die hedendaagse musiektekste - die popmusiektekste - wat glad nie in verband staan met die musiekwerk nie. Soos gesê, kan die musikoloog baie tekste interpreteer, ook niemusiekwerke. Popmusiektekste word deur min van hul interpreteurs werklik as "musiekwerke" beskou. Maar of die improvisasieteks wel 'n (eenmalige) werk is, bly egter 'n lastige musikologiese vraag.

Om nou terug te keer na die leesteks/speltekste/hoortekste: baie min mense kan musiekleestekste lees. Vir dié wat dit wel kan doen, begin die "hoor" van die leesteks met 'n ligimpuls wat die geheue aktiveer. Die hoeveelheid aanwendbare data in die geheue en die mate van geslaagde koördinasie tussen hierdie data en wat die oog waargeneem het, sal bepaal hoe sterk die sensasie van die leser is wat die musiek op hierdie manier "hoor". In werklikheid hoor hy natuurlik niks. Sy voorstelling, hoe belangrik of behulpsaam ook al by tye, is nie musiek nie. Geen mens kan na 'n leesteks "luister" nie. Maar dit beteken nie dat die leesteks nie "ook" (deel van) die musiekwerk is nie.

Die Lektüre eines Notentextes ist stets von akustischen Vorstellungen begleitet, die allerdings manchmal schattenhaft bleiben; und umgekehrt ist musikalisches Hören von Momenten durchsetzt, die durch die Schrift vermittelt wurden. Die Trennung von Hören und Lesen ist abstrakt im schlechten Sinne [Dahlhaus 1970:65].

- 83 -

Die soeke na die wese van die musiekwerk word nie vergemaklik deur skeiding te maak tussen sy lees-, speel- en hoorteks nie. Dit word eerder onbereikbaar. Die musikoloog se teks-analise, die uitvoerder se speeltekse en die luisteraar se hoorteks is almal, om Ingarden se woord weer te gebruik, profiele van een en dieselfde werk. Al hierdie profiele se samehang is die musiekwerk - samehang nie in die sin van "die som van" nie, maar as kollektiewe interpretasie, kognitief en affektief, met baie gradasies van "verstaan" en "beleef".

'n Mens sou kon redeneer dat die deurlopende aard van interpretasie daartoe sou lei dat die openheid van 'n musiekwerk, in sy algemene sin, stelselmatig sou "sluit", dit wil sê, dat die musiekwerk sy veelduidigheid verloor. Dit mag wel waar wees van "niewerke" soos so baie hedendaagse popliedjies.

Hierdie musiek kan meestal egter nie enige veelduidigheid inboet nie, omdat dit nie daarvoor beskik is. Musiekwerke met hoë estetiese waarde (hoe moeilik dit ook al is om dié waarde in woorde vas te vang) sal egter nie "sluit" nie, omdat interpretasie, wees sy "indringerige" aard, steeds ander fasette van sy skynbaar blywende veelduidigheid ontsluit. En wat hierdie "ontsluiting" betref, is die musikoloog veronderstel om oor besonder "indringerige" gawes te beskik.

HOOFSTUK 5: DIE KOMPONIS AS INTERPRETEUR

Wenn ich arbeite, muß ich alle Kräfte zusammen nehmen, meine Gedanken so klar wie nur möglich aufzuschreiben; ich bin dann ganz allein mit meinem Gewissen, mit den Stimmen in mir, die mich in Tönen sagen lassen, was sie zu sagen haben. Das ist das schwierigste. Erinnerungen, Erfahrungen, Gedanken an andere Menschen und ihr Echo, Unachtsamkeit, Wünsche nach bestimmten Wirkungen, Streben nach bewußter Logik in der Aufeinanderfolge der Werke, Einflüsse anderer Komponisten, Ungeduld beim mühsamen Ausarbeiten komplexer Formen: diese und noch manche andere Versuchungen wollen einen immer heimlich daran hindern, ein Werk rein aus dem Inneren hervorzubringen ... [Stockhausen 1963:11].

Wat is hierdie "Stimmen in mir"? Wat is dit wat hulle "te sagen haben"? Praat hierdie "stemme" met alle komponiste? Is daar werklik sulke "stemme", en indien wel, praat hulle net met sekere komponiste of met almal? Het alle komponiste die vermoë om, indien daar wel in die diepste van hul wese "stemme" is wat met hulle praat, te luister en te verstaan? Is hierdie "stemme" 'n soort teks, die oerteks van die kunswerk? Is die leesteks dan 'n interpretasie van die oerteks?

Dat die uitvoerder interpreteer, word algemeen aanvaar. Die luisteraar interpreteer ook, soos uit die volgende hoofstuk sal blyk. Die musikoloog interpreteer ook. Die objek van al hierdie interpretasies is die musiekwerk. Maar waar kom hierdie ding, die musiekwerk, vandaan? Is daar 'n algemeen geldende verklaring vir sy oorsprong? Kan die komposisie-

proses verklaar word? Staan Stockhausen se woorde maar net in verband met sy eie, hoogs individuele siening van 'n hoogs individuele gebeure? Is dit 'n profiel van ingewikkelde werklikheid, net soos alle ander geskrewe en ongeskrewe profiele daarvan? Of moet 'n mens die komposisieproses liever as onverklaarbaar met rus laat?

'n Mens kan nog baie ander, verwante vrae vra. Vir hierdie studie is die belangrikste vraag, wat in 'n sekere sin 'n samevatting van dié hierbo is: interpreteer die komponis iets? Indien wel, is die teks(te) wat hy interpreteer, 'n musiekteks? Dit wil sê: begin die geskiedenis van 'n musiekwerk by die oerteks, om nou maar by hierdie term te bly? Lyk die geskiedenis van die musiekwerk so:

oerteks > leesteks > speeltaks > hoorteks?

Die komponis is nie 'n andersoortige wese nie - soos ons almal interpreteer hy ook heeldag allerhande dinge. Hy doen die mees alledaagse en minder algemene dinge net soos enige ander mens dit maar op sy eie, meestal onopvallende manier doen. Anders as "ons almal", komponeer hy egter ook nog musiek. As 'n mens 'n baie romantiese opvatting van die wese van musiek het, sou jy kon argumenteer dat die komponis deur sy musiek uiting gee aan die dieptes van sy innerlike, 'n ekspressiewe interpretasie van sy binnewêreld. Die boodskap wat hy moet oordra, is dié oor homself, sy vrese, sy ekstases, sy liefdes, sy wroegings en ander private aangeleenthede. Het 'n mens, aan die ander kant, 'n antiromantiese siening van die musiekwerk, sou jy kon argumenteer dat die komposisieproses byvoorbeeld 'n "vorminterpretasie" is. Die boodskap wat die komponis oordra, is, om dit eenvoudig te stel: hier is 'n herstrukturering van die toonmateriaal, my nuwe interpretasie van sy moontlikhede soos ek dit nou sien, gegewe die moontlikhede en beperkings aan my gestel.

Maar "interpretasie" is hier nie "interpretasie van 'n musiekteks" nie, tensy 'n mens so ver wil gaan dat die "ekspressie van die binnewêreld" as interpretasie beskou kan word, dit wil sê, dat die komponis se innerlike, of dan ten minste 'n deel van sy gees die een of ander tyd "musiekteks" word, en interpreteerbaar is. Dit mag dalk aantreklik klink vir 'n komponis wat die gevoelslewe as alles bepalend eerbiedig, maar is darem 'n te oordrewe en veral ongewoon solipsistiese, indien nie bloot ego-sentriese siening nie om ernstig te oorweeg.

Die idee van blote "vorminterpretasie" laat 'n mens dink aan die moontlikheid van die komponis wat die musikale verlede interpreteer en die tradisie wat dit skep, voortsit. Sulke "interpretasies" van die musikale verlede - voortsetting van 'n tradisie - is nie sinoniem aan iets soos 'n "goeie gewoonte" nie, want soos Strawinski dit stel:

... habit is by definition an unconscious acquisition and tends to become mechanical, whereas tradition results from a conscious and deliberate acceptance. A real tradition is not the relic of a past irretrievably gone; it is a living force that animates and informs the present [1947:58].

Hoe interpretatief 'n sterk tradisie-ingesteldheid ook al is, is die komponier van 'n sekere nuwe werk nie die interpretasie van een bepaalde oerteks nie, maar eerder van die versameling van, of 'n sekere keuse uit die musiektekste waaroor die komponis beskik - sy musikale verwysingsveld.

Komponiste het uiteenlopende opvattinge van "tradisie". Veral in die 20ste eeu is verskillende sienings opmerklik. Nie dat dit in vorige eeue nie ook so was nie - maar hierdie eeu se dikwels baie oorheersende

assosiasie van die avantgardistiese met die opsetlike negering van die verlede onder sekere komponiste en die terselfdertyd ewe toegewyde strewe onder ander komponiste na die eklektiese of historistiese voortsetting van "tradisionele" waardes, forseer 'n mens, heel moontlik by gebrek aan tydperspektief, om veral die tweede helfte van hierdie eeu as 'n besondere fase in die musiekgeskiedenis te beskou met betrekking tot die rol wat konserwatisme speel, sy dit as eklektisisme, tradisionalisme of historisme.

Conservatism manifests itself as traditionalism under the new conditions of an anti-traditionalist age ... Conservatism turns into historicism the moment the survival into the present of things past is subjected to scrutiny, and this scrutiny leads to a conviction or feeling that past things form an essential part of the present precisely in being from the past, and not because of some substance within them that has withstood all change [Dahlhaus 1983:69,70].

As voorbeeld van 19de-eeuse konserwatisme noem Dahlhaus die "tenacity with which Brahms clung to sonata form" [1983:69]. Wat die 20ste eeu betref, is die konserwatisme van veral heelwat Russiese komponiste 'n bekende voorbeeld, alhoewel daar dikwels beweer word dat dié konserwatisme nie uit vrye wil gegroei het nie, maar onder druk van politici "verplichtend" was.

Om Sowjet-komponiste as marionette van die Kremlin te beskou, was tot onlangs 'n wydverspreide opvatting.

The critic who would attempt to prescribe to the artist what to do, or leave undone, in order to create symbols of value, would invite ridicule. The abortive art of ... Soviet Russia stands as a warning against such presumption [EH Gombrich 1971:29].

Hierdie opmerking van Gombrich is tiperend van die soort denke wat beweer dat die kunstenaar slegs kan fungeer binne 'n atmosfeer van absolute vryheid, dat die Sowjet-Unie nie sulke vryheid bied (of dan nou gebied het) nie en dat betekenisvolle kreatiwiteit daarom aan bande gelê word.

Creation is possible only if there is choice. And choice is possible only if there is freedom [Meyer 1967:59].

Die kwessie van sogenaamde artistieke vryheid is egter nie so eenvoudig nie. Die nievryheid wat talle kunstenaars, insluitende komponiste, as gevolg van persoonlike omstandighede ondervind het, het in baie gevalle duidelik geen onderdrukkende invloed nie, maar eerder positiewe, ofte wel "inspirerende" invloed op hul kreatiwiteit gehad.

(In hierdie verband bespreek Anthony Storr kreatiwiteit onder meer in verband met selfverdediging, as vertolker van obsessies, 'n seksuele uitlaatklep, hulp by 'n identiteitskrisis, ontvlugting en as resultaat van sosiale dwang [1976: passim].)

Dit wil voorkom of een of ander vorm van dwang of beperking juis kreatiwiteit aktiveer en die kunstenaar dan, deur te skeep, "vry" word. Die beperkende of bepalende verwagtings wat politieke (of enige buitemusikale) dwang koester, is grotendeels of totaal ongegrond, want:

- 89 -

Im Inneren der Musik geht es um eine ganz bestimmte Struktur aus Tönen ... Musik ist weder demokratisch noch antidemokratisch [György Ligeti 1973:46].

Die kwaliteite van musiek kan nie gemeet word aan of gemanipuleer word deur een of ander politieke ideologie nie. 'n Musiekwerk kan nie as interpretasie van ideologiese ideale deurgaan nie, net soos wat die musiekwerk ook nie iets is wat hom laat interpreteer deur politiese sisteme nie.

Alhoewel die invloed van 'n samelewing op verskillende gebiede van die musieklewe waargeneem kan word, vind dit nie sonder meer weerklank in die besonderhede van 'n spesifieke werk nie. Die "Stimmen" waarvan Stockhausen praat, is nie die samelewing wat "praat" nie. Die Suid-Afrikaanse samelewing, byvoorbeeld, kan 'n invloed hê op die Suid-Afrikaanse komponis se werk. Die toenemende aantal pogings om Afrika-musiek met Westerse musiek te integreer, kan op verskillende maniere verklaar word, maar of dit nou empatie, simpatie, skuldgevoel of 'n modegier is wat hierdie soms geforseerde integrasie motiveer, is dit altyd die gevolg van "stemme van buite" en nie die "Stimmen in mir" nie.

Met betrekking tot hierdie saak is die onlangse studie van Ian MacDonald oor Dmitri Sjostakowitsj [1990] meentlik misleidend. MacDonald se siening van Sjostakowitsj se oeuvre is en bly 'n luisteraar se interpretasie en, hoe vanselfsprekend hy dit ook al aanbied, bly sy gevolgtrekkings **menings** en nie **feite** nie. Dit mag so wees dat van Sjostakowitsj se musiek 'n onmiskenbare weerklanking van sy lewensomstandighede is, maar dit hang van die luis. Waar af of hy dit as sodanig beleef al dan nie. (Daar word in Hoofstuk 6 verder op hierdie saak ingegaan.) Buitendien:

-90-

al sou MacDonald se argumente steek hou - dit maak van Sjostakowitsj se lewensverhaal nie 'n musiekteks nie.

Is die komponis die primêre Hermes-figuur - die boodskapper van die gode? Sweef daar in die kosmos energie rond wat die komponis kan opvang en omsit in musiekwerke? Stockhausen stel dit so:

We are all transistors in the literal sense ... a human being is always bombarded with cosmic rays which have a very specific rhythm and structure ... when we ... try to make ourselves pure in the state of reception and transmission - then this current passes through ... The current goes through you, and then it goes to the others through you [in Jonathan Cott 1974:24-25].

Tree die komponis op as ontvanger van die boodskap van God? Is hierdie omsetting van goddelike energie in die uiteindelijke ideaal van die sonderlinge speeltteks se akoestiese energie te danke aan die komponis se besondere gawe om as "instemmer" 'n sekere intensiteit van die goddelike boodskap te kan ontvang?

Dit kan nie verhelp word dat hier weer net vrae gevra word nie. Soos die vrae, sal antwoorde ook grotendeels spekulatief wees. Dit beteken egter nie dat dit nie moontlik is dat alle musiek sy oorsprong in God het nie. Miskien sou "slegte musiek" dan die gevolg kon wees van 'n verzet teen die goddelike boodskap, en "goeie musiek" 'n gevolg van 'n onderwerping aan die wil van God.

Die Bybel is nie 'n musikologiese handboek nie, maar slegs die feit dat die eerste sin van God se Woord oor "skep" gaan, laat 'n mens wonder of

daar nie tog iets in die Bybel te leer is oor die probleem van die komponis as skepper nie. God is self kunstenaar. Dit is nie oneerbiedig om so te sê nie. Die woord wat in Hebreërs 11:10 met "ontwerper" vertaal word, was in die Nederlandse Statenbijbel nog "kunstenaar", en Liddell & Scott vertaal die oorspronklike Griekse woord onder meer met "one who works by rules of art" [1963:702]. Hierdie verandering van woordgebruik is waarskynlik te wyte aan 'n toenemende begrensing van die woord "kuns" tot die terrein van die estetika. Waar die mens binne die kunsdomein werke skep van wisselende estetiese kwaliteit, is God die volmaakte Skepper en val sy werke buite die gebied van die estetika.

Die Bybel sê nie waarom die Groot Kunstenaar skep nie, net **dat en hoe**. Op die vraag "waarom?" is daar eintlik net een antwoord: "omdat Hy wil". Sy skepping is nie net 'n totaliteit nie, maar ook verskillende terreine of verskynsels, soos kuns, het sy oorsprong in God. Vergelyk Calvyn se opmerking in dié verband:

artes omnes a Deo manare, et ideo debere censeri divinas
inventiones [in Oskar Söhngen 1967:63].

'n Mens sou kon redeneer dat 'n soort "oerteks" sy oorsprong in God het. Die kunstenaar as "instemmer" "ontvang" die oerteks wat deur die komposisieproses die leesteks word. Maar ten spyte van dit of dalk juis omrede hierdie "verklaring" bly komponeer 'n onbegripelike ding. Strawinski skryf:

The study of the creative process is an extremely delicate one. In truth, it is impossible to observe the inner workings of this process from the outside [1947: 50].

Indien dit vir die musikoloog werklik "onmoontlik" is om met sy "blik van buite" die kreatiewe proses te probeer begryp, is hy aangewese op uitsprake van komponiste. Alhoewel die meeste komponiste hulle nie pertinent hieroor uitgelaat het nie, het sommige die proses introspektief benader en probeer beskryf. Die probleem is egter dat die bestaande beskrywings deur komponiste opvallend verskillend is. Sommige skets die ontstaansgeskiedenis van 'n bepaalde werk as 'n hoogs emosionele gebeurte (vgl. Hubert Du Plessis 1970). Ander beweer dat hulle visioene kry van 'n hele werk of selfs meer as een [Stockhausen in Cott 1974:24]. Paul Hindemith gebruik die woord "Einfall" vir daardie onverklaarbare iets waarmee die komposisieproses begin:

Something - you know not what - drops into your mind -
you know not whence - and there it grows - you know not
how - into some form - you know not why [1953:57].

Ander komponiste laat weinig of geen plek vir emosie, visioene of "onverklaarbare" ingewings. 'n Bekende voorbeeld is Cage:

Composing, if it is writing notes, is then actually writing,
and the less one thinks it's thinking the more it becomes
what it is: writing [Cage 1961:34].

As 'n mens uitsonderlike figure soos Cage buite rekening laat, is dit opmerklik hoe dieselfde sleutelwoorde, nie noodwendig met dieselfde betekenis nie, deur komponiste gebruik word om die oënskynlik "onverklaarbare" te beskryf. Van die mees gebruikte woorde (natuurlik ook algemeen gebruiklik onder niekomponiste) soos "inspirasie", "verbeelding" of "ontdekking" wys meestal in die rigting van daardie onverklaarbare, onbegryplike ding: die "oerteks". Iewers vanuit 'n onbekende

dimensie en via inspirasie, (verbeelding, ontdekking, invensie, visie of watter woord ook al gekies word om onbevatlike, vreemde, misterieuse interpretasie te beskryf) dring hierdie ding tot die bewussyn van die komponis deur en maak die omsetting in 'n leesteks moontlik om dan uiteindelik, via 'n speelteks, hoorteks te word.

Hierdie rigting waarheen gewys word, is egter iewers buite die gewoon rasionele. Wanneer die komponis met 'n nuwe werk begin, is sy ontsag vir die enorme omvang van moontlikhede daarom begryplik - waar gaan die "leiding" vandaan kom? Wie of wat gaan die onwerklike "dowwe spieël" verwyder sodat die "raaiselagtige beeld" duidelike, werklike dimensies aanneem?

... I experience a sort of terror when, at the moment of setting to work and finding myself before the infinitude of possibilities that present themselves, I have the feeling that everything is permissible to me. If everything is permissible to me, the best and the worst; if nothing offers me any resistance, then any effort is inconceivable, and I cannot use anything as a basis, and consequently every undertaking becomes futile [Strawinski 1947:66].

Of komponiste nou Strawinski se sentimente in hierdie verband deel of nie: hulle vind almal "inspirasie", of hulle "ontdek" iets (of jy dit nou "Einfälle" noem of iets anders) waardeur die onmagtigheid - die futilliteit - van die mens as skeepster verdwyn en hy in staat gestel word om 'n kunswerk te kreëer, al is hierdie gebeure dan nie 'n "interpretasie van 'n musiektteks" nie.

Op die veronderstelling dat die komponis nooit een of ander tasbare of werklik hoorbare musiekteks interpreteer nie, is daar egter tog een belangrike uitsondering. Dit het betrekking op die komposisies wat veral tydens die afgelope paar dekades ontstaan het, en wat heeltemal of gedeeltelik uit sitate bestaan.

’n Komponis kan op verskillende maniere van sitate gebruik maak. Die belangrikste verskil het te make met die herkenbaarheid van die sitaat. Alhoewel die luisteraar natuurlik in alle gevalle die nodige kennis moet dra van die oorsprong van die aangehaalde teksgedeelte om dit te kan herken, is dit duidelik dat sommige komponiste sitate eerder "interpreteer" as om hulle onveranderd in ’n nuwe konteks op te neem.

"Interpreteer" is juis die woord wat Paul Griffiths gebruik met verwysing na Peter Maxwell Davies se hantering van sitate [1981: 191]. Die sitaat is vir hierdie komponis die begin van ’n lang kompositoriese proses - die ontginning van nuwe betekenis.

Maar selfs al is sitate, gegewe die nodige voorkennis, duidelik herkenbaar as "geleende" ouer materiaal van (meestal) ’n ander komponis, kan daar dikwels nog steeds van "interpretasie" gepraat word. Een van die bekendste voorbeelde wat hier betrekking het, is die derde deel uit Berio se **Sinfonia** van 1968. Die menigte kort musieksitate van Bach tot Stockhausen asook die woordsitate van Samuel Beckett skep vir die "volledig" aangehaalde Scherzo uit Mahler se **Tweede Simfonie** ’n nuwe konteks en gevolglik ’n totaal nuwe betekenis. Die omgekeerde gebeur ook: die intertekstuele spel verleen aan die kort musieksitate eweseer ’n nuwe interpretasie.

Daar gebeur iets ooreenstemmend met die volksliedere van sowat veertig lande in Stockhausen se **Hymnen** (1966-7). Al sou Stockhausen waarskynlik verkies dat oor hierdie volksliedere "gemediteer" word, soos Robin Maconie dit stel [1990:191], is dit nie onvanpas om te beweer dat hulle "geïnterpreteer" word nie. Iets dergeliks gebeur met die sitate van Beethoven wanneer hulle via kortgolffkanale (à la **Kurzwellen**) in Stockhausen se **Opus 1970** gehoor word. Die alternatiewe titel van hierdie werk suggereer iets van wat daar in hierdie "metamusiek" gebeur: **Stockhoven-Beethausen**. Die sitate van Beethoven word deur die interpretasieproses 'n nuwe Stockhausen-tekst.

Die aantal komposisies wat van sitate gebruik maak, is egter maar relatief klein. Alhoewel 'n mens wel 'n saak kan uitmaak dat daar in sulke werke sprake is dat die komponis 'n musiektekst interpreteer, verklaar dit nog nie waar al die "nuwe" materiaal vandaan kom nie, en bly dit buitendien 'n vraag hoe die aangehaalde teksgedeelte dan ontstaan het. Hoe 'n mens ook al daarna kyk, lyk dit of daar geen deurgaans geldende antwoord is op die vraag hoe 'n leestekst presies ontstaan nie. Al sou 'n mens langs 'n psigo-analitiese weg 'n antwoord vermoed (wat selfs kan steun op 'n bepaalde gebruik van die woord "interpretateer"), sal sulke vermoedens sekerlik nie gegrond wees op die opvatting dat komponeer die interpretasie van 'n musiektekst is nie. Hoe aantreklik die bestaan van 'n "oertekst" ook al mag wees vir die musikoloog in sy soeke na verklarings van verskynsels, kan dit nooit meer word as 'n interessante bespiegeling nie.

HOOFSTUK 6: DIE LUISTERAAR AS INTERPRETEUR

Vir die Afrikaanssprekende kan die term "resepsie" vreemd klink wanneer dit met betrekking tot musiek gebruik word. Ons assosieer dit onder meer (seker maar anglisisties) met die ontvangstoonbank van 'n hotel of 'n dergelike plek, of met die "ontvangs" na 'n huweliksbevestiging. Hierdie woord word deesdae egter toenemend gebruik met verwysing na die "ontvangs" wat 'n kunswerk, ook die musiekwerk, te beurt val - in geval van die musiekwerk dus die luisteraar se "resepsie" van die speelteks - 'n term wat dus op een of ander manier betrokke is by die ontstaan van die hoorteks.

"Resepsie" is 'n woord wat verskillend geïnterpreteer kan word. Die verskillende gebruike van die woord kan egter teruggevoer word na, wat musiek betref, 'n verskuiwing van betrokkenheid by die verhouding komponis/werk na die verhouding werk/luisteraar. Die vraag "wat is 'n hoorteks?" is dus eintlik waaroor dit gaan - of beter nog: die luisteraar as interpreteur.

Die mees ingewikkelde, die mees veelduidige en ook, as studiegebied, die mees afgeskepte interpretasie van musiektekste vind plaas wanneer die "boodskap" van die komponis uiteindelik die intensionele "ontvanger" bereik: wanneer die luisteraar die speelteks hoor en dit as sy "eie" hoorteks interpreteer.

As die omsetting van speelteks tot hoorteks nie **interpretasie** was nie, sou daar van 'n steeds veranderende en daarom aanhoudende kunsmusieklewe

geen sprake gewees het nie. Sou ons almal altyd dieselfde ervarings van 'n werk gehad het, sou belangstelling dadelik gekwyn het, of liever: dit sou nooit bestaan het nie.

Dit is juis die betrokkenheid van mense en groepe mense met verskillende en veranderende interpretasies van musiekwerke wat die musieklewe aan die gang hou. Net so is dit individue en groepe se toenemende onbetrokkenheid waardeur eens "geliefde" werke in die vergetelheid raak. Ook dit is die gevolg van die interpretasie van musiektekste.

Soos heelwat terme, paradigmas en teorieë wat in die musikologie aktueel is, is die idee van 'n resepsieteorie afkomstig uit die literêre teorie. Van die belangrikste voorlopers kom uit die fenomenologie en hermeneutiek (veral Ingarden, Gadamer, Ricoeur en ED Hirsch) [vgl. Ian Maclean in Ann Jefferson & David Robey 1986:122-138 en Robert C Holub 1984:22-49].

In die hermeneutiek (veral by Gadamer) is die begrip "horison" van belang [vgl. Vandenbulcke 1973:156-164]. In aansluiting hierby gebruik Hans Robert Jauss, een van die grondleggers van die literêre resepsieteorie, die term *Erwartungshorizont* [Holub 1984:58-63]. Wat betref die musiekwerk kom dit neer op wat Lissa sê:

Das musikalische Werk gewinnt jedoch seine Bedeutung nur aufgrund eines bestimmten Systems der Erwartungen und Gewohnheiten der Empfänger [1975:63].

Hierdie sisteem, speelgebied of veld van moontlike verwagtinge en bestaande musikale "gewoontes" is dikwels groot. In sigself is die speelt eks en teoreties "geslote" teks, wat op interpretasie as "uitvoering"

wag, dus 'n "oop" teks met die moontlikheid van baie verskillende resulterende hoortekste, wat op hulle beurt weer "sluit".

Hence every reception of a work of art is both an **interpretation** and a **performance** of it, because in every reception the work takes on a fresh perspective for itself [Eco 1981:49].

Elke beluistering van 'n musiekwerk verlê daardeur die horison van die luisteraar omdat die werk sy eie, ander horison het. Vanuit die hermeneutiese hoek gesien, lig Palmer dit soos volg toe:

For the interpreter to 'perform' the text, he must 'understand' it: ... Only when he can step into the magic circle of its horizon can the interpreter understand its meaning. This is that mysterious 'hermeneutical circle' without which the meaning of the text cannot emerge. But there is a contradiction here. How can a text be understood, when the condition for its understanding is already to have understood what it is about? The answer is that somehow, by a dialectical process, a partial understanding is used to understand still further, like using pieces of a puzzle to figure out what is missing ... a fundamental problem in hermeneutics is that of how an individual's horizon can be accommodated to that of the work [1969:25].

Die "horisonne" van individue en groepe kan ingrypend verskil. Die speel, sonder enige toeligting, van 'n opname van iets soos 'n Bach-kantate tydens 'n klasmusiekgeleentheid sal by so 'n heterogene groep soos 'n

skoolklas grotendeels buite die horison van die meeste leerlinge val en daarom vir die meerderheid geen "Bedeutung" hê nie. Van 'n werklike **hoorteks** sal daar weinig sprake wees. Interpretasie kan slegs plaasvind as dit wat geïnterpreteer moet word binne of naby die verwysingsfeer van die interpreteur val, dit wil sê nie te ver anderkant sy "luisterhorison" nie.

Bostaande alledaagse voorbeeld het opsetlik die woorde "sonder enige toeligting" ingesluit sowel as "n Bach-kantate". Omdat "toeligting" (in die vorm van 'n praatjie of programaantekeninge) en die literêre teks van 'n kantate (van watter kwaliteit ook al) nie musiektekste is nie, maar as medium "gewone" taal gebruik, vestig dit die aandag op die verskille én ooreenkomste tussen die literêre en musikale teks.

Sê nou maar die betrokke kantate is BWV 82, **Ich habe genug**, en voordat die klas 'n tweede keer luister, word die singteks vertaal en verduidelik. Hierdie verduideliking en vertaling kommunikeer deur die semantiek van taal, wat 'n betreklik vaste betekenis kan hê. Selfs al sou kinders dit vreemd vind dat iemand daarna kan verlang om te sterf, "verstaan" hulle nou die kantate op een of ander wyse omdat hulle die singteks verstaan. Daar is 'n mate van "Erwartungshorizont" geskep, al is dit aan die singteks te danke.

Selfs net 'n titel of kort programaantekening kan die "verstaan" van musiek vergemaklik. 'n Welbekende voorbeeld is Krzysztof Penderecki se "Studie \ . 52 Strykers", wat as **Threnody for the Victims of Hiroshima** die komponis wêreldbekend gemaak het. 'n Mens kan met reg vra watter rol die titel gespeel het, en steeds speel vir die baie mense wat hierdie musiekwerk "verstaan". Die resepsie van 'n musiekwerk hang soms nie net af van "suiwer" musikale indrukke nie.

Lissa onderskei tussen "resepsie" en "persepsie":

Die 'Rezeption' der Musik muß von der 'Perzeption' unterschieden werden, die jedoch die Grundlage der ersteren ist ... Die Perzeption betrifft den individuellen Empfang des Werkes ... Sofern die 'Perzeption' die Grundlage des individuellen Kontaktes des Hörers mit dem Musikwerk bildet, umfaßt die 'Rezeption' die Gesamtheit der Merkmale der Perzeption, die einer historisch, national oder gesellschaftlich bestimmten Gruppe gemeinsam sind und sich von denjenigen anderer Gruppen unterscheiden [1975:112-113].

"Persepsie" sou dan eerder 'n musiekpsigologiese beskrywing van die individu se "ontvangs" wees, en "resepsie" 'n musieksosiologiese term wat betrekking het op 'n groep se "ontvangs". Die gevaar bestaan dat hierdie onderskeid die belange van die groep bo dié van die individuele luisteraar ag. So 'n benadering herinner aan die Marxistiese kunsbeskouing.

Despite their diversity, all Marxist theories of literature have a simple premise in common: that literature can only be properly understood within a larger framework of social reality. Marxists hold that any theory which treats literature in isolation (for instance as pure structure, or as a product of a writer's individual mental processes) and keeps it in isolation, divorcing it from society and history, will be deficient in its ability to explain what literature really is ... For Marxists, social reality is not an indistinct background out of which literature emerges or into which it blends. It has a definite shape. This shape is found in

-101-

history, which Marxists see as a series of struggles between antagonistic social classes and the types of economic production they engage in. The shape is also found in any given moment of society, because particular class relationships and particular political, cultural and social institutions are related to the system of economic production in a determinate way [David Forgacs in Jefferson & Robey 1986:167].

Wat binne die kader van die Marxistiese kunsbeskouing vir die letterkunde geld, geld ook die musiek. Dit is egter verkeerd om sommer so aan te neem dat alles wat Marxisties is, sonder meer "verkeerd" is. Die gevaar van star, prinsipiële negatiewe kritiek op die Marxistiese kunsbeskouing kan vergelyk word met die rigiede deurvoering van hierdie beskouing self: 'n verwarring tussen baba en badwater, en die weggooi van beide. Net soos wat iets wat die mens bedink nooit "volkome", "volledig" of "volmaak" kan wees nie, is dit wat hy serieuus bedink nooit sonder heelwat meriete nie. Solank hy nie té "serieuus" word nie, en vergeet dat hy deelneem aan 'n aanhoudende spel - grotendeels taalspel - om die **onbereikbare** "laaste woord" te spreek, is hy 'n sinvolle deelnemer in die soektog na die altyd ontwykende, maar steeds aanloklike ding wat mense "waarheid" noem.

Wanneer die Marxisme leer dat ware kuns aspekte van die "realiteit" reflekteer, of behoort te reflekteer, kan die vraag ontstaan: is daar musikaal iets soos "realiteit"? Veronderstel so 'n "realiteit" dalk die aanwesigheid van 'n "tonika" of minstens een of ander soort toonsentrum, omdat dit musiek vir die meerderheid luisteraars "begryplik" maak? 'n Mens hoef nie 'n Marxis te wees om die geldigheid van so 'n siening te kan verdedig nie. Dit betrek ervarings en verwagtings wat enige mens

-102-

met 'n "tonale agtergrond" kan hê - of dit nou 'n individu of 'n klein of baie groot groep mense is.

Lissa se onderskeid tussen resepsie en persepsie is aanvaarbaar. Aan die een kant sou resepsie en persepsie as gelyktydig verlopend beskou kon word: aan die ander kant kan resepsie egter ook as die aanvanklike ontvangs gesien word, met persepsie as die wyse waarop die werk vir die luisteraar bly voortbestaan - iets wat na verdere resepsie kan verander. Beide terme sou op dié wyse met betrekking tot sowel die individuele luisteraar as die groep luisteraars gebruik kon word.

In Hoofstuk 5 is daar reeds na MacDonald se resente Sjostakowitsj-studie verwys en belowe dat daar in hierdie hoofstuk op uitgebrei sal word. MacDonald beweer:

The persistent misinterpretation of Shostakovich's music is arguably the most grotesque cultural scandal of our time - not because it has caused his music to be devalued (he has long been deemed one of the century's half-dozen great composers), but because it allowed it to become highly rated for entirely the wrong reasons [1990:258].

Oor die hoofrede vir hierdie "misinterpretation" word op baie plekke in MacDonald se boek uitgewei. Dit kom daarop neer dat die luisteraar wat nie vertrou is met die beweerde hagiïke sosio-historiese konteks van Sjostakowitsj se komposisies nie, nie in staat is om hierdie komponis se werk behoorlik te begryp nie - sulke luisteraars se interpretasies "are doomed before they begin" [p.10].

Karbusicky [1977:44-49] argumenteer (onder andere met verwysing na Sjostakowitsj) dat 'n samelewing wel 'n **situasie** skep waarbinne 'n kunstenaar werk, maar nie die wesenlike **oorsaak** van 'n kunswerk kan wees nie.

Für seine angeblich gesellschaftlich relevanten Kompositionen gefeiert und für seine angeblich formalistischen und individualistischen Werke getadelt, gibt Schostakowitsch ein klassisches Beispiel ab für ein zwischen dem ideologischen Dienst und der persönlichen ethischen Verantwortung schwankendes Musikschaffen. Die 'Gesellschaft' als Ursache des Kunstwerkes versagt [p.48].

Dit beteken nie dat MacDonald se siening van Sjostakowitsj geen bestaansreg het nie. Inteendeel, miskien is sy siening korrek dat daar byvoorbeeld, afgesien van die bekende D-S-C-H, terugkerende motiewe in Sjostakowitsj se musiek is wat vir die komponis as spesifieke toonsimbole gegeld het.

Miskien het MacDonald selfs gelyk wanneer hy die "oorsaak" van sy studie - Solomon Volkov se omstrede **Testimony - The Memoirs of Dmitri Shostakovich** [1977] as "substantially authentic" beskryf [p.263]. Dit kan nie ontken word nie dat Volkov en MacDonald se boeke as waardevolle gidse kan dien by die beluistering van Sjostakowitsj. Maar om die strekking van hierdie boeke pertinent as noodsaaklike kennis te beskou om sogenaamde "misinterpretation" te verhoed, druis in teen die wese van die hoorteks as interpretasie.

Selfs al sou 'n luisteraar nie bewus wees van die baie bekende Sjostakowitsj D-S-C-H-motief se betekenis nie, veroorsaak so 'n luisteraar se beluistering van genoemde komponis se **Tiende Simfonie** dalk 'n "armer" belewenis, maar nooit 'n werklik irrelevante belewenis nie. Al is die bestaan van die sogenaamde "outonome kunswerk" ook hoe omstrede: die luisteraar se interpretasie as partikuliere belewenis is, ten spyte van alle moontlike voorskrifte deur "kenners", altyd 'n outonome hoorteks.

In Hoofstuk 3 is reeds verwys na die radikaal veranderde omstandighede van vandag se luisteraars weens die aanwesigheid van die plaat, kasset en laserskyf. Alhoewel deesdae se moderne, gevorderde weergawetegnieke ook 'n invloed het op die komponis, uitvoerder en musikoloog se bedrywighede, plaas dit veral die luisteraar in 'n nuwe verhouding tot die musiekwerk. Bowendien ervaar komponiste, uitvoerders en musikoloë genoemde invloed in werklikheid ook maar as **luisteraars**.

Een van die belangrikste sensasies tydens die beluistering van musiek is herkenning, wat die gevolg is van die bestaan van die luisteraar se musikale geheue.

Because listening to music is a complex art involving sensitivity of apprehension, intellect, and memory, many of the implications of an event are missed on first hearing. For to comprehend the implications of a musical event fully, it is necessary to understand the event itself clearly and to remember it accurately. Hence it is only **after** we come to know and remember the basic, axiomatic events of a work - its motives, themes, and so on - that we begin to appreciate the richness of their implications [Meyer 1967:46].

Deesdae is dit so dat daar baie min, indien wel enige musiekliefhebber is wat nie oor 'n klankreproduksiesisteen beskik nie. Die blote besit daarvan is nie eens meer 'n statussimbool nie. Dit word al haas as vanselfsprekend beskou. Dit is sekerlik nie oordrewe nie om te beweer dat die ontwikkeling van hierdie versameling apparate die grootste omwenteling in die musiekgeskiedenis meegebring het. John Mowitt [in R Leppert & S McClary (red.) 1987:193] beweer dat teen die tyd dat "CD libraries match LP libraries", meer musiek as ooit tevore beskikbaar sal wees vir beluistering. Hierdie toestand bring onder meer mee dat die luisteraar se omsetting van speelteks tot hoorteks 'n intens intertekstuele gebeurte is. Hy interpreteer die hoorteks binne 'n konteks wat vyftig jaar gelede uitsonderlik en honderd jaar gelede onmoontlik was.

As musiek gaan om 'n kommunikasie-ketting wat by die luisteraar eindig (en waaroor dan werklik anders?), is hierdie "grootste omwenteling in die musiekgeskiedenis" 'n werklikheid wat nie ontken kan word nie. Dit het die plek waar die luisteraar as interpreteur optree ingrypend verskuif - die sentrum waar hoortekste ontstaan is dikwels die sitkamer, selfs die motor. Maar, veel belangriker, die "horisonne" van die interpreteurs is verskuif - so ingrypend ver dat die interpretasie soms vervlak tot blote taksering van die uitvoerder se vermoë om te "gehoorsaam" aan die luisteraar se heersende interpretasie van 'n betrokke teks.

Die gevaar bestaan in hierdie moderne tye dat baie van die veelduidigheid van 'n leesteks verlore gaan as gevolg van te veel luidspreker-herhaling van een spesifieke speelteks. Die inherente "oop" karakter van enige leesteks "sluit" met wat in Hoofstuk 2 beskryf is as die "sonderlinge middelpunt" van die geskiedenis van 'n musiekwerk - 'n speelteks. Maar ook 'n speelteks is interpreteerbaar en het daarom 'n inherent "oop" karakter, wat egter, as gevolg van te veel herhaling via luidsprekers, van

sy aanvanklike, veelduidige hoorteks-potensiaal kan inboet en as 't ware gaandeweg - as hoorteks - "sluit". Nogtans sal menige luisteraar, "verslaaf" aan een of ander speelteks, sekerlik kan getuig dat hy steeds bly "groeï" in sy belewenis van die musiekwerk. Die luisteraar is altyd interpreteur. Selfs al word sy belewenis "leweloos" is die luisteraar steeds, streng gesproke, interpreteur.

Iets meer oor "oop tekste" - om aan te sluit by die ideaal van 'n "oop teks" wat reeds kortliks in Hoofstuk 4 ter sprake gekom het: Komponiste van aleatoriese musiek het heelwat ophef gemaak van die "oop vorm" van 'n aleatoriese werk. 'n Skepping soos Stockhausen se **Klavierstück XI** sou, wat vorm betref, "oop" wees. Uitvoerings van hierdie en soortgelyke komposisies sou resulteer in speeltekste wat hoogs waarskynlik almal van mekaar verskil. In die uitvoeringspraktyk is dit ook meestal die geval. Maar die potensiaal van leestekste of selfs die sonderlinge aktiwiteit van uitvoerders wat dit omsit in speeltekste bepaal nie die werk se wese vir die uiteindelijke ontvanger nie. En hierdie ontvanger is die luisteraar wat nie in staat is om enige speelteks met "oop vorm" of enige ander "oop" ideaal wat in die leestekste aanwesig was as sodanig te ervaar nie. Alle speeltekste is vir hom as 't ware geslote. Die luisteraar kan slegs teoreties gemoeid wees by die "oop" aspek van aleatoriese. In die praktyk is alle aleatoriese speeltekste soortgelyk aan alle ander, "gewone" speeltekste. Die luisteraar interpreteer dit nie anders as enige ander speelteks wat hy hoor nie - al is hy bewus van die teoretiese betekenis van aleatoriese. Vanselfsprekend kan sy interpretasie verskil van ander mense wat na dieselfde speelteks geluister het. Maar dit het te make met die partikuliere aard van alle hoortekste. Wat betref die gewaande aleatoriese aard van uitvoerings (en daarom van sowel speeltekste as uiteindelijke hoortekste van dié musiekwerke) geld, ironies genoeg, die ou en verwante uitspraak "alea jacta est".

Die vaslegging op plaat, kasset of laserskyf van 'n aleatoriese werk weerspreek eintlik die hele idee van hierdie komposisiegebruik. Selfs al het die komponis dit aangewend met die doel om homself gedeeltelik te "onttrek" aan die uiteindelijke klankresultaat deur dit gedeeltelik aan die uitvoerder(s) oor te laat, kan hierdie doelstelling nie deur die luisteraar, gewoon aan "gewone" speeltekste, waargeneem word nie. Meer as een beluistering van 'n spesifieke opname van 'n aleatoriese werk is 'n hoorteks-bevestiging van die nie-aleatoriese aard daarvan.

Kan dit wees dat daar onder luisteraar(s), as gevolg van een of ander vorm van gebrekkige resepsie, 'n "foutiewe" persepsie van 'n musiekwerk kan ontwikkel? Anders gestel: is daar iets soos 'n "korrekte" interpretasie van 'n musiekwerk? Het slegs een of sekere resepsies en vasgestelde persepsies van 'n musiekwerk bestaansreg - die res is "ongeldig"?

Musikale semantiek, indien 'n mens dit so noem, is op totaal andersoortige versamelings tekens gegrond as die semantiek van gewone taal. Gewone spreektaal en skryftaal bestaan dikwels uit baie eenduidige tekens en hulle skynbare eenduidigheid is dikwels die ideaal van die gebruiker. Dit is soortgelyk aan die semantiek van baie popmusiek, wat aan die een kant swaar steun op baie primitiewe harmoniese en ritmiese formules, en aan die ander kant totaal afhanklik is van die ewe cliché-agtige en meestal kunslose "tekste" van die meeste "hits" ... Eenduidigheid is skynbaar die ideaal van baie popmusiek.

Die taal van die literêre kunswerk is dikwels baie meerduidelik. Hoe sterk metafories 'n woord of sin ook al is, vind die interpretasie daarvan altyd plaas binne die taalbesef van die interpreteur. Deur die aktivering van die interpreteur se taalkennis vind 'n "werklikheid" sy plek, hoe kortstondig of blywend ook al.

Die semantiek van die suiwer instrumentale speltteks speel egter 'n heeltemal ander "taalspel". Die luisteraar beleef die "betekenis" van die musiekwerk in 'n eiesoortige ervaring van tyd waarbinne daar weinig of geen "plek" bestaan vir direkte "semantiese verskuiwing" nie. In hierdie verband is selfs die regverdiging van die gebruik van die woorde "musikale semantiek" moontlik omstrede.

Lissa praat van die "polisemantiek" van musiek:

Das Polysemantische beruht darauf, daß beim Hörer eine mehr oder weniger ähnliche allgemeine Kategorie der Interpretation geweckt wird, in deren Rahmen vielfältige interpretatorische Vorstellungen zulässig sind [1975:71].

'n Mens verwys in 'n sekere sin effens teësinig na "semantiek". Sou 'n mens verder kon gaan, of moet gaan: is kunsmusiek in sy wese metafories? Sou 'n mens, teësinig of nie, aan die versoeking moes toegee en vra: is die speltteks ooit 'n "plaasvervanger", 'n "vergelyking", 'n "ver-beelding", 'n "interaksie", "weerspreking" of aansporing tot beskryfbare spanningsvelde, soos Van der Merwe [1990] onder meer die taalmetafoor beskryf?

Daar bestaan wel werklike vlakke of grade van die "verstaan" van musiek. As die beskrywing hiervan hom egter moet verlaat op die gelaaide terminologie wat in die literêre domein gebruiklik (en omstrede) is, werp dit nie 'n negatiewe refleksie op die vermoë van die musikologie as werklike "wetenskap" nie? Ly dié wetenskap nie al aan te veel leenwoorde nie? Sou dit nie dalk goed wees om maar 'n bietjie weg te skram van die "semantiek" en die "semiotiek", en so die gevaar van 'n musikologiese verdrinking in meer "vreemde woorde" te voorkom nie?

Aan die ander kant: hoe gelaai hierdie en ander "vreemde woorde" ook al is, is dié lading nie te wyte aan die gebruik of misbruik deur musikoloë nie. Soos aan die begin van hierdie studie gesê, kan die gebruik van woorde wat nie uitsluitlik of in die besonder met betrekking tot musiek gebruik word nie, wel die ontwikkeling van 'n musikologiese terminologie moontlik maak. Hierdie tesis se gedeeltelik "nuwe" gebruik van die woord "teks" illustreer dit. Om hierdie gebruik op te som ter illustrasie van 'n "gelukkige huisvesting" van 'n "vreemdeling":

- * Hoe moeilik ook al beskryfbaar, "bestaan" die oerteks in die gees van die sender van die musiekteks: die komponis.
- * As leesteks is die musiekteks sigbaar.
- * As speelteks is die musiekteks hoorbaar.
- * Die musiekteks keer terug, as hoorteks, na die "gees" - nou van die ontvanger.

Hierdie model impliseer ondubbelsinnig dat musiek, al kan dit 'n gekompliseerde pad loop, 'n "boodskap" of "mededeling" van komponis aan luisteraar is. Die idee is klaarblyklik dat die ontvanger hierdie "boodskap" moet ontvang en "verstaan", alhoewel die opvatting van sekere komponiste van die 20ste eeu die idee van 'n sender/boodskapper/ontvanger weerspreek. Die Griekse komponis Nikos Skalkottas is 'n voorbeeld van iemand wat skynbaar min belangstelling getoon het vir "ontvangers" [vgl. WR Martin & J Drossin 1980:217], terwyl iemand soos Babbitt van mening is - of was? - dat heelwat avantgardistiese musiek van hierdie eeu net so min met die gewone luisteraar kommuni-

keer as kernfisika of mikrobiologie [Griffiths 1986:169 - vgl. verder Malcolm Budd 1985:17].

Oor die algemeen is een of ander vorm van "ontvangs" deur die luisteraar die doel van komponis en uitvoerder se lees- en speeltekste.

Dit is onmoontlik om bewus te wees van alles wat 'n komponis met 'n werk "bedoel", of alles wat tot die skryf daarvan aanleiding gegee het of tydens die komponeer daarvan 'n rol gespeel het. 'n Hoorteks is nie afhanklik van spesifieke, voorgeskrewe buite-hoortekstuele informasie om sy bestaan te regverdig nie. Soos die leesteks en die speelteks "is" hy. Die hoorteks is 'n interpretatiewe noodwendigheid. Sy ontstaan is 'n partikulier-kontekstueel sowel as individueel-intertekstueel onveranderlike onvermydelikheid - beredeneerbaar en miskien uitsonderlik, maar nie algemeen onaanvaarbaar of ondergeskik nie.

Die vraag ontstaan: is die luisteraar as ontvanger wel werklik interpreteur in die sin van 'n Hermes-figuur? Die luisteraar hoef hom immers nie noodwendig te wend tot een of ander vorm van voortgesette kommunikasie nie. Die feit dat hy die musiekwerk op 'n persoonlike wyse ontvang het en hy sy resepsie verwerk het tot persepsie - sy persoonlike hoorteks - lei meestal nie vanselfsprekend tot verdere kommunikasie nie. Is hier dalk sprake van die afronding van 'n spesifiek musikaal-hermeneutiese sirkelgang - van die komponis se gees tot die luisteraar se gees?

Die antwoord hierop word enigszins vergemaklik deur diegene wat wel definitiewe uitsprake maak oor hoortekste: die musiekkritikus of resensent. Tot wie sulke persone hulle kommentaar ook al rig, ook dit skyn steeds deel te kan wees van 'n gedurige wisselwerking tussen alle betrokkenes, soms selfs insluitend nog lewende komponiste, by die groot

--111--

verskeidenheid van interpretasies van musiektekste. Come, in sy bespreking van die moontlike outoriteit van die kritikus, gebruik keer op keer opvallend die woord "interpretation" as beskrywing van die kritikus se opdrag [1981:passim]. Die kritikus kan blykbaar op een of ander manier as "vertaler" beskou word. Maar waarvan en hoe?

Music is probably the most difficult of the arts to criticize, owing to certain innate characteristics that complicate the task at the outset. It is an art expressed in terms of time and sound ... Whereas music is not directly concerned with space or sight or tangible materials, like painting, sculpture and architecture, there is a link with literature, and particularly with drama and poetry, which do involve time and sound. But the resemblance is misleading and has led to endless confusion. For the aesthetic appeal of music, although it may be allied with words, is not verbal, is in fact anti-verbal. It has to evolve its own concepts, which cannot carry the connotations of everyday life associated with a verbal language. To talk of the 'language' of music is to employ metaphor; the association of words and music is so firmly established that the daring nature of this compromise is forgotten. The music critic cannot communicate with his readers through notes and staves; he must use words. He is translating - and translating in the dark, for there can be no dictionary to help him [Winton Dean 1980:44-45].

Soos wat uit bostaande aanhaling blyk, is die taak van die kritikus baie moeilik. Dit is nie hier die plek om die standaard van baie van die plaaslike geskryf wat as musiekkritiek deurgaan te kritiseer nie. Hoe

-112-

wisselvallig die standaard ook al is, moet dit gesien word as 'n uitvloeisel daarvan dat die luisteraar, insluitende die kritikus, deel is van die aantal uiteenlopende interpreteurs in die musiekdomein. Die kritikus doen hom in hoë mate voor as, soos Dean dit noem, "vertaler" van die luisteraar se ervarings - as een of ander soort spreekbuis van die luisteraar. Of miskien probeer hy eerder optree as 'n soort rigtingwyser in die luisteraar se aktiwiteit as interpretateur.

As rigtingwyser kan die kritikus se kommentaar vir die luisteraar van hulp wees, veral omdat laasgenoemde se interpretasies dikwels selfgerig is, en die kennis waarvolgens hy intertekstueel interpreteer soms maar "arm" is. Dikwels is dit beperk tot een bepaalde speelteks.

Hoe groot is hierdie invloed van die kritikus op die luisteraar se resepsie en veral uiteindelijke persepsie van 'n musiekwerk? Die antwoord hierop is, onder meer in die lig van bostaande, spekulatief. 'n Musiekwerk het nie 'n stabiele waarde of "betekenis" nie - nie as speelteks en veral nie as hoorteks nie. Alle hoortekste het ewe veel bestaansreg. Al kan 'n kritikus hom beter oor sy ervarings uitlaat, maak dit nie die ervarings self "beter" nie.

Dikwels skep die kritikus se kommentaar die indruk van 'n speeltekskritiek. Dit is egter nie moontlik om sonder interpretasie op die speelteks, die genoemde "sonderlinge middelpunt" van die musiekwerk, te reageer nie. Die kritikus reageer eintlik op sy eie omsetting daarvan in hoorteks. Speeltekskritiek is hoorteksbeskrywing.

Die hoorteks het altyd sy ontstaan te danke, soos sy voorgangers - die leesteks en die speelteks - aan 'n hoogs individueel kontekstuele en dikwels kompleks intertekstuele spel. As sodanig is uitsprake wat probeer

om die "betekenis" van 'n hoorteks onder woorde te bring eintlik maar pogings om die onmoontlike te vermag. Soos elke leesteks en speelteks is elke hoorteks 'n onherhaalbare teks - 'n eenmalige interpretasie, en is die kritikus se woorde in koerant of tydskrif eintlik soos mosterd na die maal. Sulke "mosterd" kan hoogstens die smaak van toekomstige "maaltye" wysig. Dit neem nie weg dat die kritikus se "mosterd", in vergelyking met jare gelede, in die hedendaagse, komplekse, luidspreker-gedomineerde musiekdomein tog 'n bepaalde rol kan speel nie.

Musiek liefhebbers kan keer op keer na dieselfde speelteks luister. Die toenemende prominensie wat aan die resensering van opnames verleen word, kan 'n invloed uitoefen op die interpretasie van sulke tekste. Weer eens is dit opvallend dat die hedendaagse "luidspreker-musieksamelewing" 'n totaal nuwe dimensie verleen aan die resepsie van musiek. Nogtans verander dit niks aan daardie eienskap van die hoorteks wat hom opvallend onderskei van sy voorgangers nie: sy finaliteit.

Die leesteks en die speelteks se bestaan dring as 't ware aan op interpretasie. Die hoorteks, daarenteen, is die voltooiing van die interpretasie-sirkel en die outonomie van die musiekwerk bereik in die hoorteks sy hoogtepunt. Die interpreteerbaarheid van die musiekwerk eindig in die volstrek outonome hoorteks. Verdere "vertaling" of besinning daarvoor beweeg buite die domein van die musiekteks.

SLOTOPMERKINGS

Na ses hoofstukke se interpretasie van musiekteks-interpretasie besef 'n mens dat daar in die musikologie (omdat dit ook maar deel is van ons denkwêreld wat "sprachlich geformt" is) eintlik net gebrekkig geredeneer kan word oor die verskillende teks-stadia van die musiekwerk.

Selfs al sou 'n mens tot die konklusie kom dat elke musiekteks 'n "tussenspel" is, skep dit waarskynlik slegs vir filosofies-ingestelde musici 'n aangename en dalk ook maar tydelike "lêplek" vir hulle soeke na "waarheid".

Hierdie tesis sentreer juis rondom die kwessie van interpretasie - alle interpretasie van Westerse kunsmusiek - omdat dit 'n woord is wat binne die musiekdomein betrekking het op **alle** deelnemers aan die spel van musiektekste - die senders, tussengangers en ontvangers.

Interpretasie is die sleutelwoord in die moderne hermeneutiek. Die etimologie van die woord hermeneutiek staan in verband met Hermes, die Griekse boodskapper-god wat goddelike boodskappe aan die sterflikes moes oordra op 'n wyse wat dit vir hulle verstaanbaar sou maak. Hermeneutiek het dus in die eerste instansie te doen met tekste.

Die woord "teks" is metafories betrek by die denke oor musiek. Dit is 'n woord wat gebruik kan word **"vir enigiets wat geïnterpreteer kan word of moet word"** [Gouws 1990:218].

In hierdie tesis is 'n model ontwikkel wat die verskillende teks-stadia van 'n musiekwerk en die interpreteurs wat telkens by elke stadium betrokke

-115-

is, ondersoek en toelig. Vanaf die moeilik beskryfbare oerteks in die gees van die sender van die musiekteks: die komponis, oor die leesteks waarin die musiekteks sigbaar word en die speelteks waar die musiekteks hoorbaar word, is die lyn deurgetrek tot by die hoorteks soos dit deur die luisteraar ontvang word.

Deur middel van die model wat ontwikkel is, kon heelwat lig gewerp word op die interpretasie van 'n musiekwerk in sy verskillende stadia van oerteks via leesteks en speelteks na hoorteks. Hierdie ordening van gedagtes kan hopelik 'n bydrae lewer tot beter begrip vir die moeilike kwessie van die wese van die musiekwerk.

Hierdie hele besinning laat 'n mens egter ten slotte met die oorweldigende besef dat 'n musiekteks se hermeneutiese spanningsirkel vanaf die gees van die komponis na die gees van die luisteraar in hoë mate logiese beredenering deur die menslike intellek ontwyk.

BRONNELYS

- Apel, W. 1970². **Harvard Dictionary of Music**. London: Heinemann Educational Books.
- Badura-Skoda, E en P. 1962. **Interpreting Mozart on the Keyboard**. Vert. L Black. London: Barrie & Rockliff.
- Barthes, R. 1977. **Image, Music, Text**. Samest. & vert. S Heath. London: Fontana.
- Beck, H. 1976². **Methoden der Werkanalyse in Musikgeschichte und Gegenwart**. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Blume, F. 1963. **Syntagma Musicologicum**. Kassel: Bärenreiter.
- Boulez, P. 1971. **Boulez on music today**. Vert. S Bradshaw & RR Bennett. London: Faber & Faber.
1990. **The Vestal Virgin and the Firestealer: memory, creation and authenticity**. Vert. S Bradshaw. In: Early Music, Vol.XVIII, nr.3:355-358.
- Brett, P. 1988. **Text, Context, and the Early Music Editor**. In: Kenyon, N. (red.). **Authenticity and Early Music: A symposium**. New York: Oxford University.
- Brown, HM. 1980. **Performing Practice**. In: Sadie, S. (red.) **The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol.14**. London: Macmillan.

-117-

- Brown, HM. 1988. **Pedantry or Liberation? A Sketch of the Historical Performance Movement.** In: Kenyon, N. (red.). **Authenticity and Early Music: A symposium.** New York: Oxford University.
- Budd, M. 1985. **Music and the Emotions: The Philosophical Theories.** London: Routledge & Kegan Paul.
- Cage, J. 1961. **Silence.** London: Calder & Boyars.
- Campbell, M & Greated, C. 1987. **The Musician's Guide to Acoustics.** London: JM Dent & Sons.
- Cole, H. 1974. **Sounds and Signs: Aspects of Musical Notation.** London: Oxford University.
- Cone, ET. 1974. **The Composer's Voice.** Berkeley & Los Angeles: University of California.
1981. **The Authority of Music Criticism.** In: Journal of the American Musicological Society Vol.34 nr. 1:1-18.
- Cot., J. 1974. **Bachhaus: Conversations with the Composer.** London: Pan Books.
- Dahlhaus, C. 1970. **Analyse und Werturteil.** Mainz: B. Schott's Söhne.
- 1978 **Schönberg und Andere: Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik.** Mainz: B. Schott's Söhne.

- 118 -

- Dahlhaus, C. 1980. Einleitung (Stildualismus). In: **Neues Handbuch der Musikwissenschaft (VI): Die Musik des 19. Jahrhunderts**. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
1983. **Foundations of Music History**. Vert. JB Robinson. Cambridge: Cambridge University.
1983. Im Namen Schenkers. In: Die Musikforschung Jg.36:82-87.
- Dahlhaus, C & Eggebrecht, HH. 1985. **Was ist Musik?**. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Dean, W. 1980. Criticism: The nature of criticism. In: Sadie, S. (red.) **The New Grove Dictionary of Music and Musicians** Vol.5. London: Macmillan.
- De la Motte-Haber, H. 1982. Musikalische Hermeneutik und Empirische Forschung. In: **Neues Handbuch der Musikwissenschaft (X): Systematische Musikwissenschaft**. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- Demus, J. 1976³. **Abenteuer der Interpretation**. Wiesbaden: FA Brockhaus.
- Dubal, D. 1985. **The World of the Concert Pianist**. London: Victor Gollancz.
- Du Plessis, H. 1970. **Dagboek van "Die Dans van die Reën"**. Kaapstad: Tafelberg.

- 119 -

- Eco, U. 1981. **The Role of the Reader: Explorations in the semiotics of texts.** London: Hutchinson.
- Eggebrecht, HH. 1967. Interpretation. In: **Riemann Musiklexikon: Sachteil.** Mainz: B Schott's Söhne.
1977. **Musikalisches Denken: Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik.** Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
1978. Interpretation. In: **Brockhaus Riemann Musiklexikon (I).** Mainz: B Schott's Söhne.
- Erpf, H. 1967. **Form und Struktur in der Musik.** Mainz: B Schott's Söhne.
- Forgacs, D. 1986². Marxist literary theories. In: Jefferson, A & Robey, D (red.). **Modern Literary Theory: A comparative introduction.** London: BT Batsford.
- Gabrielsson, A. 1988. Timing in music performance and its relations to music experience. In: Sloboda, JA (red.). **Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition.** Oxford: Clarendon.
- Gadamer, H-G. 1965². **Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik.** Tübingen: JCB Mohr (Paul Siebeck).
1976. **Philosophical Hermeneutics.** Red. & vert. DE Linge. Berkeley & Los Angeles: University of California.

- 120 -

- Gibson, AB. 1972. **Muse and Thinker.** Harmondsworth Middlesex: Penguin Books.
- Gombrich, EH. 1971². **Meditations on a Hobby Horse and other essays on the theory of art.** London: Phaidon.
- Gouws, A. 1990. Verslag van 'n filosofiese ekspedisie op soek na die glibberige paradigma. In: Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Wysbegeerte Vol.9 nr.4:214-221.
- Griffiths, P. 1981. **Modern Music: The avant garde since 1945.** London: JM Dent & Sons.
1986. **The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th-Century Music.** London: Thames & Hudson.
- Haskell, H. 1988. **The early music revival - a history.** London: Thames & Hudson.
- Hindemith, P. 1953. **A Composer's World: Horizons and Limitations.** Cambridge: Harvard University.
- Holub, RC. 1984. **Reception Theory: A critical introduction.** London: Methuen.
- Ingarden, R. 1986. **The Work of Music and the Problem of Its Identity.** Vert. A Czerniawski. London: Macmillan.
- Karbusicky, V. 1977. **Musikwerk und Gesellschaft.** Wien: Doblinger.

- 121 -

- Karbusicky, V. 1979. **Systematische Musikwissenschaft: Eine Einführung in Grundbegriffe, Methoden und Arbeitstechniken.** München: Wilhelm Fink.
- Kerman, J. 1985. **Musicology.** London: Fontana/Collins.
1987. Round Table VIII: Analysis and Interpretation in Musical Criticism. In: Acta Musicologica Vol.LIX:28-31.
- Kibédi Varga, A. 1979. Wat doen wij wanneer wij interpreteren? In: Van der Starre, E; Drijkoningen, FFJ & Zwanenburg, W (red.). **Lezen en Interpreteren.** Muiderberg: Dick Coutinho.
- Kneif, T. 1971. Musikästhetik. In: Dahlhaus, C. **Einführung in die systematische Musikwissenschaft.** Köln: Hans Gerig.
- 1979 **Einführung in die Rockmusik: Entwürfe und Unterlagen für Studium und Unterricht.** Wilhelmshaven: Heinrichshoven.
- Koornhof, P. 1987. Die Uitvoerende Musikus: Slaai van die Komponis, of Kunstenaar in eie reg? In: Suid-Afrikaanse tydskrif vir musiekwetenskap Vol.7:83-87.
- Kühn, H. 1981. Musikalische Zeit. In: Dahlhaus, C (red.). **Funk-Kolleg Musik (I).** Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.

-122-

- Leinsdorf, E. 1981. **The Composer's Advocate: A Radical Orthodoxy for Musicians.** New Haven: Yale University.
- Leppard, R. 1988. **Authenticity in Music.** Portland, Oregon: Amadeus.
- Liddel' & Scott. 1963. **A Lexicon: abridged from Liddell and Scott's Greek-English Lexicon.** London: Oxford University.
- Ligeti, G. 1973. **Apropos Musik und Politik.** In: **Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik (XIII).** Mainz: B Schott's Söhne.
- Lissa, Z. 1975. **Neue Aufsätze zur Musikästhetik.** Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- MacDonald, I. 1990. **The New Shostakovich.** London: Fourth Estate.
- Maclean, I. 1986². **Reading and interpretation.** In: Jefferson, A & Robey, D (red.). **Modern Literary Theory: A Comparative Introduction.** London: BT Batsford.
- Maconie, R. 1990². **The Works of Karlheinz Stockhausen.** Oxford: Clarendon.
- Martin, WR & Drossin, J. 1980. **Music of the Twentieth Century.** Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Meyer, LB. 1956. **Emotion and Meaning in Music.** Chicago: University of Chicago.

-123-

- Meyer, L.B. 1967. **Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture.** Chicago: University of Chicago.
- Mowitt, J. 1987. The sound of music in the era of its electronic reproducibility. In: Leppert, R. en McClary, S (red.). **Music and society; the politics of composition, performance and reception.** Cambridge: Cambridge University
- Mueller-Vollmer, K. 1986. **The Hermeneutics Reader: Texts of the German Tradition from the Enlightenment to the Present.** Oxford: Basil Blackwell.
(red.)
- Neaman, Y. 1967. Performers' Platform 2: Yfrah Neaman on Violin. In: Composer nr.24:26-29.
- Palmer, R.E. 1969. **Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer.** Evanston: Northwestern University.
- Rahn, J. 1980. **Basic atonal theory.** New York: Longman.
- Rastall, R. 1983. **The Notation of Western Music: An introduction.** London: JM Dent & Sons.
- Ricoeur, P. 1981. **Hermeneutics and the Human Sciences: Essays on language, action and interpretation.** Red. & vert. JB Thompson. Cambridge: Cambridge University.
- Schoonees, PC (red.). 1961. **Woordeboek van die Afrikaanse Taal (IV).** Pretoria: Die Staatsdrukker.

-124-

- Söhngen, O. 1967. **Theologie der Musik.** Kassel: Johannes Stauda.
- Stockhausen, K. 1963. **Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik (I).** Köln: M. DuMont Schauberg.
- Storr, A. 1976². **The Dynamics of Creation.** Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- Stravinsky, I. 1947. **Poetics of Music in the form of six lessons.** Vert. A Knodel & I Dahl. New York: Alfred A Knopf & Random House.
- Stutterheim, CFP. 1979. Interpretaties van metafoor en werkelykheid. In: Van der Starre, E; Drijkoningen, FFJ & Zwanenburg, W (red.). **Lezen en Interpreteren.** Muiderberg: Dick Coutinho.
- Taruskin, R. 1982. On Letting the Music Speak for Itself: Some Reflections on Musicology and Performance. In: The Journal of Musicology Vol.I:338-349.
1988. The Pastness of the Present and the Presence of the Past. In: Kenyon, N (red.). **Authenticity and Early Music.** Oxford: Oxford University.
- Temmingh, H. 1987. Die Taak van die Uitvoerende Musikus. In: Suid-Afrikaanse tydskrif vir musiekwetenskap Vol.7:79-81.
- Temmingh, RW. 1975. **Aspekte van Twintigste-eeuse Musiek: 'n Bydrae tot die Betekenisbepaling van die Begrippe "Hedendaags" en "Eietyds" na**

-125-

- aanleiding van Komposisietegnieke sedert 1900. Ongepubliseerde proefskrif: Universiteit van Stellenbosch.
- Tomlinson, G. 1988. The Historian, the Performer, and Authentic Meaning in Music. In: Kenyon, N (red.). **Authenticity and Early Music: A symposium**. Oxford: Oxford University.
- Vandenbulcke, J. 1973. **Hans-Georg Gadamer: een filosofie van het Interpreteren**. Brugge: Orion.
- Van der Linde, BS. 1980. Concerning FH Hartmann's Harmonielehre: a reply to Professor Temmingh's criticism. In: Ars Nova Vol.12:20-26.
- Van der Merwe, WL. 1990. **Metafoor: 'n Filosofiese Perspektief**. Bloemfontein: VCHO.
- Viljoen, N. 1988. The Value and Purpose of Musical Analysis. In: South African Journal of Musicology Vol.8:89-90.
- Webern, A. 1963. **The Path to the New Music**. Vert. L Black. Bryn Mawr, Pennsylvania: Theodore Presser.
- Winter, R. 1984. The most unwitting foes of the Romantic piano may be those well-intentioned curators who lend their instruments for recording sessions. In: Early Music Vol.12 nr.1:21-25.