

**'n Historiese perspektief op musikale ontlening  
met spesifieke verwysing na tematiek  
in die vrye orrelwerke van  
Buxtehude en Bach**

**Henriëtte van Rensburg (née De Vries)  
10058354**

Proefskrif voorgelê vir die graad

*Philosophiae Doctor* in Musiek

aan die Potchefstroomkampus  
van die  
Noordwes-Universiteit

Promotor: Prof BM Spies

Hulppromotor: Prof D Kruger

2010

## *Bedankings*

*Hiermee my opregte dank aan:*

- *Prof Bertha Spies vir haar uiters bekwame leiding, hulp, begrip en aanmoediging deurentyd;*
- *Prof Daleen Kruger vir haar waardevolle insette;*
- *Dr Marietjie Nelson vir die keurige taalversorging;*
- *Mev Janie Lamprecht vir haar vriendelike hulpvaardigheid deurentyd;*
- *Olga vir die redigering van die voorbeelde;*
- *My man, Ray, vir sy liefde, begrip en ondersteuning;*
- *My kinders vir hulle geduld, begrip en aanmoediging;*
- *Vriende en kollegas vir hulle belangstelling en ondersteuning;*
- *My Hemelse Vader vir Sy genade.*

## OPSOMMING

### 'n Historiese perspektief op musikale ontlening met spesifieke verwysing na tematiek in die vrye orrelwerke van Buxtehude en Bach

Musikale ontlening in Westerse musiek is 'n baie wye veld, waarvan die geskiedenis volgens J. Peter Burkholder nog geskryf moet word.

Die hoofdoelstelling van hierdie studie is om 'n historiese perspektief op musikale ontlening te verskaf om as agtergrond te dien vir 'n vergelykende studie van die tematiek in die vrye orrelwerke van Buxtehude en Bach. Om 'n wyer perspektief op die verskynsel van musikale ontlening en spore uit die verlede te kan gee, is 'n historiese bewussyn wat verder strek as Bach se onmiddellike verlede egter nodig.

'n Literatuurstudie is onderneem oor musikale ontlening soos dit in verskillende tydperke in die verlede gemanifesteer het. 'n Literatuurstudie is ook onderneem oor die historiese verband tussen Buxtehude en Bach, musikaal en andersins. 'n Indringende ondersoek na ooreenkomste in melodiese openingsformasies in die vrye orrelwerke van Buxtehude en Bach is gedoen. Die resultate is gesistematiseer deur dit in kategorieë in te deel. Repertoriums uit voorafgaande tydperke is betrek, om daaruit gemeenskaplike historiese spore, wat verband hou met die ooreenkomste in tematiese materiaal in die vrye orrelwerke van Buxtehude en Bach, aan te dui. Vroeëre repertoriums wat betrek is, sluit byvoorbeeld Middeleeuse *cantus plani*, Joodse melodieë soos opgeteken deur Idelsohn, die Geneefse Psalter en vroeë klawerbordliteratuur in.

Die resultate van die ontleding is gesistematiseer in 'n nuut-ontwerpte model wat gebaseer is op ooreenkomstige melodiese aanvangspatrone in die vrye orrelwerke van Buxtehude en Bach. Hierdie sistematiese model is nie slegs op die tematiese materiaal van Buxtehude en Bach van toepassing nie, maar ook op tematiese materiaal wat veel verder in die verlede teruggevind kan word, tot sover as die Delfiese himnes van 127 v.C.

In hierdie studie is insig in musikale ontlening verkry uit die merkbare ooreenkomste tussen die melodiese aanvangspatrone in die tematiek van Bach se vrye orrelwerke en dié van Buxtehude. Die insig is verdiep deur die sistematiese ordening van hierdie ooreenkomste, en die vasstelling dat die ooreenkomste op gemeenskaplike historiese spore teruggaan.

In die tradisionele studie van musiektekstuur is harmoniese progressies gesistematiseer met die vier kadense aan die eindes van frases as uitgangspunt. 'n Ooreenkomstige sistemativering van melodiese patrone wat aan die begin van frases voorkom, is egter, sover vasgestel kon word, nog nie voorheen onderneem nie. 'n Nuwe bydrae tot die musiekwetenskap is dus gelewer deurdat die melodiese openingspatrone volgens 'n nuut-ontwerpte model gesistematiseer is.

## **Sleutel terme**

- Musikale ontlening
- Musikale tematiek
- Buxtehude en Bach
- Vrye orrelwerke
- Musikale spore
- Historiese bewussyn

## ABSTRACT

### **A historical perspective on musical borrowing with specific reference to thematics in the free organ works by Buxtehude and Bach**

Musical borrowing in Western music is a vast field, the history of which, according to J. Peter Burkholder, still has to be written.

The main objective of this study is to provide a historical perspective on musical borrowing to serve as a background for a comparative study of thematics in the free organ works of Buxtehude and Bach. However, to provide a more comprehensive perspective on the phenomenon of musical borrowing and traces from the past, one requires a historical consciousness which goes further than Bach's immediate past.

The research includes a study of literature on musical borrowing as it has manifested itself in various eras. This literature study also includes an investigation into the historical connection between Buxtehude and Bach, musically and otherwise. Similarities in melodic opening formations in the free organ works by Buxtehude and Bach are pointed out. The results are systematised by the classification into categories. The classification draws on repertoires from previous eras in order to indicate common historical traces relating to correspondences of thematic material in the free organ works by Buxtehude and Bach. Earlier repertoires include Medieval chants, Jewish melodies recorded by Idelsohn, the Genevan Psalter and early keyboard literature.

The results of the analysis are systematised in a newly designed model which is based on corresponding melodic opening patterns in the free organ works by Buxtehude and Bach. This systematic model applies not only to thematic material of Buxtehude and Bach but also to thematic material which can be traced back far further into the past, in fact, as far back as the Delphic hymns of 127 BC.

This study provides insight into musical borrowing based on the noticeable similarities between *melodic opening phrases* in the thematics of the free organ works by Bach and Buxtehude. This insight is enhanced by the systematic ordering of these similarities and the realisation that the similarities are based on common historical traces.

In the traditional study of musical texture harmonic progressions are systematised, using the four cadences at the ends of phrases as the point of departure. However, melodic patterns which occur at the beginnings of phrases, have not, as far as I know, been similarly systematised. This systemisation of melodic opening patterns according to a newly designed model therefore constitutes a new contribution to research in musicology.

## **Keywords**

- Musical borrowing
- Musical thematics
- Buxtehude and Bach
- Free organ works
- Musical traces
- Historical consciousness

# INHOUDSOPGAWE

<b>HOOFSTUK 1 : INLEIDING</b>	<b>1</b>
1.1 Agtergrond	1
1.2 Probleemstelling	4
1.3 Doelstellings	5
1.4 Sentrale teoretiese argument	5
1.5 Begrensing van die terrein	5
1.6 Werkmetode	7
1.7 Terminologie en definisies	7
1.8 Slot	8
<b>HOOFSTUK 2 : MUSIKALE ONTLENING EN MUSIKALE SPORE</b>	<b>9</b>
2.1 Musikale ontlening soos in die literatuur gerapporteer	9
2.2 Die aard van musikale ontlening	10
2.3 Musikale figure en musikale spore	11
2.4 Voorbeelde van musikale ontlening	13
2.5 Burkholder se tipologie van musikale ontlening	15
2.6 Imitasie en <i>imitatio</i>	17
2.7 Musikale ontlening as verteenwoordigend van die onderbewussyn	21
2.8 Problematiese aspekte van ontlening	23
2.9 Slot	24
<b>HOOFSTUK 3 : 'n HISTORIESE PERSPEKTIEF OP MUSIKALE SPORE EN MUSIKALE ONTLENING</b>	<b>25</b>
3.1 Die noodsaaklikheid van 'n historiese perspektief	26
3.2 Die vokale oorsprong van musiek	28
3.3 Musikale ontlening in die antieke tydperk	29
3.3.1 Antieke Griekse kultuur	29
3.3.1.1 Staatkundige agtergrond	29
3.3.1.2 Antieke Griekse retoriek	31
3.3.1.3 Antieke Griekse poësie	33
3.3.1.4 Imitasie in Antieke Griekse poësie	34
3.3.1.5 Antieke Griekse tekste met musieknotasie	35
3.3.1.5.1 Twee Delfiese himnes	35
3.3.1.5.2 Grafskrif van Seikilos	40
3.3.1.5.3 Werke toegeskryf aan Mesomedes	41

## INHOUDSOPGAWE (VERVOLG)

<b>3.3.2</b>	<b>Antieke Romeinse kultuur</b>	<b>43</b>
3.3.2.1	Antieke Romeinse retoriek en imitasie	44
3.3.2.2	Die Romeine en musiek	45
<b>3.3.3</b>	<b>Antieke Hebreeuse kultuur</b>	<b>47</b>
3.3.3.1	Ou-Testamentiese tydperk	47
3.3.3.2	Ou-Testamentiese poësie en musiek	49
3.3.3.3	Ou-Testamentiese musiek	50
3.3.3.4	Ou-Testamentiese kantillering	52
3.3.3.5	Kantilleringstekens van die Hebreeuse Bybel	53
3.3.3.6	Kantilleringstekens en die chironomie	58
3.3.3.7	Moontlike realiserings van die <i>te'amim</i> -sisteem	62
	3.3.3.7.1 Abraham Idelsohn	63
	3.3.3.7.2 Suzanne Haïk-Vantoura	65
	3.3.3.7.3 Daniel Meir Weil	69
3.3.3.8	Voortsetting van die Joodse musiektradisie	70
<b>3.4</b>	<b>Musikale ontlening in die Middeleeue</b>	<b>74</b>
3.4.1	Ontlening en imitasie in die Middeleeue	74
3.4.2	Middeleeuse notasie	75
3.4.3	Gregoriaanse <i>cantus planus</i>	77
3.4.4	Ontlening in polifonie	81
<b>3.5</b>	<b>Musikale ontlening in die Renaissance</b>	<b>82</b>
3.5.1	Ontlening en imitasie in die Renaissance	82
3.5.2	Die aard van ontlening in die Renaissance	84
3.5.3	Emulasie	85
3.5.4	Ontleningstegniek in Rooms-Katolieke repertorium	86
3.5.5	Protestantse kerkmusiek	89
	3.5.5.1 Duitse korale	89
	3.5.5.2 Geneefse Psalter	90
3.5.6	Instrumentale musiek	92
<b>3.6</b>	<b>Musikale ontlening in die Baroktydperk</b>	<b>93</b>
3.6.1	Die aard van musikale ontlening in die Baroktydperk	93
3.6.2	Voorbeelde van ontlening in die Baroktydperk	94
<b>3.7</b>	<b>Musikale ontlening na 1750</b>	<b>97</b>
<b>3.8</b>	<b>Van vokale musiek na instrumentale musiek</b>	<b>98</b>
3.8.1	Improvisasie	100

## INHOUDSOPGAWE (VERVOLG)

3.8.2	Van klawerbordfigure na tematiek	103
3.8.2.1	Die vestiging van instrumentale tematiek	103
3.8.2.2	Figurasiewerk	106
3.9	Samevattend	107
<b>HOOFSTUK 4 : DIE VERBAND TUSSEN BUXTEHUDE EN BACH</b>		<b>109</b>
4.1	Bach se kontak met musiek uit die verlede	109
4.2	Vroeë blootstelling aan Buxtehode se komposisies	110
4.3	Die werklike ontmoeting tussen Bach en Buxtehode	112
4.4	Die idee dat Buxtehode vir Bach beïnvloed het	113
4.5	Buxtehode se vrye orrelwerke	114
4.6	Bach se vrye orrelwerke	116
4.7	'n Historiese perspektief	116
4.7.1	Prelude	116
4.7.2	Fuga	118
4.8	Tematiek	119
4.9	Slot	119
<b>HOOFSTUK 5 : OOREENKOMSTIGE MUSIKALE SPORE IN DIE TEMATIESE MATERIAAL VAN BUXTEHUDE EN BACH SE VRYE ORRELWERKE</b>		<b>121</b>
5.1	Bach as "lener" van tematiese materiaal	123
5.2	Aanbieding van die empiriese studie	125
5.2.1	Terminologie	125
5.2.2	Formaat en uitleg van voorbeelde	125
5.3	Ooreenkomstige tematiese materiaal	126
5.4	Ooreenkomstige openingsfigure	132
5.4.1	Die "Doriese" figuur	133
5.4.2	Herhaalde note	136
5.4.3	Triadiese figure	138
5.4.4	Toonleerlopies as openingsfigure	139
5.4.4.1	Dalende chromatiese lyn	139
5.4.4.2	Stygende toonleerpassasies	140
5.4.5	Vergroting	141

## INHOUDSOPGAWE (VERVOLG)

5.5	Ooreenkomstige tematiesse gestalte	142
5.5.1	Versiering van die enkelnoot	142
5.5.2	Ankernootgestalte	146
5.5.3	Kiemsel-idee	149
5.5.3.1	Drie trapsgewys dalende note	149
5.5.3.2	Drie trapsgewys stygende note	151
5.5.4	Basiese kontoer	152
5.5.4.1	Toonleertrappe 1-5-6↓	152
5.5.4.2	Toonleertrappe 1-5-3-6	153
5.5.4.3	Toonleertrappe 5-3-6	154
5.5.4.4	Stygende toonleertrappe	154
5.6	Ooreenkomstige triadiese tematiek	156
5.7	Slot	158

## HOOFSTUK 6 : SISTEMATISERING VAN MELODIESE OPENINGSFIGURE UIT DIE MUSIKALE SPORE VAN DIE VERLEDE

		159
6.1	Hoofkategorie 1 : onderhulpnootpatroon	160
6.1.1	Kategorie 1A : onderhulpnootpatroon plus dalende tertssprong	160
6.1.2	Kategorie 1B : onderhulpnootpatroon plus dalende kwartsprong	163
6.2	Hoofkategorie 2 : kwintsprong (trappe 1-5)	167
6.2.1	Kategorie 2A : kwintsprong plus boonste buurnoot (trappe 1-5-6)	168
6.2.2	Kategorie 2B : kwintsprong plus onderste buurnoot (trappe 1-5-4)	171
6.2.3	Kategorie 2C : triadiese openingspatroon	173
6.2.3.1	Subkategorie 2Ci : openingspatroon, trappe 1-5-3	173
6.2.3.2	Subkategorie 2Cii : openingspatroon, trappe 1-3-5	176
6.2.3.3	Subkategorie 2Ciii : openingspatroon, trappe 5-3-1	178
6.3	Hoofkategorie 3 : tertssprong (trappe 1-3)	179
6.3.1	Kategorie 3A : tertssprong plus boonste buurnoot (trappe 1-3-4)	181
6.3.2	Kategorie 3B : tertssprong opgevul (trappe 1-2-3)	185
6.4	Koppeling van sistematiese model met musiek uit die tweede eeu v.C.	188
6.5	Slot	189

## HOOFSTUK 7 : SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKINGS

BRONNELYS	197
-----------	-----

# Hoofstuk 1

## INLEIDING

### 1.1 Agtergrond

In die Barokperiode is dit nie as plagiaat beskou as komponiste idees by mekaar oorgeneem en verwerk het nie (Harnoncourt, 1982:187). Volgens die gerespekteerde historikus en kenner op die gebied van musikale ontlening, Peter Burkholder (1995:12) was daar verskillende maniere waarop Barokkomponiste van modelle gebruik gemaak het, naamlik vanaf die imitering van 'n algemene styl, tot die verwerking van 'n hele komposisie. So het Johann Sebastian Bach (1685-1750) byvoorbeeld instrumentale concerti van Vivaldi (1680-1743) en Telemann (1681-1767) vir die klawerbord aangepas, en Georg Frideric Handel<sup>1</sup> (1685-1759) het 'n aansienlike gedeelte van die vioolpartye uit Pergolesi (1710-1736) se Concertino in F mineur as twee obligate vioolpartye in sy koor "Doubtful fear" uit die oratorium *Jeptha* gebruik (Harnoncourt, 1982:178). Bach het ook volledige fugas op ontleende temas geskryf, soos byvoorbeeld die Fuga in C mineur vir orrel, BWV 574 (Schmieder, 1976:431), op 'n tema van Giovanni Legrenzi (1626-1690). Volgens Joseph Yasser (1969:313) spring geen komponis die invloed van sy voorgangers vry nie, en hierdie invloed is veral merkbaar in die wyse waarop die komponis sy melodiese materiaal fatsoeneer.

Vanaf die middel van die agtiende eeu het daar egter 'n ommeswaai gekom (Harnoncourt, 1982:122), en dit het vir die komponis al hoe meer noodsaaklik geword om oorspronklik te wees (Kramer, 2002:265). Lawrence Kramer<sup>2</sup> beweer dat hierdie strewe na oorspronklikheid, of anders gestel, die ignorering van die spore van die verlede, die "dood" van die klassieke musiek veroorsaak het (2002:271). Volgens hom het die najaag van oorspronklikheid in die middel van die agtiende eeu begin toe die werk wat van 'n kunstenaar verwag is, al hoe meer verander het van imitasie en emulasie na oorspronklike skepping (2002:265).

---

<sup>1</sup> In Duitse bronne word 'Händel' geskryf, dus mét umlaut, terwyl Engelse bronne, waaronder ook Burkholder (2010), 'Handel' skryf, dus sonder die umlaut. In hierdie studie word voorkeur verleen aan die Engelse spelling, aangesien Handel sy merk as komponis gemaak het terwyl hy in Engeland werksaam was. (Die verwysings en bibliografie word in hierdie studie volgens die Noordwes-Universiteit se handleiding gedoen.)

<sup>2</sup> Lawrence Kramer, Professor in Engels en Musiek, is die mede-outeur van *19th-Century music*. Verder is hy die outeur van ses boeke, waaronder *Musical meaning* (2002).

Die beginsel van imitasie en emulasie is nie beperk tot musiek nie, en ook nie net tot die Barokperiode nie. In die letterkunde word daar in verskeie geskryfte gewys op die belangrikheid van 'n historiese bewussyn. Edward Davis<sup>3</sup> glo inderwaarheid dat ware oorspronklikheid onmoontlik is sonder kennis van dit wat reeds op die betrokke gebied gelewer is (1965:flapteks). Ook die letterkundige, Steven Greenblatt, meen dat

despite our romantic cult of originality, most artists are themselves gifted creators of variations upon received themes. Even those great writers whom we regard with special awe, and whom we celebrate for their refusal to parrot the clichés of their culture, tend to be particularly brilliant improvisers rather than absolute violators or pure inventors (1995:239).

Die belangrikheid van imitasie is al eeue gelede besef. Reeds in die vroeër dominante kulture speel dit 'n belangrike rol, byvoorbeeld in die Romeinse kultuur in Quintilianus se geskryfte oor retoriek (Murphy, 1996:583-585) en in die Griekse kultuur in Aristoteles se geskryfte oor poëtika (Butcher, 1951:viii; Carlton, 1996:528-529). Aangesien die samesmelting van die Romeinse, Griekse en Hebreeuse antieke kulture die basis gevorm het vir die gedeelte van die Middeleeuse onderwysstelsel wat te make gehad het met die Quadrivium, naamlik rekenkunde, geometrie, astronomie en musiek (Colavito, 1996:579-580), word die drie antieke kulture as basis vir hierdie studie gebruik.

Een van die bekendste voorbeelde van 'n agtiende-eeuse komponis wat gesteun het op musikale spore uit die verlede, is Johann Sebastian Bach, want sy ywer om die musiek van ander komponiste te kopieer is welbekend (Snyder, 2007:322). Ook Anthony Newmann, kenner op die gebied van barokuitvoeringspraktyk, wys op talle voorbeelde waar Bach werke van ander komponiste as modelle gebruik het. In dié verband noem hy JKF Fischer, Johann Kuhnau, André Raison, François Couperin, Johann Pachelbel, Georg Böhm en Nicolaus Bruhns (Newmann, 1985:152-156). Die persoon wat egter die grootste invloed op Bach gehad het, was Dietrich Buxtehude (1637-1707). Volgens Christoff Wolff<sup>4</sup> was daar eenvoudig geen ander musikus wat vir Bach soveel kon bied nie, daarom reis hy in 1705 te voet na Lübeck om na Buxtehude se orrelspel te gaan luister (2001:95 e.v.). Aangesien Bach se lewe met dié van Buxtehude oorvleuel het, is hier dus sprake van musikale spore uit die onmiddellike verlede.

Hudson (1977:38) skryf oor Buxtehude se musiek: "This is the music which held Bach captive for four months from October 1705 to February 1706 and which, in the light of the creative outpouring which followed in the years to come, must have made the greatest single impression on his receptive mind and soul above all other experiences." Talle ander skrywers maak ook

---

<sup>3</sup> Edward Davis, skrywer van *Traditions of Poetics*, was Professor in Engels en voormalige Departementshoof van Engels aan verskillende universiteite, onder andere Rhodes, Tel-Aviv en Unisa.

<sup>4</sup> Christoph Wolff is die outeur van die standaardwerk *Johann Sebastian Bach: the learned musician* wat in 2001 verskyn het.

melding van die invloed van Buxtehude op Bach, soos byvoorbeeld Golden (1997:71), Snyder (1987:105) en Spitta (1951:266). Snyder beweer dat Bach talle kopieë van Buxtehude se musiek gemaak het, wat hy self bestudeer het en later beskikbaar gestel het aan sy kring van familieleden, leerlinge en vriende (1987:105). Volgens Spitta (1951:266) het Bach spesifiek in Buxtehude se vrye orrelwerke belanggestel: "Buxtehude, by his grand independent compositions, which are full of genius, aided greatly in the culture of one important side ... of Bach's talent".

Met ontleende tematiek by Bach en Buxtehude as uitgangspunt word in hierdie studie gekonsentreer op melodiese openingsformasies in die vrye orrelwerke om vergelyking te vergemaklik. Daar word met motiewe en temas gewerk, aangesien melodieë die eerste materiaal was wat ontleen is (Burkholder, 2001a:12). Die resultate van die ontleding (Hoofstuk 5) gaan gesistematiseer word deur dit in die volgende kategorieë in te deel, naamlik ooreenkomstige tematiese materiaal, ooreenkomstige tematiese gestalte, ooreenkomstige openingsfigure en ooreenkomstige triadiese tematiek.

'n Historiese bewussyn wat egter verder strek as Bach se onmiddellike verlede sou 'n wyer perspektief op die verskynsel van ontleding en spore uit die verlede kon gee. Daarom gaan daar in hierdie verband gesteun word op geselekteerde voorbeelde wat die literatuurstudie opgelewer het en wat verband hou met die ooreenkomste tussen openingspatrone van temas uit die vrye orrelwerke van Buxtehude en Bach. Gemeenskaplike historiese spore gaan dus betrek word om die aard van die openingsgestaltes deur die loop van die eeue te ondersoek.

Wanneer keuses van melodieë gemaak moes word om as voorbeelde te dien in hierdie studie van 'n historiese perspektief op musikale ontleding<sup>5</sup>, is telkens daardie melodieë gekies wat die musikale spore tot by Buxtehude en Bach die beste verteenwoordig. So is voorbeelde van Middeleeuse *cantus planus*, oorgelewerde Joodse melodieë wat opgeteken is deur Abraham Idelsohn en die Geneefse Psalms gekies met die ooreenkomstige tematiek van Buxtehude en Bach in gedagte. Die voorbeelde word genommer volgens die hoofstuknommer, gevolg deur die nommer van die betrokke voorbeeld in die hoofstuk.

Hoewel Burkholder (2001a:8) beweer dat die vroegste bestudeerbare voorbeelde van musikale ontleding aangetref word in Middeleeuse repertoriums van liturgiese *cantus planus* van die

---

<sup>5</sup> In aansluiting by Burkholder se omvattende webtuiste "Musical borrowing", word die term "musikale ontleding" vir hierdie studie gebruik.

Bisantynse, Romeinse en Ambrosiaanse rites<sup>6</sup>, gaan hierdie studie probeer om die musikale spore tot sover terug te volg as die vroegste nog bestaande komposisies uit die antieke Griekse tydperk (tweede eeu v.C.), en selfs die tempelmusiek van Dawid (ongeveer 1000 v.C.). Hoe verder egter in die verlede teruggegaan word, hoe moeiliker word dit om die spore te “verifieer”, want hoe minder konkrete “getuienis” is bekombaar.

Volgens Burkholder (2001a:5) moet die geskiedenis van ontlening in Westerse musiek nog geskryf word, maar hy reken dat die algemene verloop daarvan wel nagespeur kan word in die bestudering van verskillende repertoriums. Sy oorsig oor ontlening in die Westerse musiektradisie strek vanaf die Middeleeuse monofonie tot by die hede (Burkholder, 2001a:36). Hoewel Burkholder (2001a:8) reken dat “commonalities among chants” binne-in repertoriums en oor die repertoriums heen getuig van die deurlopende proses van melodiese ontlening wat *waarskynlik* terugreik na die vroegste Christelike gebruike en hul Joodse voorgangers, gaan hierdie studie aantoon dat moontlike spore afkomstig van die vroeë Joodse musiek uit die Bybel se tyd wel uitgewys kan word.

In die tradisionele studie van musiektekstuur is die harmoniese progressies gesistematiseer met die vier tipes kadense aan die eindes van frases as uitgangspunt, naamlik voltooid (V-I), onvoltooid (I-V), plagaal (IV-I) en onderbroke (V-VI). 'n Ooreenkomstige sistemativering van melodiese patrone wat aan die begin van frases voorkom, is egter, sover vasgestel kon word, nog nie voorheen onderneem nie. Dus gaan 'n model ontwikkel word wat die verskillende melodiese openingsformasies volgens kategorieë sistematiseer en wat gebaseer is op ooreenkomstige melodiese aanvangspatrone in die vrye orrelwerke van Buxtehude en Bach.

Insig in die verskillende kontoere van melodiese openingsmotiewe van temas kan bydra tot die beter verstaan van musikale spore en die invloed daarvan op tematiese fisonomie of die gestalte van temas en motiewe. Hoewel hierdie studie steun op sekere tegniese kennis van die musiekteorie, gaan die doelwit uiteindelik meta-teoreties wees, dit wil sê hier gaan gewerk word op die terrein van die teorie van die teorie, oftewel nadenke oor die teorie.

## 1.2 Probleemstelling

Die hoofprobleem wat in hierdie studie ondersoek word, is dus watter insig in musikale ontlening verkry word uit die studie van die tematiese verwantskap tussen Buxtehude en Bach

---

<sup>6</sup> Hierdie *cantus plani* verteenwoordig die vroegste nog bestaande versamelings waarin individuele werke in notasie vasgelê is (Burkholder, 2001a:8). Die vroegste nog bestaande neumnotasie vir Westerse *cantus planus* dateer uit die negende eeu n.C. (Bent *et al.*, 2001:75).

se vrye orrelwerke. Subprobleme wat hieruit voortvloei, is wat die aard van die verwantskap tussen die tematiek in die vrye orrelwerke van Buxtehude en Bach is en hoe hierdie ooreenkomste op 'n sistematiese wyse geklassifiseer kan word. Nog 'n subprobleem wat hiermee saamhang, is die vraag op watter historiese spore die tematiese ooreenkomste tussen Buxtehude en Bach se vrye orrelwerke teruggaan. 'n Verdere subprobleem is hoe die ooreenkomstige melodiese openingspatrone in die vrye orrelwerke van Buxtehude en Bach kan lei tot 'n sistematiese klassifisering van melodiese openingspatrone wat op melodiese spore van die verlede gebaseer is.

### **1.3 Doelstellings**

Die algemene doelstelling van hierdie navorsing is om te bepaal watter insig in musikale ontlening verkry word uit die studie van die tematiese verwantskap tussen Buxtehude en Bach se vrye orrelwerke. Die spesifieke doelstellings is om te bepaal wat die aard van hierdie ooreenkomste is en om die ooreenkomste volgens 'n nuut-ontwerpte klassifikasiesstelsel te sistematiseer. 'n Verdere doelstelling is om te bepaal op watter historiese spore die tematiese ooreenkomste tussen Buxtehude en Bach se vrye orrelwerke berus, en om 'n sistematiese model te ontwerp waarvolgens die ooreenkomstige melodiese openingspatrone aan die hand van musikale spore uit die verlede geklassifiseer kan word.

### **1.4 Sentrale teoretiese argument**

In hierdie proefskrif sal geargumenteer word dat insig in musikale ontlening eerstens verkry word deur 'n studie van die merkbare ooreenkomste tussen die musikale tematiek van Bach se vrye orrelwerke en dié van Buxtehude. Die insig word verdiep wanneer hierdie ooreenkomste sistematies georden word, en daar aangedui word hoe die ooreenkomste op gemeenskaplike historiese spore teruggaan. 'n Nuwe bydrae tot die musiekwetenskap word gelewer deurdat die melodiese openingspatrone volgens nuut-ontwerpte kategorieë van nootpatrone gesistematiseer word.

### **1.5 Begrensing van die terrein**

In hierdie studie word op tematiese gestalte in die vrye orrelwerke van Buxtehude en Bach gekonsentreer, meer spesifiek op melodiese openingspatrone. Geen harmoniese of strukturele ontledings of aspekte van styl word betrek nie. 'n Historiese perspektief word verkry deur

relevante grepe uit die geskiedenis te belig, spesifiek met betrekking tot musikale ontlening en die musikale spore wat verband hou met die tematiese materiaal in die vrye orrelwerke van Buxtehude en Bach. Aangesien die begin- en eindpunte van die studie strek vanaf die tempelmusiek van Koning Dawid (ongeveer 1000 v.C.) tot die middel van die agtiende eeu (1750), 'n tydperk van 2750 jaar, is dit onmoontlik om 'n deurlopende ontwikkelingslyn te trek.

Alhoewel daar in hierdie studie dikwels verwys word na die invloed van Buxtehude op Bach, moet dit duidelik gestel word dat Buxtehude definitief nie die enigste komponis was wat vir Bach beïnvloed het nie. Talle ander komponiste het ook 'n invloed op hom uitgeoefen, soos byvoorbeeld Pachelbel, Bruhns, Reinken en Böhm, om maar enkeles te noem. Ook het die invloed van Franse komponiste soos Boyvin, Grigny en D'Anglebert nie uitgebly nie (Stauffer, 1993:83). Bach het egter al hierdie invloede geabsorbeer en omvorm tot 'n eie persoonlike styl, soos Schulenberg (1992:20) dit so raak beskryf: "Bach's music was the product of a mingling of ideas and influences from current and earlier German, French, and Italian traditions, which he integrated into a personal style that developed over a period of half a century." Dit gaan egter nie in hierdie studie daaroor om die invloed van Buxtehude op Bach uit te wys of te bespreek nie. Dit gaan dus nie oor die invloed van "iemand" nie, maar wel om aan te dui dat komponiste oor die algemeen, in die lig van "musikale ontlening" (vergelyk Hoofstuk 2), in 'n mindere of meerdere mate van mekaar en van hulleself geleen het.

Om die ondersoek verder te begrens word daar hoofsaaklik gekonsentreer op openingsformasies in die vrye orrelwerke van die twee komponiste, om sodoende aan te dui watter spore van Buxtehude in die tematiek van Bach se vrye orrelwerke neerslag vind, en verder om gemeenskaplike historiese spore waarop hierdie ooreenkomste berus, aan te dui.

Ter wille van duidelikheid word die volgende punte beklemtoon:

- Musikale ontlening gaan bestudeer word deur musikale spore te ondersoek. Daar gaan nie bepaal word hoe individuele komponiste mekaar beïnvloed het nie.
- Geen historiese lyne word getrek nie, maar spore uit die verlede gaan aangetoon word.
- Die kwessie van plagiaat gaan nie in hierdie studie ondersoek word nie.
- Daar gaan hoofsaaklik gekonsentreer word op tematiek (kyk paragraaf 1 en 3 hierbo). Die ondersoek word nie vanuit die oogpunt van 'n uitvoerende kunstenaar onderneem nie, maar vanuit 'n teoretiese perspektief.
- Intertekstualiteit gaan ook nie in hierdie studie betrek word nie, omdat dit meer betrek as tematiek.
- Toonlere gaan nie bespreek word nie, want daar gaan gekonsentreer word op die musiek wat ongereduseer en ongesistematiseer is.

## 1.6 Werkmetode

Verskeie rekenaardatabasisse is geraadpleeg. Daarna is 'n uitgebreide literatuurstudie oor musikale ontleding gedoen. Dit is gevolg deur 'n ontleding van die tematiese materiaal in die vrye orrelwerke van Buxtehude en Bach. Die literatuurstudie vind neerslag in Hoofstukke 2 (Musikale ontleding en musikale spore), 3 ('n Historiese perspektief op musikale spore en musikale ontleding) en 4 (Die verband tussen Buxtehude en Bach) en die analitiese gedeelte in Hoofstuk 5 (Ooreenkomstige musikale spore in die tematiese materiaal van Buxtehude en Bach se vrye orrelwerke). In Hoofstuk 6 (Sistematisering van melodiese openingsfigure uit die musikale spore van die verlede) word musikale spore betrek, en die ooreenkomstige openingspatrone word volgens 'n nuut-ontwerpte sistematiese model geklassifiseer. Die resultate van die ontleding gaan in die volgende drie hoofkategorieë ingedeel word:

Hoofkategorie 1 : onderhulpnootpatroon

Hoofkategorie 2 : kwintsprong

Hoofkategorie 3 : tertssprong

Elke hoofkategorie bevat weer subkategorieë wat in Hoofstuk 6 verder uiteengesit sal word. Hoofstuk 7 bevat die samevatting en gevolgtrekkings.

## 1.7 Terminologie en definisies

**vrye orrelwerke:** 'vry' beteken musiek wat nie op 'n koraal *cantus firmus* gebaseer is nie (Forchert, 2000:185).

**chant:** in *The new Grove dictionary of music and musicians* word *plainchant* soos volg beskryf:

(from Lat. *Cantus planus*; Ger. *Choral*; It. *Canto plano*). The official monophonic unison chant (originally unaccompanied) of the Christian liturgies. The term, though general, is used to refer particularly to the chant repertoires with Latin texts – that is, those of the five major Western liturgies – or in a more restricted sense to the repertory of Franco-Roman chant (Gregorian chant). (Levy & Emerson, 2001:825.)

Om 'n geskikte Afrikaanse woord vir *chant* te vind is egter 'n probleem. Dit sou verkieslik wees om die woord *chant* net so in Afrikaans te gebruik, omdat die betekenis daarvan 'n algemene begrip is wat nie verdere verduideliking benodig nie. Die standaard woordeboeke gee dit egter nie as Afrikaanse ekwivalent aan nie. Slegs die *Groot Woordeboek* (Eksteen, 1997:830) gee dit wel as een van die Afrikaanse ekwivalente aan. In die lig van die problematiek rondom die term, is besluit om deurgaans die Latynse term *cantus planus* te gebruik.

**onderwerp/tema:** in Afrikaans word die term “onderwerp” gewoonlik met betrekking tot die tema van ‘n fuga gebruik, waarskynlik na aanleiding van die Engelse “fugue subject”. Vir die doel van hierdie studie waar op tematiek gekonsentreer word, word egter voorkeur gegee aan die term “tema”, ook waar die onderwerp van ‘n fuga ter sprake is. Hier word dus eerder aansluiting met die Duits gemaak, waar die term “Fugenthema” meesal in hierdie verband gebruik word (Platen, 1995:931), hoewel die Duitse term “Kontrasubjekt”, dus teenonderwerp, wel vir die kontratema gebruik word (Pauly, 1964:43).

**motief/figuur:** die definisies van “motief” en “figuur”, soos wat dit in *The new Grove dictionary of music and musicians* verskyn<sup>7</sup>, illustreer hoe naby aan mekaar die betekenis van die twee terme lê. Hoewel die terme “motief” en “figuur” in die literatuur dikwels as sinonieme gebruik word, word in hierdie studie meesal voorkeur gegee aan die term “figuur”, omdat die harmonie nie daardeur geïmpliseer word nie. Met “figuur” word hier dus bedoel die kleinste melodiese idee wat uit ‘n tema gesegmenteer kan word en nog steeds sy eie identiteit ten opsigte van ritme en/of kontoer behou.

## 1.8 Slot

Voordat ‘n historiese perspektief oor musikale ontlening in Hoofstuk 3 gegee word, is dit egter nodig om in Hoofstuk 2 eers die aard van musikale ontlening nader te omskryf.

---

<sup>7</sup> Definisie van motief: “A short musical idea, melodic, harmonic, rhythmic, or any combination of these three. A motif may be of any size, and is most commonly regarded as the shortest subdivision of a theme or phrase that still maintains its identity as an idea. It is most often thought of in melodic terms, and it is this aspect of motif that is connotated by the term ‘figure’.” (Drabkin, 2001:227.)

Definisie van figuur: “A short melodic idea having a particular identity of rhythm and contour, often used repetitively or in conjunction with other such ideas to build a larger melodic idea or theme. Thus it belongs to the category of musical ideas commonly called motifs.” (Tilmouth, 2001:790.)

## Hoofstuk 2

### MUSIKALE ONTLENING EN MUSIKALE SPORE

In hierdie hoofstuk gaan die rol van ontlening in musiek aangetoon word. Ter aanvang van die studie word die volgende onderwerpe ondersoek om meer helderheid oor die konsep musikale ontlening te verkry: die aard van musikale ontlening, die verband tussen musikale spore en ontlening, voorbeelde van musikale ontlening en 'n tipologie van musikale ontlening. Verder sal die verband tussen musikale ontlening en imitasie aangetoon word en die funksie van *imitatio* in die retoriek betrek word. Ten slotte sal musikale ontlening as 'n manifestasie van die onderbewussyn bespreek word.

#### 2.1 Musikale ontlening soos in die literatuur gerapporteer

In die literatuur is reeds wyd gerapporteer oor die kwessie van musikale ontlening. Volgens Peter Burkholder (1995:12) word bestaande musiek reeds eeue lank deur Westerse komponiste as model vir nuwe komposisies gebruik. Burkholder (1994:863) meen selfs dat dit onmoontlik is vir 'n musiekkomposisie in enige tradisie om *nie* na vroeëre werke in dieselfde tradisie te verwys nie. Cathy Ann Elias<sup>8</sup> (2004:150) beweer dat ontlening nog altyd 'n belangrike rol in musiek gespeel het. Burkholder gaan selfs so ver om te beweer dat musiek "an entirely imitative art" is (2003 G-H:42). Honey Meconi (2004a:1) stel dit onomwonde: "Borrowing is probably almost as old as music itself, and Western notated music is replete with examples from every time period."

Die boek *Early musical borrowing*, waarvan Meconi die redakteur is, fokus byvoorbeeld op ontlening in die Renaissance (vyftiende en sestiende eeu), 'n tydperk van besondere belangstelling in ontleende materiaal. 'n Verskeidenheid terme kom voor in die besprekings wat oor polifoniese ontlening handel. Slegs twee van hierdie terme word algemeen gebruik, naamlik parodie en imitasie (Meconi, 2004a:2). (Vergelyk 2.4 en 2.6 vir 'n verdere bespreking van die twee terme.)

Die gebruik van bestaande musiek as basis vir nuwe musiek is volgens Burkholder relevant in alle tydperke en tradisies. Dit loop parallel aan maar verskil tog ook van ontleningspraktyke in

---

<sup>8</sup> Cathy Ann Elias is medeprofessor in "Musicianship Studies" aan DePaul Universiteit in Amerika. Haar navorsingsveld sluit komposisie en uitvoeringspraktyk in (Meconi, 2004:219).

die letterkunde, argitektuur, skilderkuns en beeldhoukuns (Burkholder, 2001a:5). Ons Westerse musieksisteem, meen Charles Carroll (1978:11 e.v.), is gevestig op die grondslag dat 'n nuwe musiekkomposisie op 'n reeds bestaande komposisie gebaseer behoort te wees. Volgens hom is die imitasie van 'n bestaande komposisie die logiese vertrekpunt wanneer 'n komponis aan 'n nuwe komposisie begin werk. Burkholder beweer selfs dat *elke* werk as't ware "leen" uit vroeëre werke, en volgens hom is die geskiedenis van ontlening in musiek, in die wydste sin van die woord, gelyk aan die geskiedenis van improvisasie, komposisie en uitvoering. Komponiste of improvisators leen van en verwerk bestaande musiek, al kan die prosedures en beduidenis daarvan tussen verskillende repertoriums en in verskillende tydperke varieer (Burkholder, 2001a:36).

Op die webtuiste *Musical Borrowing* (Burkholder *et al.*, 2003) word 'n omvattende alfabetiese lys van outeurs verskaf, met die titels van relevante publikasies wat oor musikale ontlening handel. So verskyn daar byvoorbeeld 50 inskrywings onder die letter A alleen, 159 inskrywings onder die letter B en 80 inskrywings onder die letter C. Dit gee dus 'n idee van hoeveel reeds oor die onderwerp geskryf is. Ten spyte van hierdie omvangryke bronnemateriaal oor musikale ontlening beweer Burkholder (2001a:5) egter dat die geskiedenis van musikale ontlening nog geskryf moet word.

In die beperkte omvang van hierdie studie is dit egter onmoontlik om al hierdie bronne te verreken. Gevolglik word volstaan met die belangrikste sake wat spesifiek met hierdie studie verband hou, soos in die inleidingsparagraaf uiteengesit is.

## 2.2 Die aard van musikale ontlening

Burkholder (1994:863) definieer musikale ontlening as "taking something from an existing piece of music and using it in a new piece". Hierdie *something* kan enigiets vanaf 'n motief, 'n hele melodie of tema, tot by langer uittreksels, samestelling van stemme of selfs 'n strukturele plan wees (Elias, 2004:154). Die vraag is natuurlik *hoeveel* as model vir nuwe komposisies gebruik word. Hierdie vraag word ook in Elias (2004:150) se studie behandel. Volgens haar gaan dit egter nie oor hoeveel of hoe min 'n komponis leen nie, maar veel meer oor watter tegnieke hy gebruik, *hoe* hy dit gebruik, en hoe dit in die nuwe werk geïntegreer word.

'n Nuwe komposisie kan op verskillende maniere van bestaande musiek gebruik maak of daarna verwys. Burkholder (2001a:5) verduidelik dat 'n nuwe werk eienskappe kan bevat wat eie is aan 'n ander tradisie, soos byvoorbeeld 'n moderne simfonie wat eienskappe of klanke van jazz of Barokmusiek inkorporeer. Figurasiewerk wat tipies is van 'n sekere instrument kan

vir 'n ander instrument gebruik word. Binne 'n bepaalde tradisie kan 'n komposisie algemene melodiese formules en vormkonvensies eie aan dié spesifieke tradisie bevat. Die tegniek van improvisasie, van die aanwending van 'n *cantus firmus* of *soggetto cavato*<sup>9</sup>, en van wat in die Renaissance as parodie bekend staan, is almal aspekte van musikale ontlening, en is wesenlik aan Westerse musiekpraktyk (Carroll, 1978:11-12).

Die vroegste bestudeerbare voorbeelde van musikale ontlening word volgens Burkholder (2001a:8-9) aangetref in Middeleeuse repertoriums van liturgiese *cantus planus* vir die Bisantynse, Romeinse en Ambrosiaanse<sup>10</sup> rites – volgens hom die vroegste oorgeblewe versamelings waarin individuele werke in notasie vasgelê is. Dit sluit ook die Gregoriaanse *cantus planus*-repertorium in. (Vergelyk ook punt 3.4.3.) In hierdie studie sal egter verder in die verlede teruggegaan word. Die Joodse psalmodie en prosodie uit die Ou Testament gaan ook betrek word. Hoewel hierdie Joodse musiek in 'n tipe notasie vasgelê is, is die betekenis daarvan reeds vir eeue lank onduidelik, en bestaan daar nog steeds verskil van mening daaroor. Verskeie pogings om hierdie notasie te ontsyfer, is al sedert die Renaissance onderneem (Schleifer, 2001:47), maar die korrekte interpretasie ontwyk nog steeds die navorsers. Van die belangrikste navorsing in die verband gedurende die afgelope eeu is onder andere deur Abraham Idelsohn onderneem. Suzanne Haïk-Vantoura asook Daniel Weil stel verskillende interpretasies vir die notasie voor. Hierdie moontlike interpretasies word kortliks in Hoofstuk 3 bespreek. (Kyk punt 3.3.3.7.)

## 2.3 Musikale figure en musikale spore

Burkholder (2001a:36) se oorsig oor ontlening in die Westerse musiektradisie vanaf die Middeleeue tot die hede, toon dat die gebruik van bestaande werke in nuwe komposisies meer gevarieerd en terselfdertyd meer deurlopend is as wat normaalweg toegegee word. Somtyds en in bepaalde repertoriums is ontlening die reël, ander tye die uitsondering, en in nóg ander tye slegs 'n moontlikheid. Heelwat van die sogenaamde “ontlenings” is egter in werklikheid nie ontlenings nie, maar doodeenvoudig konvensionele figure wat algemeen in gebruik was (Harris, 1990:304). Hierdie figure het ook 'n belangrike rol gespeel in die studie van die musikale retoriek van die tyd, die onderwerp van *Praecepta der musicalischen Composition* (1708) en *Musicalisches Lexicon* (1732) van Johann Gottfried Walther.

In die *Leipziger Allgemeine Zeitung* van 1800 word reeds melding gemaak van die “Übernahme

---

<sup>9</sup> *Soggetto cavato* is 'n tipe tema wat afgelei is van 'n sinsnede waarvan die klinkers van die lettergrepe ooreenstem met die klinkers van Guido D'Arezzo se solmisasiesisteem (Lockwood, 2001:621).

<sup>10</sup> Ook bekend as Latynse liturgiese sang van Milaan (Ottermann & Smit, 2000:26).

von musikalischen Perioden, die man schlechterdings als Gemeingüter ansehen muß, deren Gebrauch jedem frey steht"<sup>11</sup> (Gruber, 1998:2402). Algemeen gesproke maak alle musiek gebruik van die poel van note, toonlere, figure en ander elemente wat eie aan 'n spesifieke tradisie is (Burkholder, 2001a:5). So suggereer ons kennis van improvisasiepraktyk uit die vyftiende eeu byvoorbeeld dat dit "highly formulaic in nature" was (Hodgson, 2004:67).

Beide Jenny Hodgson<sup>12</sup> se verwysing na die *highly formulaic* karakter van die improvisasiepraktyk, asook Imogene Horsley (2001:99) se verwysing na die "woordeskat" van melodiese motiewe in *cantus planus*-melodieë, kan as voorbeelde van aanwending van konvensionele figure beskou word. 'n Tipe "gekontroleerde improvisasietegniek" kan volgens Horsley (2001:99) afgelei word uit die struktuur van 'n aantal oorgeblewe *cantus planus*-melodieë. Die *cantus plani* in 'n spesifieke modus, soos die Doriese, maak dikwels gebruik van dieselfde, of 'n soortgelyke, "woordeskat" van melodiese motiewe. Selfs in die Joodse psalmodie uit die Ou-Testamentiese tyd kan kenmerkende melodiese wendings eie aan 'n spesifieke modus opgemerk word. (Vergelyk punt 3.3.3.1.)

Geïmproviseerde versierings in instrumentale musiek neig volgens Michael Collins en Greer Garden (2001:106) om vokale praktyk te reflekteer. Spore van vokale musiek kan dus in instrumentale musiek teruggevind word. Ook spore uit die improvisasiepraktyk kan in instrumentale musiek teruggevind word. (Vergelyk ook punt 3.8 vir 'n bespreking van die verband tussen die vokale musiek, improvisasie en vroeë klawerbordmusiek.) So beweer Horsley (2001:102) byvoorbeeld dat

The line between improvisation and composing was less clearly drawn in solo improvisation because here the player normally had his own repertory, playing from memory, improvising and often repeating materials from earlier improvisations.

'n Repertorium van melodiese figure is volgens Collins en Carter deur sangers uit die sewentiende eeu van buite geleer. Die sangers het ter wille van improvisasiegebruik hierdie melodiese figure gememoriseer sodat hulle dit, indien nodig, beskikbaar sou hê vir gebruik in spesifieke kontekste. Ook op die gebied van sekulêre musiek is van standaardfigure gebruik gemaak. Sangers het in die volkstaal gesing en hulself op 'n tokkelinstrument begelei terwyl van standaard musikale formules gebruik gemaak is (Collins & Carter, 2001:104).

---

<sup>11</sup> Eie vertaling: "die oorname van musikale periodes, wat eenvoudig as algemene gebruiksgoed beskou moet word, waarvan die gebruik enige iemand vry staan".

<sup>12</sup> Jenny Hodgson van Lancashire, Engeland, is 'n onafhanklike vakkundige, wie se artikels in *Early Music* verskyn (Meconi, 2004:219).

Komponiste, soos outeurs, het volgens Ellen Harris (1990:314) ten minste tot in die twintigste eeu 'n "language of grammar" gedeel. Musiekmotiewe, soos spraakpatrone, was algemene besit en musikale idees is dikwels gesien as gemeenskaplike gebruiksgoed<sup>13</sup>.

Aangesien die term *formules* dikwels met die wiskunde of natuurwetenskappe geassosieer word, word in hierdie studie eerder gebruik gemaak van die uitdrukking *musikale spore* omdat dit 'n meer artistieke konnotasie het. Die term *musikale spore* word ook gebruik om voorsiening te maak vir die gebruik van konvensionele figure wat algemeen in gebruik was. Hierdie studie sal dus nie net verskynsels wat tradisioneel as ontlening beskou word verreken nie, maar ook musikale spore betrek wat die aanloop gevorm het tot die praktyk wat as *musikale ontlening* bekend staan.

## 2.4 Voorbeelde van musikale ontlening

Die term *parodie* word dikwels gekoppel aan musikale ontlening in die Renaissance (Meconi, 2004a:2). Die vroegste verwysing na die term *parodie* in samehang met musiek kom volgens Robert Falck (1979:3) egter reeds by Quintilianus voor in die jaar 95 n.C. In Boek IX van sy *Institutio Oratoria* beskryf Quintilianus parodie as "a name drawn from songs sung in imitation of others". Tog word die term dan nie gebruik om imitasie in musiek aan te dui nie, maar wel imitasie in poësie of prosa (Murphy, 1996:581). In die tydperk wat verloop tussen Quintilianus en die sestiende-eeuse geleerdes in die klassieke, was die term *parodie* volgens Falck (1979:2) blykbaar onbekend in die Europese literatuur. Hoewel die term as sulks onbekend was, kom die komposisieprosedure wel gereedlik voor, dikwels onder verskillende benamings. Volgens Falck (1979:1-2) is die komposisieprosedure vóór 1500 *contrafactum*<sup>14</sup> genoem, en eers ná 1500 *parodie*. Tilmouth en Sherr (2001:145) beskryf *parodie* as 'n komposisietegniek waarby voorafbestaande materiaal gebruik is, hoofsaaklik geassosieer met die sestiende eeu. Die term *parafrase* kan ook in hierdie verband genoem word. Volgens Richard Sherr (2001:69) is *parafrase* 'n komposisietegniek waarby 'n voorafbestaande melodie<sup>15</sup>, gewoonlik *cantus planus*, in 'n nuwe polifone komposisie gebruik is. Parafrase was veral in die vyftiende en sestiende eeu gewild. (Sien ook Burkholder, 2001a:14 vir 'n bespreking van parafrase. Volgens hom is

---

<sup>13</sup> Harris (1990:309) reken dat die bestaan van 'n tradisie waarby nuwe werke gebaseer is op vroeëre werke minder erkenning kry op musiekgebied as op letterkundige gebied. Hy beweer dat die bestaan van so 'n tradisie op letterkundige gebied eenvoudig nie ontken kan word nie. Carroll (1978:12) meen dat 'n literêre idee dalk makliker verwerk en gekamoefleer kan word as 'n musikale idee.

<sup>14</sup> *Contrafactum* word deur Ottermann en Smit (2000:62) as 'n "vokale werk waarin die oorspronklike woorde deur ander vervang is" beskryf. Voor 1450 het *contrafactum* volgens Falck (2001:367) oor die algemeen te make met die skryf van nuwe gedigte vir ouer melodieë. Ná 1450 behels *contrafactum* volgens Martin Picker (2001:368) dikwels die vervanging van 'n gewyde teks vir 'n sekulêre teks.

<sup>15</sup> By parafrase behels die voorafbestaande materiaal dus slegs die melodie, terwyl dit by parodie meer as net die melodie kan insluit.

parafrese ontleen aan 'n monofone model, gewoonlik 'n *cantus planus*, hoewel die ontleding na al die stemme van die mis uitgebrei is.)

Henri Estienne se definisie van parodie in 1572, byna een-en-en-'n-halwe millenium ná Quintilianus, stem sterk ooreen met Quintilianus s'n, naamlik "a song or melody which I compose in imitation of another" (Falck, 1979:4). Falck self definieer parodie soos volg: wanneer 'n melodie of 'n hele komposisie hergebruik word, hetsy veranderd of onveranderd, is die resultaat 'n contrafactum of 'n parodie, afhangesende daarvan of dit vóór of ná 1500 ontleen is (Falck, 1979:1-2). Nog regdeur die sewentiende eeu is die term *parodie* in Duitsland gebruik, waar dit verwys na verskillende maniere om ouer werke nuut in te klee (Falck, 1979:4). (Vergelyk ook punt 3.5.4 waar parodie as deel van die historiese perspektief bespreek word.)

Die parodiemis, wat op chansons gebou is, staan volgens Elias (2004:149) ook bekend as die imitasiemis. In die sestiende-eeuse imitasiemis is die volgende tegnieke op ontleende materiaal toegepas en dan vryelik met nuwe kontrapunt gekombineer, naamlik *cantus firmus*-, ostinato- en afgeleide tegnieke, motiefgestalte verandering of gedeeltelike gestalte verandering, asook blokstrukturering, blokkerstrukturering, blokmanipulasie, blok-interpolasie en gevarieerde blokkerhaling (Elias, 2004:152-3).

Die protestantse kerkhervormers (sestiende eeu) maak in hul strewe om geskikte musiek vir hul godsdiensoefeninge te verskaf dikwels gebruik van bestaande populêre en sekulêre musiek sowel as ouer gewyde musiek, met verandering van teks waar nodig. Die Geneefse Psalms leen dikwels van populêre chansonmelodieë, terwyl heelwat Lutherse korale hul musiek van tradisionele gewyde sowel as sekulêre melodieë aflei (Picker, 2001:369).

'n Latere voorbeeld van ontleding uit die einde van die sewentiende eeu / begin agtiende eeu, het te make met die invloed van kerkliedere op die artistieke "omgaan" met musiek. Hier is die skep van nuwe melodieë uit bestaande kerkliedere ter sprake. Peter Williams (2004:37) maak in dié verband melding van Buxtehude se "inspiring melodic gifts" teenoor plaaslike Turingse komponiste, wat volgens hom dikwels nie verder as konvensionele formules of figure gegaan het nie. By Buxtehude verkry die figure dus artistieke betekenis. Voorbeelde van sodanige ontleding sluit veral komposisies gebaseer op Lutherse korale, soos byvoorbeeld koraalpreludes, koraalpartitas, koraalfantasieë en koraalkantates in (Burkholder, 2001a:22-24). Wanneer die ontleende materiaal 'n belangrike strukturele rol speel, soos byvoorbeeld 'n *cantus firmus* of tema, is die belangrikheid daarvan volgens Burkholder (1994:866) groter as wanneer dit slegs in die verbygaan gebruik word.

## 2.5 Burkholder se tipologie van musikale ontlening

Volgens Peter Burkholder (2001a:5 e.v.) is dit nuttig om 'n tipologie gebaseer op 'n reeks eenvoudige onderskeidings wat die verskillende tipes musikale ontlenings klassifiseer, daar te stel. Die doel van die tipologie is om die veld van ondersoek en siening van die onderwerp te verfyn sonder gebondenheid aan spesifieke tradisies, tydperke of genres. Gevolglik onderskei hy ses tipes musikale ontlening wat volgens ses vroeë geklassifiseer word. Die onderstreepte konsepte in Burkholder se tipologie word in hierdie studie van tematiek in die vrye orrelwerke van Buxtehude en Bach betrek.

2.5.1 Wat is die verband tussen die bestaande komposisie en die nuwe komposisie wat daarvan leen?

Aspekte wat hier ter sprake kom, is

- tipe (genre, medium, styl en musiektradisie),
- tekstuur (enkellyn-melodie in 'n monofone of polifone komposisie, of 'n polifone gedeelte wat gebruik word in 'n nuwe polifone komposisie) en
- oorsprong (van eie werk, van dieselfde sirkel van musici, van 'n tydgenoot van 'n ander plek of sirkel, van 'n plek ver weg, van 'n vroeër tydperk).

2.5.2 Watter elemente van die bestaande komposisie is as geheel of gedeeltelik in die nuwe komposisie geïnkorporeer?

Elemente soos die volgende is ter sprake:

- die volle tekstuur;
- 'n kombinasie van dele wat minder as die volle tekstuur is;
- 'n melodiese lyn;
- gebaar ('gesture') of kontoer;
- 'n ritmiese figuur;
- 'n harmoniese aspek, soos 'n akkoordprogressie;
- die vorm;
- instrumentale kleur;
- ander parameters.

2.5.3 Hoe hou die ontleende materiaal verband met die vorm van die nuwe komposisie?

Die ontleende materiaal kan byvoorbeeld op die volgende maniere funksioneer:

- verskaf die struktuur;
- vorm die basis van 'n melodiese lyn, met nuwe materiaal bygevoeg of ingevoeg;
- gebruik as 'n tema vir 'n fuga of ander vorm;

- verskaf materiaal wat vryelik verwerk is;
- gebruik as 'n motief;
- verskyn eenkeer – belangrik ten opsigte van vorm; of
- verskyn eenkeer in die verbygaan.

#### 2.5.4 Hoe is die ontleende materiaal in die nuwe komposisie verander?

Die volgende is moontlik:

- volledig en onveranderd;
- onvolledig maar andersins onveranderd;
- minimaal veranderd;
- versierd;
- melodies geparafraseer of geherstruktureer;
- aansienlik verwerk;
- verskyn slegs in fragmente;
- in nuwe konteks geplaas, met verandering van effek;
- gebruik as tema (miskien nie baie verander in aanbieding as tema nie, maar elders ontwikkel en gefragmenteer);
- verbloem; of
- slegs verwys na, sonder om op sigself geïnkorporeer te word.

#### 2.5.5 Wat is die funksie van die ontleende materiaal binne-in die nuwe komposisie in musikale terme?

- Dit kan byvoorbeeld as vertrekpunt vir 'n komposisie dien;
- Dit kan struktureel funksioneer (soos die basiese struktuur van 'n enkele lyn vorm, geïnkorporeer wees as element in 'n belangrike melodiese lyn, of dien as een van vele kontrapuntale lyne);
- Dit kan tematies funksioneer (dien as tema of deel van 'n tema, dien as belangrike melodie of deel van 'n melodie, dien as 'n motief); of
- Dit kan dien as 'n ander moment, soos 'n kulminasie of hoogtepunt, of dit kan 'n verbygaande gebaar wees wat nóg tematies, nóg struktureel is.

#### 2.5.6 Wat is die funksie of betekenis van die ontleende materiaal binne-in die nuwe komposisie in buite-musikale terme, indien enige?

- Dit kan byvoorbeeld deur 'n teks of program gemotiveer wees;
- Dit kan beskrywend wees;
- Dit kan na die "bronwerk" of komponis verwys;
- Dit kan deel van 'n collage wees; of

- Dit kan varieer van luisteraar tot luisteraar.

Dit is dus duidelik dat die studie van tematiek (wat motiewe insluit) 'n belangrike aspek van musikale ontlening is.

## 2.6 Imitasie en *imitatio*

Imitasie het in hierdie konteks nie te make met die kontrapuntale tegniek van nabootsing nie, maar met imitasie as retoriese praktyk, soos Bender (1996:343) dit beskryf: “reproducing the style, argument, tone, or purposes of earlier texts”.

Hoewel Howard Brown (1982:44) rapporteer dat die konsep van imitasie eers in die laat veertiende / vroeg vyftiende eeu in musiek toegepas is, was hierdie konsep volgens Sean Patrick O'Rourke (1996:562) reeds in die skryfkuns en die redeneerkuns van die antieke tyd bekend. Imitasie as retoriese praktyk word deur Daniel Bender (1996:343-345) bespreek, en hy maak in dié verband melding van Aristoteles (384 v.C.- 322 v.C.) en Quintilianus (35 n.C. - 95 n.C.) se sienings oor imitasie. Die gebruik van ander kunstenaars se idees is volgens Zimmerman (1966:485) in vroeër tye egter op estetiese gronde beredeneer, en nie op etiese gronde nie. Volgens George Kennedy (1980:116) was die konsep van imitasie of *mimesis* histories grondliggend aan die teorie van poëtika sowel as die teorieë van literêre retoriek. In die antieke tyd is die woord *mimesis* (imitasie) deur Griekse skrywers soos Plato, Aristoteles en Plutarchus op 'n aantal verskillende maniere maar tog met verwante betekenis gebruik (Clark, 1957:145).

Imitasie van navolgenswaardige voorbeelde is sedert die vroegste tye bekend as deel van die redeneerkuns. Die belangrikheid van imitasie in die vroeëre dominante kulture word deur Susan Brown Carlton (1996:528-529) beskryf. Reeds voor Christus in die Griekse kultuur in Aristoteles se geskrifte oor poëtika is die belangrikheid van imitasie bespreek (Butcher, 1951:1). Ook in die Romeinse kultuur in Quintilianus se geskrifte oor retoriek word die belangrike rol van imitasie beklemtoon (Murphy, 1996:583-585). Donovan Ochs (1996:643) beweer selfs dat die genialiteit van Romeinse retoriek geleë is in die gebruik van imitasie. Hierdie onderwerp word verder bespreek in Hoofstuk 3, wat 'n historiese perspektief op musikale ontlening bied (kyk punt 3.3.1.4).

Net soos imitasie 'n wesenlike rol in die redevoering gespeel het, geld dit ook vir musiek. Beide die redevoering en musiek het immers met 'voordrag' te doen. Reeds in die Ou-Testamentiese

tyd was daar 'n noue band tussen woord en musiek, want volgens John Wheeler<sup>16</sup> was die gewyde outeur in die nasies van die antieke wêreld 'n digter-sanger ("poet-melodist"). Aristoteles wys ook op die nou verband tussen poësie en musiek, en dat die woord 'digter' in klassieke tye dikwels die tweevoudige karakter van digter en musikus geïmpliseer het (Butcher, 1951:40). Verder maak Aristoteles ook melding van die samesmelting van die drie kunste, naamlik poësie, musiek en dans (ook 'n uitvoerende kuns), wat as die 'musikale' kunste bekend gestaan het (Butcher, 1951:139).

Die geldigheid van Brown se datums vir die vroegste toepassing van die konsep van imitasie in musiek, dit wil sê laat veertiende / vroeg vyftiende eeu, kan egter bevraagteken word as die historiese perspektief op musikale ontlening en die geldigheid van musikale spore in Hoofstuk 3 in aanmerking geneem word (kyk punte 3.3.3.4 en 3.4.3 wat handel oor Joodse- en Gregoriaanse *cantus planus*). Die konsep van imitasie in musiek is dus reeds veel vroeër toegepas, hetsy bewustelik of onbewustelik. Brown (1982:43) beweer tereg dat die geskiedenis van die aanwending van die beginsels van retoriese *imitatio* in musiek nog geskryf moet word.

Verder vestig Brown (1982:8) die aandag op iets wat waarskynlik een van die mees algemene gebruike in die kunste was, naamlik dat komponiste, net soos digters en skilders, bedrewenheid in hul vak geleer het deur ouer meesters te imiteer:

Composers as well as poets and painters learned their craft by imitating older masters. Emulation – using models to guide a student's initial efforts until he has mastered his craft – may well have been as basic a principle of musical pedagogy in the sixteenth century as it is now.

Die invloed van *imitatio* op musiek word soos volg deur Brown (1982:44 e.v.) geskets: komponiste het volgens hom waarskynlik die stelling "*imitatio* is een van die betroubaarste maniere om te leer komponeer" onderskryf en derhalwe geglo dat dit 'n geskikte tegniek is om te gebruik by die skryf van nuwe komposisies – daarom is daar verband tussen die repertoriums wat hy noem:

The idea that rhetoric – and especially concepts of *imitatio* derived from rhetorical treatises – may have guided musicians just as it influenced writers to form their style can help us to see the historical continuum from these so-called parody Masses<sup>17</sup> of the late fourteenth century, to the chansons modeled one upon another in the fifteenth century, and eventually to the imitation Masses of the late fifteenth and sixteenth centuries.

Volgens Brown (1982:42) is dit nouliks verbasend dat vyftiende-eeuse musici tegnieke

---

<sup>16</sup> John Wheeler is die redakteur van Dennis Weber se Engelse vertaling van *The Music of the Bible revealed* (1991) van Suzanne Haïk-Vantoura.

<sup>17</sup> Brown praat van "so-called parody masses" van die laat veertiende eeu: die betrokke werke behels wel die komposisieprosedure, maar die term "parodie" is nie in die benaming gebruik nie. Ook Leo Schrade (1955:13) bevestig dat die komposisietegniek reeds in die veertiende eeu gebruik is.

afkomstig van retoriese tradisie sou ontwikkel, want by die opleiding aan 'n sogenaamde katedraalskool was onderrig in grammatika, wat waarskynlik ook retoriek ingesluit het, sowel as sang deel van die kurrikulum.

Burkholder (2001a:16) verduidelik dat 'n konsep in musiek soortgelyk aan dié van imitasie in retoriek in die sestende eeu gesuggereer word deurdat Aaron, Zarlino en ander teoretici die retoriese term *imitatio* gebruik vir die "reworking of a polyphonic model". Volgens hom word die titel *Missa ad imitationem* dikwels vir sulke "reworkings" gebruik. Of hierdie konsep ook op die vyftende eeu van toepassing is, is in dispuut. Hoewel heelwat skrywers, soos byvoorbeeld Brown (kyk vorige paragrawe), saamstem oor die verband tussen die retoriese *imitatio* en musiek, spreek Meconi (1994:158) haar bedenking uit oor die idee of retoriese *imitatio* krediet behoort te kry vir die opkoms van parodie-ontlenings in musiek. Sy grond haar bewerings op die feit dat daar in sekere opsigte gebrek aan ooreenkoms tussen musikale prosedures en letterkundige prosedures bestaan<sup>18</sup>.

Dit is egter moeilik om musikale ontleding en imitasie van mekaar te onderskei. Die feit dat *imitatio* so 'n belangrike rol in die retoriek<sup>19</sup> gespeel het (kyk punt 3.3.1.2) vergemaklik ook nie die saak nie. Verder het die literatuurstudie nie voldoende bygedra om volledige duidelikheid oor die onderskeid tussen hierdie konsepte te verkry nie.

Die vraag ontstaan of daar hoegenaamd 'n verskil tussen imitasie (Engels: "imitation") en *imitatio* bestaan, te meer omdat toonaangewende bronne soos *The new Grove dictionary of music and musicians*, die *Enos Encyclopedia of Rhetoric and Composition* en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* geen aparte inskrywing vir *imitatio* het nie. Die artikel "Imitation" in *The new Grove dictionary of music and musicians* handel feitlik net oor die kontrapuntale tegniek van imitasie, met slegs 'n terloopse vermelding van die term *imitatio* vir parodie-prosedure (Cusick, 2001:89). Daarenteen handel die artikel "Imitation" (Bender, 1996:343-345) in die *Enos Encyclopedia of Rhetoric and composition* uitsluitlik oor imitasie as deel van retoriese praktyk, insluitend die opleiding in retoriek. Hierdie verskillende verklarings van imitasie staaf Thomas Green (1982:213) se bewering dat "Imitation could mean many things".

---

<sup>18</sup> Meconi se besware berus hoofsaaklik op die volgende vier kwessies (Meconi, 1994:158-161):

- (i) Imitasie in Renaissanceliteratuur was dikwels gerig op die imitasie van klassieke modelle, waarvoor musici feitlik geen ekwivalente het nie.
- (ii) Die prosedure van self-ontleding soos dikwels in musiek voorkom, is skaars in die letterkunde.
- (iii) Die letterkunde maak meesal gebruik van 'n model binne dieselfde genre, terwyl musiek oor genres heen beweeg.

(iv) Imitasie was nie in musiek die allesomvattende tegniek wat dit in die letterkunde was nie.

<sup>19</sup> Volgens George Kennedy (1980:3) is retoriek "that theory of discourse developed by Greeks and Romans of the classical period, applied both in oratory and in literary genres, and taught in schools in antiquity, in the Greek and Western Middle Ages, and throughout the Renaissance and early modern period".

Klaus-Jürgen Sachs (1996:511) begin egter sy artikel "Imitation" (Latyn: *imitatio*) in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* met 'n verduideliking dat daar op musiekgebied twee verskillende sfere van imitasie bestaan wat duidelik van mekaar geskei kan word. Eerstens imitasie as estetiese kategorie, wat sedert die antieke tyd betrekking het op artistieke nabootsing, en tweedens as kompositoriese tegniek, wat te make het met die nabootsing van stemme. Daarteenoor maak Pigman (1980:2) beswaar teen die algemene onderskeid wat tussen filosofiese en retoriese imitasie getref word. Volgens hom bemoelijk dit die onderskeid tussen die variante van retoriese imitasie.

Pigman (1980:32) maak in sy studie oor tipes imitasie in die Renaissance 'n drieledige verdeling van imitasie, naamlik "following, imitation (transformation) and emulation", wat hy soos volg beskryf:

- "following": die blote leen uit frases, sinne en passasies wat voorheen bymekaargemaak is;
- "imitation (transformation)": hou verband met "following", maar die verskille tussen teks en model is groter. Volgens Bender (1996:345) het dit te make met metamorfose van die oorspronklike;
- "emulation or eristic imitation": kritiseer of korrigeer die model. Bender (1996:345) noem dit "overthrowing, which involves the effort to surpass the rival author".

In aansluiting by die aspek van "overthrowing" of emulasie, bevestig Burkholder (2001a:25) ook dat die mees interessante bewerkings op een of ander manier op die model verbeter, soos Mattheson (1981:298) reeds in 1739 aanbeveel: "Borrowing is permissible; but one must return the object borrowed with interest", met ander woorde, 'n mens moet imitasies op só 'n manier konstrueer en ontwikkel dat die eindproduk mooier en beter is as die werke waaraan hulle ontleen is. Volgens Gernot Gruber (1996:2401) was Mattheson waarskynlik die eerste om die term "aanhaling" op musiekgebied te gebruik. Gruber verduidelik verder dat die term "aanhaling" ("Zitat") nog jonk is, maar dat die fenomeen baie ouer is. Volgens hom was dit reeds in die retoriek van die Grieks-Romeinse klassieke tyd as stylmiddel algemeen gebruiklik.

'n Ander soort emulasie as die pedagogiese emulasie wat deur Quintilianus aangeprys word, blyk uit vyftiende-eeuse manuskripte van sekulêre musiek wat te make het met "one mature composer basing a new piece on an older piece by another mature composer" (Brown, 1982:10). Aangesien die intensies van hierdie komponiste nie aan ons bekend is nie, sal ons nooit weet of die bedoeling was om aan ander komponiste eer te betoon, of met hulle te kompeteer nie – te kompeteer deur by gebruikmaking van dieselfde musikale materiaal beter vakmanskap of kundigheid aan die dag te lê.

## 2.7 Musikale ontleding as verteenwoordigend van die onderbewussyn

Die oorsprong van musiek is volgens Chris Dobrian<sup>20</sup> (1992:9) vir ons persoonlik beskikbaar as deel van ons kollektiewe onderbewussyn. Joseph Yasser (1969:313) meen dat die komponis nie noodwendig self bewus hoef te wees van die invloed op hom nie – dit mag dalk onbewustelik geskied. Dus kan die komponis moeilik die musikale spore van sy voorgangers ontwyk. Volgens Yasser is hierdie musikale spore veral merkbaar in die wyse waarop die komponis sy melodiese materiaal fatsoeneer. Vervolgens beskryf hy hoe hierdie proses van onbewustelike ontleding moontlik kan verloop:

Imagine that a composer hears an unfamiliar piece of music and is impressed by one of its thematic constructions. Such an impression would usually be retained for some time in his conscious memory, with some portions of it remaining much longer than the others. Usually, however, the original conscious impression gradually fades and slips into the subconscious depths of his musical mind. There this semiforgotten material lies dormant for an unspecified time – from months to years – but, like decaying organic material, it begins to split into smaller components, that is individual phrases and subphrases, motivic bits, fragmented curves of the basic *Urlinie* with their characteristic rises, falls, etc.

Because these early phases of the psychomusical procedure are similar to organic regeneration, a kind of reverse procedure might in due time be expected to take place in the mind of the composer. Subconsciously he would begin to reintegrate the psychically “buried” musical material, although with modifications and usually with some extraneous accretions. Usually these modifications consist of rather unsophisticated and flexible motivic permutations, freely applied to the dimly remembered musical fragments (Yasser, 1969:314).

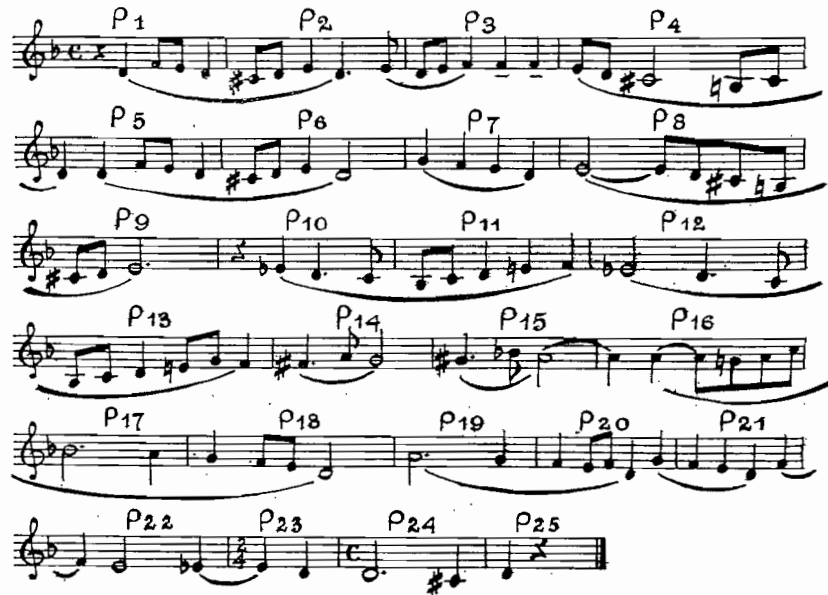
Kunstenaars kan nie werk sonder diepe kennis en gebruikmaking van die verlede nie. Hierdie verwantskap, wat deur Harris (1990:307) vergelyk word met die ouer-kind verhouding, kan varieer van kopieer of voortbou op, tot doelbewuste vermyding, maar die bewussyn, of die onderbewussyn, is steeds daar.

Hoe hierdie proses van onbewustelike ontleding kan verloop, word deur Yasser (1969:315 e.v.) geskets in sy bespreking van die ooreenkoms tussen die openingstema van Rachmaninoff se Derde Klavierkonsert met 'n antieke *cantus planus* van die Russies Ortodokse kerk. Volgens hom moes dit die ontstaan van die Rachmaninoff-tema beïnvloed het deurdat hierdie ou Russiese *cantus planus* in Rachmaninoff se gedagtes kon gewees het. Hierdie Russiese *cantus planus* dateer uit die twaalfde eeu, en vóór dit uit mondelinge oorlewering van die antieke Griekse *cantus planus*.

---

<sup>20</sup> Chris Dobrian is komponis en Professor in Musiekwetenskap aan die *Claire Trevor School of Arts* aan die Universiteit van Kalifornië, Irvine.

Voorbeeld 2.1: Rachmaninoff, Derde Klavierkonsert, openingstema



Voorbeeld 2.2: Antieke Russiese *cantus planus*



Vervolgens nommer Yasser die verskillende motiewe en plaas dit onder mekaar om die ooreenkomste makliker te kan vergelyk. (Yasser, 1969:317.)

In 'n persoonlike brief aan Rachmaninoff vra Yasser (1969:324-5) of hierdie betrokke tema bewustelik ontleen is aan Russiese nasionale bronne, hetsy liturgies of sekulêr, waarop Rachmaninoff ontkennend antwoord: "The first theme of my 3<sup>rd</sup> Concerto is borrowed *neither* from folk song forms nor from church sources. It simply 'wrote itself'! You will probably refer to this as the 'unconscious'!"

## 2.8 Problematiese aspekte van ontlening

David Kimbell (1988:377 e.v.) neem in sy resensering van die *Festschrift* "Music and Theatre: Essays in Honour of Winton Dean" sterk standpunt in oor, soos hy dit noem, die problematiese kwessie van ontlening. Met betrekking tot twee essays wat handel oor ontlening by Handel, beskryf hy die term *borrowing* as terselfdertyd "shockingly uninimaginative and fantastically injudicious".

Is it not time that Handelions who are caught up by this intriguing but as yet disappointingly barren topic (of borrowing) refined their terminology for dealing with it? There seems, prima facie, a strong likelihood that the phenomenon ranges from flagrant plagiarism, through various degrees and types of recomposition, through citations and allusions and half-conscious recollections, to sheer coincidence. Further, it seems proper to recall that Handel was one of the supreme improvisators in a great age of improvisation; and, ...(commanded) a sovereign mastery in working the traditional *figurae* of musical rhetoric, a flair for bridging gaps and perceiving connections, and, not least, a prodigious musical memory (Kimbell, 1988:378).

Dit is jammer dat Kimbell, in sy fel kritiek op die gebruik van die term "borrowing", nie self met 'n voorstel van 'n meer aanvaarbare term vorendag kom nie. In hierdie studie word die terminologie verfyn deurdat, naas musikale ontlening, die kwessie van musikale spore ook betrek word. Verder word dit histories benader in die sin van musikale ontlening wat deur musikale spore voorafgegaan word. Die verband tussen improvisasie en ontlening word ook aangetoon. Kimbell se bewering, naamlik dat die fenomeen (van ontlening) hoogs waarskynlik reik vanaf "flagrante plagiaat" tot blote toevalligheid, kan moeilik bewys word. Die sarkastiese wyse waarop hy die amusante prentjie<sup>21</sup> van Handel, al "lenende" besig om te komponeer, skets, kan dalk 'n aanduiding wees van die vlak waarop hy (Kimbell) funksioneer.

'n Ander saak wat problematies van aard is, is die vraag of musikale spore hoegenaamd as imitasie beskou kan word. Waarskynlik tog, want daar kan immers ook van imitasie gepraat word wanneer dit nie doelbewus gedoen is nie. Bender (1996:344) verwys in dié verband na die "unconscious version of imitation". (Vergelyk ook Rachmaninoff se antwoord aan Yasser hierbo.) Vervolgens lei dit tot die vraag of dit enigsins moontlik is om vas te stel of imitasie doelbewus was of nie. Dit is waarskynlik nie moontlik om hieroor uitsluitel te gee nie.

---

<sup>21</sup> "An extraordinary and surely quite implausible picture threatens to emerge, of a composer engaged in the most arid mental contortions, dipping into scores of Vivaldi, Scarlatti, Gasparini *et al.* as a hard-pressed undergraduate might into *The new Grove*, and browsing, extracting, dovetailing, covering his tracks to produce thematic motifs, textures and figurations that, in most cases, any half-competent composer of the period would have had at his fingertips anyway" (Kimbell, 1988:378).

Die bedoeling of intensie van die komponis is 'n probleem wanneer die kwessie van musikale ontleding ondersoek word. Gaan dit om erkenning te verleen, om te leer by meerdere, om bewondering uit te druk, of dalk om superieure meesterskap te bewys, of het dit bloot “toevallig” gebeur omdat dit algemene gebruiksgoed of deel van die “woordeskat” van die tyd was? Ten diepste bepaal die intensie van die komponis of sodanige ontleding aanvaarbaar is al dan nie. Al hierdie onbeantwoorde vrae gee 'n aanduiding van hoe kompleks die saak is. Dit is egter nie moontlik om te bewys wat die bedoeling van die komponis was nie. Dit is ook nie die doel van hierdie studie om uitsluitel oor dié debat te gee nie. Maar die feit dat musikale ontleding wel plaasvind, kan nie weggeredeneer word nie.

## 2.9 Slot

In hierdie hoofstuk is die aard van musikale ontleding ondersoek. Burkholder se tipologie is verskaf om die siening van die onderwerp te verfyn sonder om aan spesifieke tradisies, tydperke of genres gebonde te wees. Uit Burkholder se tipologie is relevante konsepte wat op hierdie studie betrekking het, uitgelig. Verder is die term musikale spore voorgestel om voorsiening te maak vir die verskynsel van musikale idees wat algemene gebruiksgoed was. Vervolgens is die problematiek wat verband hou met imitasie en *imitatio* uitgewys. Ten slotte is die moontlikheid van musikale ontleding as verteenwoordigend van die onderbewussyn aangetoon.

In die volgende hoofstuk gaan 'n historiese perspektief op musikale ontleding en die musikale spore wat daarmee verband hou, bespreek word.

## Hoofstuk 3

### 'n HISTORIESE PERSPEKTIEF OP MUSIKALE SPORE EN MUSIKALE ONTLEENING

*[F]rom the Psalms and canticles rehearsed in the ancient Temple of Solomon there stemmed a tradition of musical worship that would foliate through the centuries into the towering tonal cathedrals of Palestrina, the foursquare fortress of the Lutheran chorale, and the tectonic grandeur of Sebastian Bach.*

(Sendrey & Norton, 1964:271).

\*

Hoewel die geskiedenis van musikale ontleding in Westerse musiek volgens Peter Burkholder (2001a:5) nog geskryf moet word, is hy van mening dat die historiese verloop daarvan wel in breë trekke nagespeur kan word deur middel van bestudering van die repertorium. Daarom gaan in hierdie hoofstuk 'n historiese perspektief op die verskynsels van musikale spore en musikale ontleding met behulp van bestudering van die repertorium verskaf word.

Wat word egter onder "repertorium" verstaan? Is dit musiek wat gedruk is? Is dit musiek wat in die openbaar uitgevoer is? Bent en Blum<sup>22</sup> (2001:196-197) gee sewe verskillende definisies van repertorium, waarvan die volgende twee vir hierdie studie die mees toepaslike is. Die term word ook as leksikografiese entiteit gebruik veral in die sin van hierdie twee definisies: "the total compositional output of a given time and place (e.g. Renaissance Ferrara; 18<sup>th</sup> century Mannheim; the Second Viennese School)" en "the totality of works, roles or parts known to have been written (or at least available in print or for hire) for a given instrument, voice-type or ensemble".

In hierdie studie word nog verder in tyd teruggegaan as gedrukte of genoteerde musiek. Musiek wat in die praktyk geleef het voordat musieknotasie ontstaan het, gaan dus ook betrek word. Die rede vir hierdie insluiting is dat musikale spore wat in notasie oorgedra is, oorspronklik in die praktiese musiekbeoefening teruggevind kan word. Per slot van rekening is musiek in die eerste plek 'n klinkende kunsvorm. In hierdie vroeë, ongenoteerde musiek kan reeds spore gevind word wat oorgedra is oor eeue heen, soos in hierdie hoofstuk aangetoon sal word. Verder gaan die ontwikkeling van 'n instrumentale styl aangetoon word. Daar gaan

---

<sup>22</sup> Ian D. Bent en Stephen Blum is die outeurs van die artikel 'Repertory' in *The new Grove dictionary of music and musicians* (2001).

aangedui word hoedat die kombinasie van motiewe lei tot temas om uiteindelik by die instrumentale idioom van Buxtehude en Bach uit te kom.

Hoe verder hierdie studie gevorder het, hoe duideliker is besef dat musiek nie losgemaak kan word van sy verlede en die kultuur waarin dit beoefen is nie. Daarom was dit nodig om enkele relevante grepe uit die verlede onder die vergrootglas te plaas. Vanselfsprekend is dit onmoontlik om die hele spektrum te dek. Gevolglik is net daardie gedeeltes ondersoek waarin spore gevind kan word wat lei na die vrye orrelwerke van Buxtehude en Bach.

Ter wille van ordening gaan die bespreking in tydperke ingedeel word, naamlik die Antieke, Middeleeue, Renaissance en Barok. Skeidslyne tussen periodes is egter vloeibaar en daar vind dikwels oorvleueling tussen periodes plaas. Die benaderde datums vir hierdie tydperke word geneem uit die agste uitgawe (2010) van *A history of Western music* van Burkholder, Grout en Palisca, wat sopas verskyn het. Aangesien inligting oor die Barokperiode algemeen beskikbaar is, word in hierdie studie veral gekonsentreer op periodes wat verder terug in die verlede lê.

Die noodsaaklikheid van 'n historiese perspektief gaan heel eerste aangetoon word. Repertoriums wat betrek gaan word, is die antieke Griekse tekste met musieknotasie, Joodse kantillering uit die Bybelse tyd, vroeë Middeleeuse kerksang waaronder die Gregoriaanse *cantus planus*, Protestantse kerkmusiek waaronder die Geneefse Psalter, vroeë klawerbord-musiek en die sogenaamde *Toccatiese*<sup>23</sup>, en ten slotte die vrye orrelwerke van Buxtehude en Bach. Verder gaan die beginsel van imitasie (*imitatio*), asook die improvisasiepraktyk betrek word.

### **3.1 Die noodsaaklikheid van 'n historiese perspektief**

Die historikus, Johann Tempelhoff (2002:10) beklemtoon die noodsaaklikheid van 'n historiese bewussyn, want volgens hom is dit onmoontlik om “onself en die wêreld rondom ons” te begryp sonder 'n historiese bewussyn. Soos hy dit verder raak beskryf, is historiese bewussyn dus “onderdeel van 'n basis vir menslike kennisvorming” (2002:19). Insig in die menslike bestaan word dus verdiep deur historiese bewussyn.

---

<sup>23</sup> Dit is moeilik is om die begrip *Tokkatische* soos dit in Hans Hering (1954) se artikel gebruik word in Afrikaans te vertaal. In hierdie studie word die Duitse term *Tokkatische* met “toccata-agtige” vertaal.

Ons hede is reeds bekleed met beide die verlede en die toekoms, aldus Walter Jost en Michael Hyde<sup>24</sup> (1997:xv). So ook meen die teoloog Pieter Bingle (2008:26) dat daar geen oomblik verbygaan “sonder dat die mens óf terugkyk óf vorentoe kyk nie”. Volgens hom is mense dikwels onbewus van wat hy beskryf as die “getye van die gees wat soos groot seë deur al die eeue spoel en terugtrek, die sand opskuif teen die land en weer saamvat dieptes toe”.

Tempelhoff (2002:138) beskryf historiese bewussyn as ‘n “breë stroom van werklikheidsbesef wat nie noodwendig self deurleef is nie” maar waarvan die mens tog in ‘n mate bewus is. Hy reken, in aansluiting by Wilhelm Dilthey<sup>25</sup>, dat ‘n mens kan redeneer dat die hede nooit net eenvoudig opsigself beleef kan word nie, maar dat daar steeds “kontinuiteit tussen verlede en hede” bestaan, en dat die verlede dus as ‘n “faktor in die hede” voortgesit word (2002:126 & 237). Elkeen van ons beskik volgens Tempelhoff (2002:11) oor ‘n bewussyn van die verlede. Daarvolgens dra ons voortdurend, bewustelik of onbewustelik, een af ander vorm van geskiedenis met ons saam. Hy beskou historiese bewussyn dus as ‘n “lewenswyse waarsonder ‘n volwaardige mens en ‘n volwasse samelewing nouliks kan bestaan” (Tempelhoff, 2005:14). Die “groter samehang van dinge” kan volgens Buchanan (aangehaal in Tempelhoff, 2002:240) alleen geïdentifiseer word “indien daar begrip is vir die gedetailleerde prosesse en die wyse waarop hulle ineengewef in historiese denke manifesteer”. Volgens Tempelhoff (2005) kan “byna alle vlakke van menslike aktiwiteit ... in historiese kontekste vervat word”. Vervolgens verwys hy na die geskiedenis van die kuns, idees, natuurwetenskap, ekonomie en tegnologie, en beweer dat wanneer die “toepassingsvlakke van geskiedenis in dié konteks beskou word, ... dit ‘n vorm van wetenskap is wat die verbeelding van Jan en alleman kan aangryp”.

Musikale spore, imitasie en musikale ontlening kan almal beskou word as manifestasies van ‘n historiese bewussyn. Gruber (1998:2409) verwys na Friedrich Nietzsche se stelling wat ook op musiek toegepas word: “Eine ungeheure Vergangenheit ist in uns vererbt. Unser Gedächtnis citiert beständig<sup>26</sup>.” In ‘n poging om ‘n historiese perspektief te verskaf op die musikale spore wat die aanloop gevorm het tot die temas en motiewe in die vrye orrelwerke van Buxtehude en Bach, sal eerstens gefokus word op die vokale oorsprong van musiek.

---

<sup>24</sup> Jost en Hyde is die redakteurs van *Rhetoric and hermeneutics in our time*. Jost is adjunk-professor in Engels aan die University of Virginia, en Hyde is Professor in Kommunikasie etiek aan die Wake Forest University (<http://yalepress.yale.edu/yupbooks/book.asp?isbn=0780300068368>).

<sup>25</sup> Wilhelm Dilthey konsentreer op historiese bewussyn en die invloed van die geskiedenis op die menslike bestaanswerklikheid (Tempelhoff, 2002:126). Hy skryf onder andere *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* (1942) en *Die Philosophie des Lebens* (1961).

<sup>26</sup> Hierdie aanhaling van Friedrich Nietzsche (1844-1900), bekende Duitse filosoof van die laat negentiende eeu, kan vertaal word as “‘n Wonderbaarlike verlede is aan ons nagelaat. Ons geheue haal voortdurend daaruit aan” (eie vertaling).

### 3.2 Die vokale oorsprong van musiek

Volgens Chris Dobrian (1992:8) word dit vry algemeen aanvaar dat musiek as vokale praktyk ontstaan het, hetsy as 'n verlenging van non-linguistiese vokale uitings (uitroepe van blydschap, pyn, ensovoorts), as intensivering van die intonasies van gesproke taal, of as die voortbrenging van vokale klanke suiwer ter wille van hul klankkwaliteit. Sommige linguïste suggereer selfs dat vokale musiek nog vóór taal gekom het by die vaardigheidsontwikkeling van die mensdom. So reken die Deense taalkundige, Otto Jespersen (1947:420), dat daar waarskynlik 'n tydperk was waarin alle spraak sang was, oftewel waarin daar nog nie tussen hierdie twee aksies gedifferensieer is nie.

Selfs wanneer taal gevestig is, kan melodie 'n kragtiger middel wees om gevoel oor te dra, soos volgens Andrew Wilson-Dickson (2003:12) duidelik blyk op die gebied van Christelike musiek. Die volgende twee aanhalings uit Jespersen (1947:420) bevestig hierdie stelling:

All passionate language does of itself become musical – with a finer music than the mere accent; the speech of a man even in zealous anger becomes a chant, a song. (Thomas Carlyle)

The sounds of common conversation have but little resonance; those of strong feeling have much more. Under rising ill-temper the voice acquires a metallic ring. . . . Grief, unburdening itself, uses tones approaching in *timbre* to those of chanting; and in his most pathetic passages an eloquent speaker similarly falls into tones more vibratory than those common to him. . . . While calm speech is comparatively monotonous, emotion makes use of fifths, octaves, and even wider intervals. (Herbert Spencer)

Taal is eers gepraat voordat dit neergeskryf is – hier is dus sprake van prekonseptualisering. 'n Vergelyking kan getref word met musiek wat ook lank reeds in die praktyk gebruik is, maar eers later genoteer is. Hoe verder 'n mens egter in die verlede teruggaan, hoe moeiliker word dit om die spore te “verifieer”, want hoe minder konkrete “getuïenis” is bekombaar.

In die tyd voordat musieknotasie gebruik is, het die geheue 'n belangrike rol gespeel by die oordrag van musiek. Dobrian (1992:23) skryf soos volg oor hierdie rol van die geheue: “Music was repeated by memory well before notation was used, and human memory is probably a more thorough (though more volatile) ‘storage medium’ for saving and recreating musical experience.”

Omdat musiek 'n vokale oorsprong het, is dit nodig om die kulturele konteks te verstaan. 'n Kort oorsig oor die kulturele konteks van die antieke tydperk waarin die vroegste spore teruggevind kan word, word dus verskaf as agtergrond vir 'n besinning oor musikale spore en musikale ontlening.

### 3.3 Musikale ontlening in die antieke tydperk

Aangesien die konsep van imitasie en die gebruik van standaardfigure in taal reeds in die antieke Romeinse kultuur in Quintilianus se geskrifte oor redevoering voorgekom het, en die belangrikheid van imitasie ook reeds in die Griekse kultuur in Aristoteles se geskrifte oor poëtika aangedui is, is dit nodig om die antieke kulture by hierdie bespreking te betrek. Die Romeinse kultuur het as't ware voortgespruit uit die antieke Griekse kultuur. Die Hebreeuse kultuur vorm die derde been van die drie antieke kulture. Die samesmelting van hierdie drie kulture het die basis gevorm vir die Middeleeuse onderwysstelsel, wat naas die onderrig van rekenkunde, geometrie en astronomie, met die onderrig van musiek te make gehad het (Colavito, 1996:579-580). (Kyk ook Hoofstuk 1, punt 1.1). Die bespreking hieronder is egter nie bedoel om 'n volledige oorsig oor die verskillende kulture te verskaf nie. Slegs daardie aspekte wat op musikale spore, ontlening en tematiek betrekking het, sal bespreek word.

Die antieke tydperk of klassieke periode strek volgens Covino en Joliffe<sup>27</sup> (1995:39) oor ongeveer duisend jaar, rofweg vanaf 500 v.C. tot 500 n.C. In hierdie tyd het die stad Alexandrië aan die noordpunt van Afrika 'n belangrike kulturele rol gespeel. Omdat dit nie altyd duidelik is wat die verband tussen die antieke Griekse, Romeinse en die antieke Joodse kulture is nie, is dit nodig om 'n historiese oorsig oor die drie beskawings te gee.

#### 3.3.1 Antieke Griekse kultuur

Die Griekse kultuur word eerste bespreek omdat die vroegste opgetekende musiek wat opgespoor kon word van Griekse oorsprong is (kyk punt 3.3.1.5 vir 'n bespreking van die Delfiese himnes en die Grafskrif van Seikilos). Selfs die woord "musiek" is van Griekse oorsprong. Dit kom van die Griekse woord *mousikê*, hoewel dit oorspronklik vir die Grieke meer beteken het as net sang en die bespeeling van 'n instrument. Dit het ook opvoeding, wetenskap en fatsoenlike gedrag ingesluit (Werner, 1986:204).

##### 3.3.1.1 Staatkundige agtergrond

In die antieke tydperk was Griekeland nog nie één land met een sentrale regering nie. Vanaf ongeveer 700 v.C. was dit verdeel in 'n groot aantal stadstate, elk met sy eie regeringsvorm, wette en gewoontes, sowel as sy eie karakter. Hierdie verdeling was 'n gevolg van die Griekse geografie. Voorbeelde van Griekse stadstate was Sparta en Athene (Krentz, 2006:372).

---

<sup>27</sup> William Covino is verbonde aan die Universiteit van Illinois, Chicago, en David Joliffe aan die De Paul University, Chicago.

Volgens George Kennedy<sup>28</sup> (1980:86) word die Griekse state in 338 v.C. verslaan, gevolg deur 'n kort regeringstyd deur Alexander die Grote.

Die stad Alexandrië is in 331 v.C. deur Alexander die Grote (gebore in die Griekse staat Macedonië) gestig, en was vir meer as duisend jaar lank die hoofstad van Egipte. Gedurende die antieke tydperk was Alexandrië een van die wêreld se belangrikste kommersiële en kulturele sentra (Reimer, 2006:344). Die antieke stad Alexandrië was verdeel in drie gebiede, naamlik 'n Joodse, 'n Egiptiese en 'n Griekse gebied. Vir 'n hele paar eeue lank was Alexandrië in sy grootsheid slegs deur Rome oortref. Alexandrië was terselfdertyd die grootste Joodse stad in die wêreld, en die Septuaginta (die Griekse vertaling van die Hebreeuse Ou Testament) het daar die lig gesien (Anon., 1984:479-482). Na Alexander die Grote se dood in 323 v.C., volg die sogenaamde Hellenistiese tydperk, wat vir ongeveer drie eeue geduur het. Gedurende dié tydperk het die Griekse kultuur versprei, en het Griekse skole en Griekse retoriek in kontak gekom met Judaïsme en uiteindelik met die vroeë Christendom (Kennedy, 1980:86).

Die Alexandryne, wat so vroeg as die derde eeu voor Christus aan die noordpunt van Afrika bekend was vir hul hoë vlak van ontwikkeling, het volgens Jeremy Yudkin<sup>29</sup> (1992:32) hulle werk geskoei op die lees van die werke uit die 'Goue Eeu' van die Griekse stadstate. Yudkin verduidelik ook dat die Romeine hul redevoerings, geskiedenis, heldedigte en liefdesgedigte gegiet het in die vorm van 'n vroeëre era. Met hierdie "vroeëre era" bedoel Yudkin waarskynlik Griekse voorbeelde uit die derde eeu v.C. en vroeër, want alle Latynse (dus Romeinse) literatuur is volgens Kennedy (1980:118) in wese 'n imitasie van Griekse literatuur omdat daar nog geen Latynse literatuur voor die derde eeu v.C. bestaan het nie. Eers gedurende die derde eeu v.C. het die Romeine bekend geraak met die Griekse heldedig, die Griekse drama, sowel as Griekse redevoering, en het hulle begin om dit te imiteer en (in Latyn) te vertaal (Kennedy, 1980:118).

Imitasie was dus reeds in die antieke tyd bekend, veral by die Alexandryne (Yudkin, 1992:32). Dit blyk selfs uit die gebruik van terminologie. Samuel Butcher<sup>30</sup> (1951:121) verduidelik byvoorbeeld dat die term "skone kunste" nie van die Grieke afkomstig is nie. Hulle praat eerder van "imitative arts" of "modes of imitation". Hieruit blyk dus duidelik dat imitasie 'n algemene kenmerk was van die skone kunste, waarby poësie ingesluit was.

---

<sup>28</sup> George A. Kennedy, Paddison Professor van *Classics* aan die Universiteit van North Carolina (Chapel Hill), is skrywer van *The Art of Persuasion in Greece*, *Quintilian*, en *The Art of Rhetoric in the Roman World*. (Kennedy, 1980:flapteks.)

<sup>29</sup> Jeremy Yudkin is adjunk-professor in Musiek, Musikologie en Etnomusikologie aan die Boston University ([bu.edu/cfa/music/faculty/yudkin/](http://bu.edu/cfa/music/faculty/yudkin/)).

<sup>30</sup> Samuel Henry Butcher het Aristoteles se *Theory of poetry and fine art* vertaal en ook van kritiese aantekeninge voorsien.

### 3.3.1.2 Antieke Griekse Retoriek

In die klassieke Griekse tydperk was retoriek<sup>31</sup> die hart en siel van die Griekse opvoedkundesisteme. Selfs die term “retoriek” is deur hulle bedink (Kirby, 1996:299). Hoewel Kirby meen dat die term nie vroeër as die vierde eeu v.C. bestaan het nie, beweer Kennedy (1980:4) dat dit reeds in die vyfde eeu v.C. voorkom. Aristoteles (384 v.C.-322 v.C.), Griekse filosoof en opvoedkundige (Atwill, 1996:26-27), en volgens Kirby (1996:299) die belangrikste persoon in die geskiedenis van die Griekse retoriek, sien retoriek as ‘n kuns van kommunikasie, soortgelyk aan dialektiek (redeneerkunde). Aan die ander kant beskou hy poëtika (digkunde) as ‘n kunsvorm wat ‘n produk oplewer, soos skilderkuns (Burkholder, 2001a:36). Aristoteles se *Poetica* se hele tweede hoofstuk handel oor “Imitasie as ‘n estetiese term” (Butcher, 1951:121-162).

Retoriek word ook deur Kennedy (1980:4) as ‘n vorm van kommunikasie beskryf. Hy onderskei tussen primêre en sekondêre retoriek. Primêre retoriek word deur hom verduidelik as “the conception of rhetoric as held by the Greeks when the art was, as they put it, ‘invented’ in the fifth century B.C.” Volgens Kennedy (1980:4) was retoriek in eerste instansie ‘n kuns van oorreding, hoofsaaklik gebruik in burgerlike lewe en in die eerste plek mondeling<sup>32</sup>. Net soos retoriek in eerste instansie mondeling was, was musiek in eerste instansie klinkend. Beide retoriek en musiek het dus aanvanklik slegs met die ouditiewe te doen gehad. Hierdie studie gaan dus ook musiek wat nie noodwendig genoteer is nie betrek (sien in hierdie verband ook punt 3.8.1 waar improvisasie bespreek word).

Fokus op die agtiende-eeuse bewussyn van retoriek blyk uit Johann Mattheson (1981:134) se verwysing na die noue band tussen musiek en retoriek:

No one could easily doubt the close relationship between music and rhetoric. The ancient orators even gleaned their best rules from music, on gesticulation as well as on raising and lowering the voice, which Quintilian alone adequately shows.

Die mees algemene manifestasies van sekondêre retoriek is volgens Kennedy (1980:5) “commonplaces, figures of speech and thought, and tropes in elaborate writing”. Hier kan dus ‘n verband getrek word tussen stylfigure (*figures of speech*) in die letterkunde, en musikale gestaltes soos motiewe in musiek, want soos Kennedy (1980:5) dit duidelik stel, is sekondêre

<sup>31</sup> Die bespreking van retoriek in hierdie studie maak geensins aanspraak op volledigheid nie. Slegs die aspekte van retoriek wat op hierdie studie betrekking het, gaan bespreek word.

<sup>32</sup> Kennedy (1980:120) beskryf byvoorbeeld Judaïsme en die Christendom as hoogs verbale godsdienste, en daarom verbaas dit hom nie dat hulle ‘n rol in die geskiedenis van retoriek speel nie. Kennedy neem as voorbeeld die Bybel, waar die Skepping in die eerste hoofstuk van die boek Genesis eers in terme van spraak beskryf en daarna volg God se Skeppingsdaad: “Toe het God gesê ‘Laat daar lig wees!’ En daar was lig.” (Kennedy, 1980:121.)

retoriek nie net tot die letterkunde beperk nie. Skrywers wat oor ander kunste skryf, leen ook soms terminologie afkomstig uit die retoriek. So is teksboeke oor musiek, skilderkuns en ander kunste in die Renaissance en later dikwels gebaseer op die struktuur en kategorieë van klassieke retoriek (Kennedy, 1980:6).

Kennedy beweer dat, hoewel nog nie 'gekonseptualiseer' nie, met ander woorde nog nie as kennis gesistematiseer nie, tradisionele retoriek meesal bewuste retoriek is. Hiervolgens weet die spreker wat hy wil sê en is hy bewus van onderwerpe, formules of patrone van redevoering, maar hy is nie in staat om 'n sistematiese beskrywing van sy metode te gee nie (Kennedy, 1980:7). Om dit in musiekterminologie te 'vertaal', sou gesê kon word dat die komponis weet wat hy wil 'sê' en dat hy bewus is van temas of motiewe, asook musikale spore, sowel as die makrostruktuur, maar dat hy nie in staat is om 'n sistematiese beskrywing van sy metode te gee nie.

Die vroegste voorbeelde van toesprake wat vóór die konseptualisering van retoriek gemaak is, wat dus prekonseptueel is, het volgens Kennedy (1980:9) behoue gebly in die Griekse gedigte van Homerus, sowel as in die Ou Testament. Hierdie gedigte van Homerus, waarin retoriek 'n belangrike rol speel, verteenwoordig volgens Kennedy (1980:15) die vroegste werk in die Europese literatuur, en Homerus se tegnieke is deur die eeue daarna deur digters geïmiteer. Kennedy (1980:120) beskryf ook die retoriek van die Ou Testament as prekonseptueel.

Die *Ilias* en *Odusseia* van Homerus is volgens Kennedy (1980:9) geskrewe weergawes van 'n orale epiese tradisie wat ontwikkel het tussen 1250 v.C. en ongeveer 750 v.C.<sup>33</sup>, dit wil sê oor 'n tydperk van ongeveer vyfhonderd jaar. Volgens Kennedy verteenwoordig die boeke van die Ou Testament rofweg 'n ontstaantyd van tussen 800 v.C. en 500 v.C., dit wil sê 'n tydperk van ongeveer driehonderd jaar. Die teoloë Hill en Walton<sup>34</sup> (1991:12) verskil egter van Kennedy ten opsigte van hierdie datums. Hulle gee die tydperk waarin die Ou Testament saamgestel is aan as tussen 1500 v.C. en 500 v.C., dus 'n tydperk van duisend jaar<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> 1250 v.C. is die benaderde argeologiese datum van die val van Troje, en ongeveer in 750 v.C. is die Feniciëse alfabet in Griekeland ingebring (Kennedy, 1980:9).

<sup>34</sup> Andrew E. Hill, adjunkprofessor in Ou Testamentiese studies aan die Wheaton College, Illinois, en medewerker aan *The Evangelical Commentary on the Bible*, se artikels verskyn in wetenskaplike publikasies soos die *Hebrew Annual Review*, *Journal of Biblical Literature*, en *Vetus Testamentum*. John H. Walton onderrig Ou Testament en Hebreeus aan die Moody Bible Institute, Chicago, en lewer dikwels bydraes in wetenskaplike tydskrifte soos *Vetus Testamentum* en *Biblical Archaeologist*. Verder is hy die outeur van verskeie boeke, insluitend *Ancient Israelite Literature in Its Cultural Context* (Hill & Walton, 1991:flapteks).

<sup>35</sup> Volgens Hill & Walton (1991:82) is dit onmoontlik om spesifieke datums te verskaf vir die gebeure waaroor die Ou Testament berig. Die Pentateug (eerste vyf boeke van die Bybel) alleen dek reeds 'n tydspan vanaf die Skepping tot die dood van Moses, net voordat die Israeliete Kanaän ingeneem het. Omdat dit onmoontlik is om 'n spesifieke datum aan die oorsprong van ons aarde en sy sonnestelsel toe te skryf, reken hulle dat die skeppingsgebeure dus liefers "an undated mystery" moet bly.

Kennedy (1980:9) bespreek in sy boek *Classical Rhetoric* eers Homeriese retoriek, wat volgens hom die basis van die Griekse retoriese tradisies verteenwoordig. Daarna volg 'n bespreking van die Ou-Testamentiese retoriek. As Kennedy se datums oor die ontstaantyd van die Ou Testament egter verkeerd is, en daar is goeie rede om in hierdie geval liever die teologiese bron (Hill & Walton) se datums te aanvaar, moes hy (Kennedy) om chronologiese redes eerder met 'n bespreking van die Ou-Testamentiese retoriek begin het.

### 3.3.1.3 Antieke Griekse poësie

Die wêreld van die Homeriese gedigte word deur Kennedy (1980:9) beskryf as 'n mondelinge gemeenskap ("oral society"), met sy eie mondelinge literatuur, naamlik die liedere van barde (digter-sangers) op heroïese of mitologiese onderwerpe. Volgens Kennedy memoriseer barde nie hul liedere nie, maar herskep dit met elke aanbidding, volgens behoefte vir die spesifieke geleentheid. Hulle herskep dit uit algemene elemente en formules, of woordelikse herhalings van volledige passasies, enkele lyne, sinsnedes, uitdrukkings of woordkombinasies wat bruikbaar is as boustene in die vertelling. 'n Bard se werkswyse word soos volg deur Kennedy (1980:9) beskryf: "A bard learns his craft by listening to other bards, trying to imitate them, and building up a reservoir of structures, themes, and formulae." (Later sal aangetoon word hoe hierdie werkwyse ook in die musiek gevolg is.) Volgens Lang (1963:7-8) is dit insiggewend dat "the rhapsodists, who first recited (Homeric) epic poetry, seem later to have chanted it".

Hoewel die ontstaandatum van Homerus se gedigte volgens Cyril Robinson (1957:28) algemeen aanvaar word as die middel van die agste eeu v.C., vind hy (Robinson) dit ondenkbaar dat Griekse epiese digkuns "sprang fully grown from a single poet's genius". 'n Meer aanvaarbare siening sou volgens hom wees dat Homerus, soos barde van vroeër tydperke, beskik het oor 'n

copious poetic tradition on which to draw, a stock-in-trade of epithets, descriptive phrases, whole lines and even groups of lines describing common actions, which had been handed down from generation to generation of poets and added to by each generation (Robinson (1957:28).

Al bogenoemde sou Homerus dan vryelik gebruik het sonder om hom te steur aan eenvormigheid van dialek of konsekwensie ten opsigte van die kultuur wat in die verskillende verse verteenwoordig word. Hierdie siening verklaar dan die variasie in taalgebruik tussen verskillende passasies in die gedigte, asook 'n aantal teenstrydighede in die gewoontes of gebruike wat deur die gedigte beskryf word. Daar kan nie met sekerheid gesê word wanneer sodanige poëtiese tradisie begin het nie, maar volgens Robinson (1957:29) kan dit waarskynlik teruggevoer word tot by die Trojaanse oorlog. Uit bostaande beskrywing van die (moontlike)

ontstaan van Homerus se gedigte, blyk dit dat ontlening dus reeds in volle swang moes gewees het.

### 3.3.1.4 Imitasie in antieke Griekse poësie

Die verband tussen ontlening en imitasie is voor die hand liggend: imitasie kan as't ware as 'n soort ontlening beskou word. Kennedy (1980:117) beskryf 'n tipe imitasie wat by die samestelling van orale literatuur in Griekeland voorgekom het: die jong digter het geleer deur na die ouer digter te luister en hom te imiteer, en die jong spreker het dieselfde gedoen. Verder wys Kennedy ook daarop dat die onderrigmetodes van die sofiste op imitasie gebaseer is. Die sofis<sup>36</sup> het gepraat, en slegs af en toe teruggeval op reëls; die student het geluister, bewonder, en geïmiteer, soms woord vir woord, soms nie, maar altyd in die gees van die leermeester (Kennedy, 1980:117).

Aristoteles verduidelik ook dat

The instinct of imitation is implanted in man from childhood, one difference between him and other animals being that he is the most imitative of living creatures, and through imitation learns his earliest lessons; and no less universal is the pleasure felt in things imitated (Butcher, 1951:150).

'n Onwrikbare geloof in die waarde van imitasie is volgens Donald Clark (1957:49) kenmerkend van die tydperk vanaf Isocrates in 390 v.C. tot by Augustinus ongeveer in 400 n.C., dit wil sê vir 'n tydperk van naastebly 800 jaar.

Die antieke opvoeders het volgens Clark (1957:157 en 169) imitasie gebruik as een van die middele om retoriek te onderrig. Verskillende oefeninge in imitasie, naamlik parafrase, vertaling en memorisering is deur hulle aanbeveel. Van hierdie oefeninge was memorisering volgens Clark (1957:170) die eenvoudigste, hoewel hy waarsku dat dit nie verwar moet word met die ontwikkeling van geheue (*memoria*) as een van die vyf onderafdelings<sup>37</sup> van retoriek nie.

Uit bostaande bespreking blyk dat die tradisie van imitasie in retoriek reeds in die praktyk bestaan het voordat die konsep as sodanig gesistematiseer is. In hierdie studie gaan aangetoon word dat daar dienooreenkomstig 'n tradisie van imitasie in vroeë musiek bestaan het nog voordat die konsep van imitasie in musiek gesistematiseer is.

<sup>36</sup> Sofistiese retoriek ontstaan in die vyfde eeu v.C. (Kennedy, 1980:16).

<sup>37</sup> Die vyf onderafdelings van retoriek is volgens Clark (1957:69): "*Inventio*: 'To find out what he should say'; *Dispositio*: 'To dispose and arrange what he has found'; *Elocutio*: 'To clothe with language'; *Memoria*: 'To secure it in his memory' and *Pronuntiatio* or *actio*: 'To deliver it'."

### 3.3.1.5 Antieke Griekse tekste met musieknotasie

Die vroegste antieke Griekse tekste met musieknotasie<sup>38</sup> stam volgens Pöhlmann en West<sup>39</sup> (2001:8-11) uit die vyfde eeu v.C. Die afgelope dekades het 'n hele paar nuwe ontdekkings van outentieke musiekfragmente opgelewer, sodat die aantal oorgelewerde tekste volgens Pöhlmann en West (DAGM 2001:6) gedurende die afgelope dertig jaar vanaf 35 tot 61 aangegroei het. 'n Hele paar hiervan is egter baie fragmentaries – net flitse daarvan het behoue gebly. Gevolglik is hulle moeilik leesbaar. Enkele meer volledige komposisies gaan hieronder bespreek word.

#### 3.3.1.5.1 Twee Delfiese himnes

Die twee Delfiese himnes verteenwoordig volgens John Landels<sup>40</sup> (1999:218) die vroegste musiekkomposisies uit antieke Griekeland wat in taamlieke substansiële<sup>41</sup> fragmente behoue gebly het. Daar is lank aanvaar dat die eerste Delfiese himne dateer uit 138 v.C. en die tweede uit 128 v.C., maar onlangse studie het aangetoon dat hulle albei geskryf is om in die jaar 128 v.C. uitgevoer<sup>42</sup> te word in Athene, by die Pythise spele wat een keer elke tien jaar gehou is (Pöhlmann en West, DAGM 2001:71). Albei die Delfiese himnes is bewaar as steengraverings op die suidelike muur van die Atheense tesourie in Delphi (Pöhlmann, 1995:1639). Die inskripsie van die eerste Delfiese himne beslaan 34 reëls in twee kolomme, en die tweede himne 40 reëls (Comotti, 1989:113). Landels (1999:224) beskryf vervolgens hoe die graveringsproses waarskynlik verloop het: die komponis het die komposisie op papius uitgeskryf, waarna die letters deur 'n steenhouer uitgekerf is. Waarskynlik het die komponis die letters in rye geskryf, sonder woordverdelings, aksente of leestekens, met sommige woorde wat oorloop van een reël in 'n ander. (Vergelyk ook punt 3.3.3.5 wat handel oor die kantilleringstekens in die Hebreeuse Bybel.) Die musieknotasietekens is bokant die lettergrepe van die teks<sup>43</sup> uitgekerf, en indien 'n aantal lettergrepe op dieselfde noot was, is die teken nie

---

<sup>38</sup> Pöhlmann en West (2001) verskaf deurgaans by elke fragment die antieke Griekse musieknotasie met 'n transkripsie in moderne musieknotasie. (Vir 'n verduideliking van die antieke Griekse musieknotasie, kyk West, 1992:254 e.v.)

<sup>39</sup> Die skrywers stel in die voorwoord van hierdie boek voor dat die afkorting DAGM gebruik word wanneer uit die boek aangehaal word. Daarom gaan in hierdie studie, ter wille van eenvormigheid, die outeurs se name sowel as die afkorting DAGM genoem word.

<sup>40</sup> John Landels was lektor in *Classics* aan die Universiteit van Hull vanaf 1953-59, en aan die Universiteit van Reading vanaf 1960 tot met sy aftrede in 1989.

<sup>41</sup> Die eerste Delfiese himne, soos oorgesit in moderne notasie, beslaan 126 mate (Pöhlmann en West, DAGM 2001:63, 65-69), en die tweede Delfiese himne 174 mate (Pöhlmann en West, DAGM 2001:75-81).

<sup>42</sup> Landels (1999:221-222) verskaf die volledige besetting vir die eerste uitvoering van die Delfiese himnes: 'n Hoofafgevaardigde met vier adjunkafgevaardigdes, die hoofkoorleier en veertig sangers, verskeie musikale vermaaklikheidskunstenaars ("musical entertainers"), waaronder twee aulospelers, sewe kitaraspelers, een aulossanger, twee kitarasangers, agt komediesangers, drie tragediesangers en een komiese akteur.

<sup>43</sup> Kyk voorbeeld 3.3 (Grafskrif van Seikilos) waar die Griekse letternotasie bokant die note verskyn.

herhaal nie, maar het van krag gebly totdat 'n volgende teken verandering van toonhoogte aangedui het (Landels, 1999:224). Dus by lettergrepe van die teks wat geen musieknotasie bevat het nie, moes die voorafgaande noot eenvoudig herhaal word (Pöhlmann en West, DAGM 2001:72). In hierdie opsig is daar volgens hulle aansluiting by die ouer musiekfragmente. (Vergelyk ook Haïk-Vantoura se ontsyfering van die *te'amim*, punt 3.3.3.7.2.) Die latere praktyk was om herhaalde note uit te skryf. Die musieknotasiesimbole as sulks word volgens Mathiesen (2001:341) in geen teoretiese geskrifte uit dié tyd bespreek nie. Hy reken dat die rede daarvoor moontlik daarin lê dat musieknotasie hoofsaaklik die domein van die praktiese musikus was.

Verder verteenwoordig die twee Delfiese himnes die Westerse wêreld se vroegste oorgeblewe voorbeelde van genoteerde musiek waarvan die komponiste se name bekend is (West, 1992:288). Die eerste himne is gekomponeer deur Athenaios, seun van Athenaios, en die tweede deur Limenios, seun van Thoinos van Athene. Volgens Landels (1999:222) was een van die veertig sangers betrokke by die eerste uitvoering van die himne 'n ene Athenaios, wat waarskynlik die komponis van die eerste himne was. Een van die kitaraspelers, Limenios, was die komponis van die tweede himne. Albei himnes is monofonies, maar maak gebruik van verskillende notasies. Die eerste himne, 'n *paeon* (loflied) ter ere van Apollo, is in vokale notasie geskryf, terwyl die tweede, 'n *paeon* en *prosodion* (prosessionele koorsang) ook ter ere van Apollo, in instrumentale notasie<sup>44</sup> is (Comotti, 1989:113; Landels, 1999:225). Die rede vir die gebruik van verskillende notasies kan volgens Landels lê in die feit dat Athenaios 'n sanger of koorleier was, terwyl Limenios 'n instrumentalis was wat die himne op die kitara begelei het. Die Delfiese himnes was volgens Eric Werner (1986:205) baie gewild en is herhaaldelik uitgevoer. Die opening van die twee Delfiese himnes word hieronder verskaf.

---

<sup>44</sup> Volgens Pöhlmann (1995:1657-1658) begin die lang ontwikkeling van die antieke Griekse noteskrif reeds in die eerste helfte van die vyfde eeu v.C. toe die instrumentale notasie uit 'n antieke alfabet uit die vyfde eeu v.C. ontwikkel het. Die "jonger" vokale notasie het op sy beurt uit die instrumentale notasie ontwikkel.

Voorbeeld 3.1a: Athenaios, Opening van Eerste Delfiese himne (Pöhlmann & West, DAGM 2001:63)

1  
[Κέκλυθ' Ἐλικ]ω - ῶνα βα - θύ - δην - δρον αἶ λά[χετε, Διὸ]c

2  
ἐ[ρι] - βρό - μου - ου θύ - γα - τρες εὐ - ῶ - λ[ενοι,] μό - λε - τε συν - ὀμ -

3  
αι - μον ἴ - να Φοι - οἴ - βον ὦι - δα - εἰ[ῖ] - ci μέλ - ψη - τε χρυ - σε - ο - κό - μαν,

4  
δε ἀ - νὰ δι - κό - ρυν - βα Παρ - νας - cí - dos τα - ἀ - δε πε - τέ - ρας ἔ - δρα - ν' ἄμ'

5  
[ἀ] - γα - κλυ - ται - εἶc Δε - ελ - φί - ci - ιν Κ'α - στα - λί - dos ἔ - ου - ὑ - δρου

6  
νά - ματ' ἐ - πι - νί - σε - ται, Δελ - φὸν ἀ - νὰ [πρ]ω - ῶ - να μα - αν -

7  
τει - εἰ - ον ἐφ - έ - πων πά - γον.

8

Omdat die eerste maat sowel as die begin van die tweede maat in voorbeeld 3.1a van Pöhlmann en West ontbreek, word Landels (1999:229) se weergawe (voorbeeld 3.1b) ook hier gegee. (Wanneer die presiese toonhoogtes nie met sekerheid vasgestel kan word nie, word net 'n nootsteeltjie sonder nootkop verskaf, soos in m. 3.)

Voorbeeld 3.1b: Athenaios, Opening van Eerste Delfiese himne (Landels, 1999:229)

Kek- lyt' Heli- ko- na bathy- den-dron hai lakhete Di-os

eribromoo-oo thygates eu- o- lenoi; molete synom-

-aim- on hi-na Phoiobon o- da-eisi mel- psay- te chry-

-se-o-kom- an; hos ana di-kor- um- ba Par- nass- i-dos

ta-asde peter- as hedran 'ham'aga- klytai- eis Delelphi- si- in

Kas- tal- id- os e- oo- hydroo na- mat'epi- nis et- ai

Del- phon ana pro-ona ma-an- tei- cion ephep- on pag- on.

Die steenblokke met graving van die Delfiese himnes is volgens Landels (1999:222) in 1893 deur Franse argeoloë in die ruïnes van die Atheense tesourie in Delphi gevind. Later is die beskadigde gegraveerde steenblokke op 'n marmerblad gehermonteer en in die Delphi Museum uitgestal. Volgens Pöhlmann en West (DAGM 2001:70) veroorsaak beskadiging en verbrokkeling van die steenblokke, veral aan die kante, dat alles nie meer duidelik ontsyfer kan word nie. Vandaar ook die onvolledige aanvangsgedeelte. Landels (1999:228) verduidelik dat die ontbrekende of onleesbare gedeeltes gerestoureer is deur raaiwerk (soos in voorbeeld

3.1b). Weliswaar is dit verantwoordelike en ingeligte raaiwerk, want die “geraaide” openingsmateriaal kom byvoorbeeld ‘n paar maal in die loop van die himne voor, en dit is immers algemene praktyk dat openingsmateriaal dikwels weer later in werke voorkom. Die openingsmotief, soos gerestoureer deur Landels, bestaan uit drieklankomspeling, met opvulling van bo-terts by stygende beweging, en opvulling van onderterts by dalende beweging. Veral die stygende tertssprong van die opening, gevolg deur stygende trapsgewyse beweging, kom ‘n hele paar keer in die himne voor.

**Voorbeeld 3.2a: Limenios, Opening van Tweede Delfiese himne (Pöhlmann & West, DAGM 2001:75)**

1 Ἰτ' ἐ- πὶ τη - λές - κο - πον ταάν - δε Παρ - [νασί] - αν [φιλόχορον]

2 δι - κό - ρυ - φον κλει - ει - τύν, ὕμ - νο - ων κα[τάρ] - χ[ε - τε δ' ἐμῶν],

3 Πιερί - δεσ, αἶ νι - φο - βό - λους πέ - τρασ ναί - εθ' [Ἐλι] - κω - νί - θε[α - ]

4 μέλ - πε - τε δὲ Πύ - θι - ον Χ[ρ]υ - σε - ο - χαί - ταν, ἔ - [κα] - τρον, εὐ - λύ - ραν

5 Φοῖ - βον, ὄν ἔ - τικ - τε Λα - τῶ μά - και - ρα πα - [ρὰ λίμ - ναι] κλυ - τᾶι,

6 χερ - σὶ γλαυ - κα - [ᾶ]ς ἐ - λαί - ας θι - γου - οὔς' [ἄζον ἐν ἄ - γωνίαι]ς

7 ἐ - ρι - θα - [λη].

Ook in die Tweede Delfiese himne is die ontbrekende gedeeltes<sup>45</sup> opgevul deur ingeligte raaiwerk. In voorbeeld 3.2a (Pöhlmann en West, DAGM 2001:75) ontbreek die eerste noot, daarom word Landels (1999:237) se weergawe ook hier gegee.

<sup>45</sup> In die Tweede Delfiese himne, soos in Pöhlmann en West (DAGM 2001:74-83), is daar van die totale 174 mate 39 mate wat heeltemal ontbreek. Verder is 60 mate onvolledig, waarin enigiets tussen een of vier note ontbreek. Al hierdie ontbrekings is by Landels (1999:237-246) opgevul.

**Voorbeeld 3.2b: Limenios, Opening van Tweede Delfiese himne (Landels, 1999:237)**

It' epi tay - lesk - o - pon tā - ānde Par - nass - i - an

By Landels bestaan die openingsmotief van die Tweede Delfiese himne uit 'n tertssprong gevolg deur vier herhaalde note.

**3.3.1.5.2 Die grafskrif van Seikilos**

Die vroegste mees volledige musiekstuk wat behoue gebly het, is die grafskrif van Seikilos. Volgens Landels (1999:252) bestaan daar baie twyfel oor die ontstaandatum, maar hy beskou die eerste eeu n.C. as die mees waarskynlike ontstaantyd. Pöhlmann en West (DAGM 2001:70) gee die ontstaandatum aan as die tweede eeu n.C., en klassifiseer dit onder die Romeinse periode. Hierdie grafskrif is gegraveer op 'n grafsteen, in die vorm van 'n ronde pilaar. Die gravering begin met 'n treurdig van twee versreëls sonder enige musieknotasie, gevolg deur 'n kort gedig van ses reëls met vokale notasietekens sowel as ritmiese tekens bokant die woorde, en sluit af met 'n slotreël "Seikilos, the son of Euterpes<sup>46</sup>, lives" (Comotti, 1989:114).

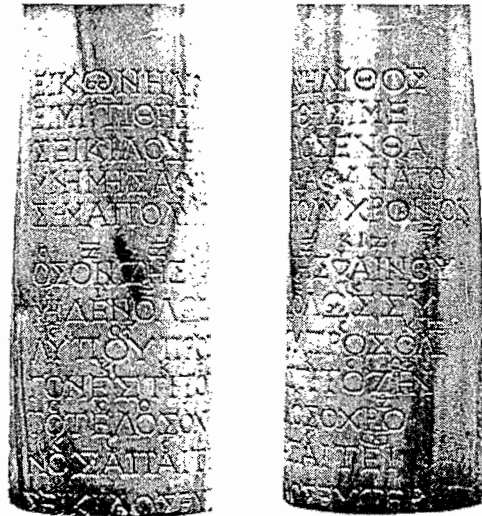
**Voorbeeld 3.3: Grafskrif van Seikilos (Burkholder et al., 2010:19)**

1 Ο - σον ζῆς φαί - νου  
2 μη - δὲν ὄλ - ως σὺ λυ - ποῦ -  
3 πρὸς ὀ - λί - γον ἐσ - τι τὸ ζῆν,  
4 τὸ τέ - λος ὁ χρό - νος ἀ - παι - τεῖ.

<sup>46</sup> As die vader van Seikilos se naam werklik Euterpes was, impliseer dit volgens Pöhlmann en West (DAGM 2001:92) twee geslagte van professionele musici.

Die nuutste uitgawe van Burkholder *et al.* (2010:19) verskaf die moderne transkripsie met Griekse teks plus daarmee saam die Griekse letter(musiek)notasie bokant die balk. Die grafskrif van Seikilos begin met 'n kwintsprong gevolg deur twee herhaalde note.

Hieronder word 'n afbeelding van die Seikilospilaar<sup>47</sup> getoon.



### 3.3.1.5.3 Werke toegeskryf aan Mesomedes

Vervolgens beskryf Landels (1999:253-254) 'n aantal kort werke, waarskynlik van Mesomedes, wat in manuskrip behoue gebly het. Die werke was van die staanspoor af voorsien van musieknotasie en is verskeie kere gekopieer. Landels wys egter daarop dat nie al die kopieë die musieknotasietekens bevat nie. Hieruit blyk dit volgens hom dat selfs wanneer die musieknotasie beskikbaar was, dit nie altyd gekopieer is nie. Hieroor sou gespekuleer kon word dat die musieknotasie nie vir almal belangrik of selfs verstaanbaar was nie. Drie van hierdie werke se aanvangsmate volg hieronder.

---

<sup>47</sup> Uit Burkholder *et al* (2010:19).

**Voorbeeld 3.4: Mesomedes?, Aanroeping van 'n muse (Pöhlmann en West, DAGM 2001:93)**

1 Ἄ - ει - δε Μοῦ - κά μοι φί - λη,  
 2 μολ - πῆς δ' ἔ - μής κατ - άρ - χου,  
 3 αὔ - ρη δὲ cōν ἀπ' ἄλ - cé - ων  
 4 ἔ - μάς φρέ - νας δο - νεί - τω.

Hoewel die komposisies almal aan Mesomedes toegeskryf word, mag dit egter volgens Landels (1999:254) wees dat Mesomedes nie die komponis van die eerste gedig was nie. Die openingsfiguur bestaan hier uit 'n kwintsprong gevolg deur twee herhaalde note.

**Voorbeeld 3.5: Mesomedes, Aanroeping van Kalliope (Pöhlmann en West, DAGM 2001:95)**

Καλ - λι - ό - πει - α σο - φά,  
 Μου - cōν προ - καθ - α - γέ - τι τερ - πνῶν,

Mesomedes se Aanroeping van Kalliope begin met 'n sirkelfiguur van drie stygende note wat weer daal, gevolg deur 'n onderhulpnoot en weer die hoofnoot (voorbeeld 3.5).

**Voorbeeld 3.6: Mesomedes, Himne aan die son (Pöhlmann en West, DAGM 2001:97)**

7 Χι - ο - νοβ - λε - φά - ρου πά - τερ 'Α - οὔς,  
8 ῥο - δό - εκ - σαν ὁς ἄν - τυ - γα πώ - λων

Mesomedes se Himne aan die son begin met vier herhaalde note gevolg deur 'n stygende kwartsprong. Dit word gevolg deur 'n wisselnootfiguur op die noot A, naamlik A-B-A-G-A.

Volgens Landels (1999:111) is beklemtoonde lettergrepe in antieke Griekse poësie nie deur beklemtoning of verandering van klanksterkte gerealiseer nie, maar wel deur styging in toonhoogte. Verder verduidelik Landels (1999:86) dat 'n reeks etniese name, soos Dories, Lidies en Frigies<sup>48</sup> in antieke Griekse musiek gebruik is om nootpatrone en melodiese strukture aan te dui en dat hierdie terme aanvanklik nie die sistematiese rangskikking van toonhoogtes in modusse, of wat vandag bekend staan as toonlere, verteenwoordig het nie. In antieke Griekse musiek, wat volgens Giovanni Comotti (1989:110) op melodie gebaseer is, kon die toonhoogte van sekere note (die binneste note van die tetrachord) na willekeur gevarieer word deur die komponis-uitvoerder. Verder verduidelik Landels (1999:86) dat die antieke Grieke intervalle kleiner as 'n halftoon gebruik het.

### 3.3.2 Antieke Romeinse kultuur

In die Grieks-Romeinse wêreld is dit volgens Scott (1957:404) moeilik om 'n skeidslyn te trek tussen wat Grieks en wat Romeins genoem moet word. Hierdie stelling geld vir enige van die kunste, want antieke Romeinse kultuur is in wese 'n voortsetting van antieke Griekse kultuur. So verduidelik Donald Clark (1957:170) dat Romeinse literêre kultuur in 'n groot mate afgelei is van Griekse kultuur, baie soos wat Noord-Europese kultuur op sy beurt afgelei is van Romeinse en sekondêr van Griekse en Hebreeuse kultuur.

<sup>48</sup> Die Dories, Lidies en Frigies wat hier gebruik word verskil van die oktaafspesies en *tonoi* van 'n later periode wat ook dieselfde benaming het (Landels, 1999:95-96).

### 3.3.2.1 Antieke Romeinse retoriek en imitasie

Na die oornam van Griekeland deur Rome in die tweede eeu v.C. het die Romeinse retoriek volgens Donovan Ochs<sup>49</sup> (1996:637) voortgebou op Griekse retoriek. Griekse retoriek was toe reeds vir drie eeue lank aktueel, naamlik vanaf die vyfde eeu v.C. Die Romeine het die Griekse retoriek verfyn om by hulle eie lewenstyl en politieke behoeftes aan te pas. Ochs wys daarop dat Romeinse retoriek daarna vir byna tweeduisend jaar (vanaf die tweede eeu v.C. tot goed in die agtiende eeu) onderrig, bestudeer en beoefen is.

Die vindingrykheid van Romeinse retoriek is volgens Ochs (1996:643) geleë in die gebruik van imitasie regdeur die skoolkursus. Dit geskied in 'n reeks gegradeerde stappe wat vir ongeveer tweeduisend jaar die hoofmetode van taalontwikkeling was:

Roman rhetoric involved the mastery of an intricate set of rules and precepts, the successful working through of the exercises in the *progymnasmata*, and an internalization and continued practice of the steps and phases involved in imitation. (Ochs, 1996:643.)

*Progymnasmata* was 'n belangrike deel van die Griekse skole van die Bisantynse Ryk, sowel as die Latynse skole van die Weste. Die vroegste verwysing daarna kom voor in 330 v.C. Die program was só gestruktureer, dat die student geleidelik beweeg het vanaf streng imitasie tot 'n meer artistieke kombinasie van die dikwels uiteenlopende belange van spreker, onderwerp en toehoorders (O'Rourke, 1996:562). Die stappe van imitasie is volgens Ochs (1996:643) deur skoolkinders sowel as volwassenes regdeur hul lewens gevolg.

James Murphy (1996:583) wys daarop dat die antieke opvoedingsproses van imitasie (*imitatio*) vandag dikwels verkeerd verstaan word. Die meeste moderne gebruike van die term "imitasie" suggereer dat dit "oneg", "vals" of "namaaksel" beteken. Vir byna tweeduisend jaar het die term egter 'n sistematiese leeraktiwiteit beskryf wat ontwerp was om die leerder toe te rus met 'n wye reeks taalvermoëns of bekwaamhede.

Imitasie beklee volgens George Kennedy (1980:118) 'n spesiale plek in Romeinse literêre geskiedenis, omdat Latynse literatuur aanvanklik in wese 'n imitasie van Griekse literatuur was. Net so was Romeinse redevoering ook aanvanklik 'n imitasie van Griekse redevoering. Die Romeinse regsgeleerde en opvoedkundige, Quintilianus<sup>50</sup>, voer reeds byna tweeduisend jaar

<sup>49</sup> Donovan Ochs is Professor in Retoriek en Kommunikasiestudies aan die Universiteit van Iowa (<http://www.sc.edu/uscp/1993older/9885.html>).

<sup>50</sup> Marcus Fabius Quintilianus (ongeveer 40 n.C.-95 n.C.) is die outeur van die grootste Latynse werk oor retoriek wat uit die antieke tyd behoue gebly het, die *Institutia Oratoria* (Kennedy, 1980:100). Die werk handel oor Romeinse retoriek en die onderwysstelsel waarvan retoriek die kern was. Die pedagogiese metodes was afkomstig van die Grieke, waarop die Romeine voortgebou en dit gesistematiseer het (Murphy, 1996:581-582).

gelede in sy *Institutio Oratoria* aan “that we should wish to copy what we approve in others” (Bender, 1996:343). Dit sluit aan by die opvoedingsstelsel uit die antieke tyd wat op imitasie gebaseer is. Quintilianus wys die lang eerste hoofstuk van sy *Institutio Oratoria* aan ‘n verduideliking van hoe om ‘n *copia* (voorraad van idees en woorde) te verseker, naamlik deur die bestudering van Griekse en Latynse literatuur (Kennedy, 1980:119). Die tweede hoofstuk van Boek X van die *Institutio Oratoria* is volledig gewy aan die konsep van imitasie. Kennedy verduidelik dat hoewel Quintilianus die gevare en beperkings van imitasie erken, hy tog reken dat baie geleer kan word uit die noukeurige bestudering en imitasie van die styl van ‘n verskeidenheid navolgenswaardige voorbeelde. Met betrekking tot die vorming van enige ry, volwasse literêre styl beveel Quintilianus in Boek X van sy *Institutio oratoria* die volgende aan:

It is from authors worthy of our study that we must draw our stock of words, the variety of our figures and our methods of composition, while we must form our minds on the model of every excellence. For there can be no doubt that in art no small portion of our task lies in imitation (aangehaal deur Brown, 1982:39).

Verder wys Quintilianus ook reeds byna tweeduisend jaar gelede op die nut van memorisering (dit wil sê staatsmaking op die geheue) as hulpmiddel tot imitasie wanneer dit by redevoering kom. Daarom beveel hy aan dat geskikte gedeeltes van verdienstelike redevoerings gememoriseer word, want

they (the boys) will always have in their memory something which they may imitate and (they) will unconsciously reproduce that model of style which has been impressed upon their minds. They will have at command ... an abundance of the best words, phrases, and figures, not sought for the occasion, but offering themselves spontaneously from a treasure house, as it were, within them (II.vii.2-4). (Clark, 1957:170.)

Dié les, naamlik dat ‘n groot gedeelte van kuns in imitasie lê, is deur skrywers, skilders, argitekte, beeldhouers en musici deur die eeue heen ter harte geneem. Clark (1957:144) verduidelik dat toe Robert Louis Stevenson homself dus beskryf het as “playing the sedulous ape” teenoor ander skrywers om sodoende te leer skryf, hy ‘n gevatte uitdrukking gebruik het om ‘n aktiwiteit te beskryf wat waarskynlik so oud soos kuns self moet wees.

### 3.3.2.2 Die Romeine en musiek

Die rol van musiek in die lewe en literatuur van die Romeine was volgens Landels (1999:172) baie beperk in vergelyking met die omvattende invloed van musiek in die Griekse kultuur. Landels beweer dat die Romeine nie probeer het om ‘n eie musikale identiteit te ontwikkel nie, maar dat hulle eerder praktiese musiekuitvoerings aan professionele uitlanders, meesal Grieke, oorgelaat het, en tevrede was om self net luisteraars en bewonderaars te wees. Eintlik beskou Landels dit as ‘n vreemde paradoks dat juis die Italianers, die nasie wat in latere eeue dié

musieknasia by uitnemendheid sou word, afstammeling moes wees van wat hy as die “taamlieke onmusikale Romeine” bestempel.

Fleischhauer (2001:606) kritiseer egter hierdie siening, en wys op die belangrikheid van musiek in die lewe van die Romeine. Hy verduidelik dat die Romeine reeds vanaf die era van die Romeinse konings (c750-510 v.C.) en in die vroeë Romeinse Republiek (509-265 v.C.) liturgiese en ander openbare musiek gehad het, sowel as militêre musiek en werksliedere. Maar hy wys ook daarop dat Romeinse musiek aan heelwat vreemde invloede onderworpe was.

Wat die Christelike lied in die Romeinse Ryk betref, bestaan daar volgens Eric Werner (1986:207) heelwat, dikwels teenstrydige, informasie. Die rede hiervoor kan moontlik die feit wees dat hierdie *cantus plani* voortspruit uit Griekeland, Palestina, Italië en ander streke van die Romeinse Ryk, veral Toskane<sup>51</sup> – dit was dus onderhewig aan heelwat verskillende invloede. Verder reken Werner (1986:207) dat sommige mondelinge tradisies in gebruik gebly het tot in die negende eeu, toe ‘n musieknotasie in Europa ontwikkel is. Hieroor sou gespekuleer kon word dat die behoefte aan genoteerde musiek destyds dus waarskynlik nog nie so groot was nie, omdat mondelinge oorlewering nog aan die orde van die dag was. Dit mag die verklaring wees waarom daar uit die vroeg-Christelike tyd slegs een werk met genoteerde musiek, die *Oxyrhynchus hymnus*, behoue gebly het. Die vroeg-Christelike tyd word deur James McKinnon (1995b:795) aangegee as vanaf die tydperk vanaf die Apostels tot aan die middel van die vyfde eeu n.C. Sommige bronne klassifiseer die *Oxyrhynchus hymnus* onder Griekse musiek. Dit verskyn by Pöhlmann en West (DAGM 2001:190-194) as een van die antieke Griekse dokumente, maar word weliswaar geklassifiseer onder “Fragments from the Roman Period”. Die term “Greco-Roman” word dikwels gebruik, waarskynlik omdat dit so moeilik is om die Griekse en Romeinse kultuur te skei. (Kyk ook punt 3.3.2.)

Die *Oxyrhynchus hymnus* in Griekse letternotasie, wat transkripsie in moderne notasie moontlik gemaak het, stam volgens McKinnon (1995b:927) uit die einde van die derde eeu n.C. Die papyrus verskaf vyf besondere lang reëls van ‘n Christelike himne, geskryf op die agterkant van ‘n lys van graanaflewering van vroeër uit dieselfde eeu (Pöhlmann en West, DAGM 2001:192). Die vyf reëls is egter nie volledig<sup>52</sup> nie. Van die eerste drie reëls ontbreek die linkerkantste helfte, dus is daar nie bruikbare openingsmateriaal vir die doel van hierdie studie nie. Die vierde reel is byna volledig, slegs een noot ontbreek. Die aanvang van die vyfde reël bevat slegs die musieknotasie.

---

<sup>51</sup> Destyds ook bekend as Etrurië.

<sup>52</sup> Wanneer West (1992:324-325) se weergawe met dié van Pöhlmann en West (DAGM 2001:190) vergelyk word, blyk dit dat West eenvoudig die onvolledige begin weglaat, en eers in die loop van die tweede reël begin.

Die himne besing volgens Werner (1986:207) die lof van Christus en parafraseer 'n gedeelte van Psalm 93. Werner reken dat hierdie himne 'n perfekte vermenging van Griekse sillabiese *cantus planus* en Hebreeuse melismatiese elemente verteenwoordig. Hy verduidelik dat die wedersydse deurdringing van Griekse en Hebreeuse elemente kenmerkend was van die meeste *cantus plani* voor die vierde eeu n.C., dit wil sê voordat splitsing tussen die Oosterse en Rooms-Katolieke liturgie plaasgevind het. Vroeë Christelike musiek het dus beide Griekse en Hebreeuse invloed ondergaan. Volgens Werner (1986:207) het Joodse Christene gesorg vir die voortplanting van die Hebreeuse musiektradisie op die vroeë Christelike *cantus plani*.

### 3.3.3 Antieke Hebreeuse kultuur

Volgens Joachim Braun (1996:1513) verteenwoordig die Hebreeuse musiek een van die oudste musiekkulture, en is oor 'n tydperk van meer as drieduisend jaar gedokumenteer. Braun verduidelik egter dat daar voortdurend konflik bestaan tussen die oorwegend mondelinge tradisie aan die een kant en die argeologiese en skriftelike bronne aan die ander kant. Sendrey en Norton (1964:55) verduidelik dat musiek in die antieke tyd gesien is as 'n goddelike gawe, nou verwant aan die gawe van profesie. Hulle beweer selfs dat musiek en profesie so nou verwant aan mekaar was dat Hebreeuse profesie as 't ware uit die gees van musiek gebore is. Omdat kuns, insluitend sang en musiekmaak in dié tyd nog gesien is as afkomstig van God of van die gode (Braun, 1996:1520), het niemand die individuele reg gehad om te innoveer nie (Haïk-Vantoura, 1991:23).

#### 3.3.3.1 Ou-Testamentiese tydperk

Die Hebreeuse Ou Testament word volgens Braun (1996:1514) tot in die jongste tyd as die belangrikste bron vir studies oor antieke Israel gereken. Wilson-Dickson (2003:16) beskryf die Ou Testament as 'n merkwaardige gedetailleerde dokument. Hill en Walton (1991:5) reken dat dit nie onvanpas is om die Bybel vanuit 'n letterkundige perspektief te bestudeer en as uitmuntende literatuur te waardeer nie<sup>53</sup>. Die Nuwe Testament erken God as Outeur van die Ou Testament onder inspirasie van die Heilige Gees (2 Tim.3:16). Hill en Walton (1991:12) beweer dat daar terselfdertyd ten minste veertig verskillende menslike outeurs by die samestelling van die Ou Testament betrokke was. Volgens hulle is die Ou Testament oor 'n tydperk van ongeveer duisend jaar saamgestel, naastenby vanaf 1500 tot 500 voor Christus. Die gebeure waaroor in die Ou Testament berig word, lê egter nog veel verder terug in die verlede (kyk voetnoot 35).

---

<sup>53</sup> Die Psalmboek het selfs in die Middeleeue as leerboek gedien vir dié wat wou leer lees (McKinnon, 1995a:1098).

Ten opsigte van die geskiedenis van vroeë musiek, meer spesifiek van die musiek van die Hebreuse nasie gedurende die baie eeue van sy bestaan, reken Kraeling en Mowry<sup>54</sup> (1957:283) dat daar min boeke in die wêreld is wat belangriker as die Bybel is. Volgens Bathja Bayer (1971:559) is die Bybel die belangrikste en rykste inligtingsbron oor die musieklewe van antieke Israel tot ná die terugkeer van die Babiloniese ballingskap. Aron Rothmüller (1975:25) beweer selfs dat die Bybel ons *enigste* bron van informasie oor die musiek van die antieke Hebreërs of Israeliete is. Hoewel die musiekdetail van die Ou Testament volgens Wilson-Dickson (2003:16) geleidelik meer word hoe verder gelees word, reken hy tog dat musiek een van die areas is waar die Bybel nie sy geheime so gemaklik verklap nie. Rothmüller (1975:22) verduidelik dat die outeurs van die Heilige Skrif waarskynlik nie self musici was nie, en gevolglik nie in die eerste instansie daarop uit was om presiese uitlatings oor musiek en musiekinstrumente te maak nie (vergelyk ook punt 3.3.1.5.3 waar die werke van Mesomedes bespreek word). Ten spyte daarvan is dit tog moontlik om 'n voorstelling te vorm oor die musiek en musiekpraktyk van die Jode in Bybelse tye.

'n Baie vroeë geval van moontlike ontlening kan byvoorbeeld gevind word in die Bybelboek Amos. Volgens Hill en Walton (1991:373) is die himniese gedeeltes en die drie doksologieë<sup>55</sup> van Amos 'n aanduiding dat die profeet Amos oor poëtiese en musikale vermoëns beskik het, of dat hy geleen het van bestaande goetebekende liedere. Die profeet Amos het in die middel van die agste eeu v.C. geleef (Die Bybel, 1983:947).

Hoewel heelwat bekend is oor die musiek in antieke Israel, soos byvoorbeeld die organisasie van die tempelsangers en -musikante, die tipes musiekinstrumente en die verskeidenheid van musikale gebruike, is daar volgens Peter Craigie<sup>56</sup> (1983:38) maar min wat met sekerheid bevestig kan word oor *hoe* die musiek in werklikheid geklink het. Ook James McKinnon (1987:12) verduidelik dat dit uiters moeilik is om vas te stel presies *wat* gesing is en onder watter liturgiese omstandighede. So betreur Wilson-Dickson (2003:21) byvoorbeeld die feit dat die *presiese* toonsetting van die Psalms altyd 'n kwessie vir spekulasie sal bly, omdat die oorspronklike betekenis van die kantilleringstekens van die Hebreuse Bybel met verloop van eeue verlore gegaan het.

Die musiek van antieke Israel het volgens Sendrey en Norton (1964:249) reeds vóór die val van Jerusalem<sup>57</sup> in twee gevurk en totaal verskillende rigtings ingeslaan. Gevolglik het vakkundiges

---

<sup>54</sup> Carl Kraeling was Direkteur van die 'Oriental Institute' en Professor van Hellenistiese Oosterse Argeologie aan die Universiteit van Chicago. Lucetta Mowry was Professor in Bybelse geskiedenis aan die Wellesley College (Wellesz, 1957:xi).

<sup>55</sup> Doksologie beteken verheerliking van God (Van Schaik, 1980:176).

<sup>56</sup> Peter Craigie was dekaan van Geesteswetenskappe aan die Universiteit van Calgary en lewer talle publikasies in Ou-Testamentiese studies.

<sup>57</sup> Die val van Jerusalem was in die jaar 70 n.C. (Sendrey & Norton, 1964:243-244).

eers na byna tweeduisend jaar die gemeenskaplike bron van dié musiek herken. Die een tak het in die liturgie van die vroeë Christene voorsien, in wie se erediens by uitstek Psalms gesing is. Die ander tak het grotendeels in 'n oostelike rigting gevloei, en was soos Sendrey en Norton (1964:263) dit stel, "só goed weggesteek van Westerse sig, dat geglo is dat die lied van die bybelse tyd vir altyd begrawe gelê het onder die antieke ruïnes van Jerusalem" (eie vertaling). Abraham Idelsohn se navorsing<sup>58</sup> toon egter verbasende ooreenkoms aan tussen die sinagoge-musiek van verskillende afgeleë, geïsoleerde Joodse nedersettings in die Ooste, soos byvoorbeeld die Jode in Jemen, en die Georgiëanse Jode in Transkaukasië meer as duisend myl daarvandaan, asook in die sinagoge-musiek van die ouer Babiloniese en Persiese gemeenskappe (Sendrey & Norton, 1964:265). Die ooreenkomste lê veral in die gebruik van dieselfde modi (vergelyk ook punt 3.3.3.7.1 no 1, asook voetnoot 48) en dieselfde melodiese motiewe. Sendrey en Norton (1964:266) reken dat die bes bewaarde en mees outentieke tradisie van Bybelse kantillering in die Christelike liederes van die Jode uit Jemen aangetref word. Die nog bestaande liederes en kantillering van die Oosterse Jode mag moontlik volgens Sendrey en Norton (1964:266) 'n direkte skakel met die Psalms van antieke Israel wees.

Sendrey en Norton (1964:224) verduidelik verder dat elke sinagoge in Jerusalem volgens rabbynse tradisie toegerus was met 'n taalskool ("grammar school") sowel as 'n gevorderde leerskool ("for higher learning"). Die Sinagoge word deur Sendrey en Norton beskryf as die

local house of study, where men of scholarly mind met regularly to peruse and to ponder the first five books of the Old Testament, the Torah<sup>59</sup>. Because at first these (meetings) were held only on the Sabbath the meeting places came to be called 'houses of Sabbath', and later by the Greek word *synagogue*, meaning 'house of assembly'. (Sendrey & Norton, 1964:222.)

### 3.3.3.2 Ou-Testamentiese poësie en musiek

Die poësie van die Ou Testament word deur Hill en Walton (1991:255) beskryf as van 'n musikale aard, gewoonlik bestem om gesing of gekantilleer te word, begelei deur musiekinstrumente. In die opskrifte word spesifieke begeleidingsinstrumente aangedui, byvoorbeeld in Psalm 5 word "vir die koorleier: met fluitspel" voorgeskryf, en in Psalm 6 "vir die koorleier: met snarespel". Die musikale aard van Hebreëuse poësie verhoog volgens Hill en Walton die artistieke waarde van die literêre vorm, voeg 'n belangrike liturgiese dimensie daaraan toe, en help met die mondelinge oordrag van die teks. Hill en Walton verduidelik

---

<sup>58</sup> Abraham Idelsohn was volgens Braun (2001:1514) die eerste moderne geskiedskrywer oor Joodse musiek. Hy het oor 'n hele aantal jare mondeling oorgelewerde Hebreëuse melodieë uit verskillende afgeleë Joodse nedersettings versamel en geanaliseer. Die navorsing is tussen 1914-1932 in tien bande gepubliseer as *Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz* (afgekort as HOM), en sluit altesaam 3,775 melodieë in.

<sup>59</sup> Die *Torah* is die Joodse benaming vir die Pentateug, wat uit die eerste vyf boeke van die Ou Testament bestaan. Dit word ook deur die Jode "Die Wet" genoem (Hill & Walton, 1991:71).

verder dat hoewel die sogenaamde “orkespartiture” vir Ou-Testamentiese poësie verlore gegaan het, daar tog musikale spore of oorblyfsels behoue gebly het, veral in die boek Psalms. Eerstens word die komponis aangedui, soos byvoorbeeld in Psalm 70 “Van Dawid”<sup>60</sup>, Psalm 72 “Van Salomo” en Psalm 81 “Van Asaf”. Tweedens word die geleentheid of beweegrede vir die ontstaan van die komposisie aangedui, byvoorbeeld Psalm 45 “’n Lied van die liefde”; Psalm 57 “’n Gedig, na aanleiding daarvan dat hy (Dawid) vir Saul in die grot in gevlug het”; Psalm 92 “Vir die sabbatdag” en Psalm 100 “’n Dankpsalm”. Derdens word die melodie of verwerking waarop die gedig gesing (en gespeel) is aangedui, byvoorbeeld “op die wysie van ‘Die wildsbok van die daeraad” in Psalm 22 of “op die wysie van ‘Die duif in die hoë bome” in Psalm 56 (Hill & Walton, 1991:255; Bybel, 1983:575-663

Volgens Craigie (1983:37) is die grootste gedeelte van die Hebreeuse psalmverse parallel gestruktureer, dit wil sê dit bestaan uit komplementerende helftes. Gevolglik volg die musiek daarvan ook hierdie fundamentele struktuur. Elke vers is volgens Wilson-Dickson (2003:36) gesing op ‘n resiteertoon wat die *tenor*<sup>61</sup> genoem word. Die halfpadmerk van die vers word aangedui deur ‘n eenvoudige melodiese buiging, die *mediant* (middel of halfpad) genoem, met ‘n effens meer uitgebreide melodiese einde, wat die *terminasie* genoem word. Die opskrifte by sommige psalms is die benaming vir melodieë wat volgens Wilson-Dickson (2003:21) waarskynlik uit ‘n paar kort melodiese idees bestaan het, een vir die eerste en een vir die tweede vershelfte, volgens hom nie juis anders as by die Gregoriaanse *cantus plani* nie. (Kyk ook punt 3.3.3.4 waar kantillering volledig bespreek word.)

### 3.3.3.3 Ou-Testamentiese musiek

Ou-Testamentiese musiek het onder andere te make met die musiek van koning Dawid, die Bybelse psalmdigter van ongeveer duisend jaar voor Christus, dit wil sê ongeveer drieduisend jaar gelede. Koning Dawid het vanaf 1030 v.C.-970 v.C. geleef (McKinnon, 1995a:1094-1095), en word beskryf as “the greatest patron of music and Psalmody in Israel, and therefore greatly loved by Christian and Jewish musicians alike” (Wilson-Dickson, 2003:21). Die geskiedenis van Dawid word in die geskiedenisboeke van die Ou Testament vertel, hoofsaaklik vanaf I Samuel 16 tot by 1 Konings 2, asook in 1 Kronieke 10-29 (McKinnon, 1995a:1094). Die grondlegging van die ingewikkelde musieksisteem van die Leviete word volgens McKinnon (1995a:1096) aan

<sup>60</sup> Volgens McKinnon (1995a:1096) is daar Bybelnavorsers wat ‘n vraagteken plaas oor die kwessie of Dawid werklik vir die dig van so ‘n groot aantal Psalms verantwoordelik kon gewees het. ‘n Kritiese bespreking van hierdie saak val egter nie binne die veld van hierdie studie nie.

<sup>61</sup> Resiteertoon is volgens Ottermann en Smit (2000:206) byvoorbeeld die noot waarop die grootste deel van ‘n Gregoriaanse *cantus planus* gesing word. *Tenor* kom van die Latynse *tenere*, wat “om te hou” beteken (Wilson-Dickson, 2003:36).

Dawid toegeskryf (I Kronieke 16-17). Dawid word dus deur McKinnon (1995a:1098) as die grondlegger van kerkmusiek bestempel.

In Dawid en Salomo se tyd het die Hebreuse gewyde musiek 'n hoogtepunt bereik (Haïk-Vantoura, 1991:22). Hierdie musiek het nie in die eeue daarna verlore gegaan nie, want die Leviete was verantwoordelik vir die behoud van die "heilige erfenis", wat ook die musiek ingesluit het (Haïk-Vantoura, 1991:23). Die Leviete was dus verantwoordelik vir die versorging van die musiek in die tempel (Rothmüller, 1975:77). Sendrey en Norton maak ook herhaaldelik melding van die Leviete se eeuelange tradisie van musikale aktiwiteit, en die belangrike rol wat hulle in die behoud van die tempelmusiek gespeel het. Verder verduidelik hulle dat hierdie musiektradisie, wat mondeling oorgelewer is, deur oordrag steeds vir baie generasies die verantwoordelikheid van die Leviete gebly het (Sendrey en Norton, 1964:39, 140, 143).

Through more than ten centuries ... the systematic rehearsal work of the Levites would continue with fanatical zeal. Despite the lack of musical notation, Hebrew music was preserved through the vicissitudes of later ages by the skill and fervor of these Levitical music masters. It was their unshakable belief in their mission as apostles of their art that managed to keep such music alive. (Sendrey & Norton, 1964:53.)

Volgens Hill en Walton (1991:224) was die priesters en Leviete die Ou Testament se ekwivalent van 'n professionele geestelike stand ("clergy"). Die boek Kronieke beskryf dat die Leviete koninklike opdrag gehad het om diens te doen as sangers, musici, poortwagters, onderwysers van die wet, en regters (1 Kron.24-26; 2 Kron.17:7 en 19:11).

In 1 Kron. 23:5b lees ons dat vierduisend Leviete verantwoordelik was om die lof van die Here op die instrumente wat daarvoor vervaardig is, te verkondig. Hulle moes ook elke môre en aand hulle plek inneem vir dank en lof aan die Here (I Kron. 23:30 ). Verder lees ons verskeie kere van die werk van die Leviete wat van vader op seun oorgegaan het. In I Kron 25:1 staan byvoorbeeld dat die seuns van Asaf, Heman en Jedutun vir besondere diens afgesonder is, en dat hulle mense was wat onder begeleiding van liere, harpe en simbale as profete opgetree het. In I Kron.25:3 word vermeld dat die ses seuns van Jedutun onder hul pa (Jedutun) se leiding was, en dat hy met begeleiding van die lier as profeet opgetree het in die dank en die lof aan die Here. Ook die kinders van Heman het almal onder hulle pa se leiding gesorg vir die sangbegeleiding in die huis van die Here, en wel op simbale, harpe en liere (I Kron.25:6). Altesaam was daar tweehonderd agt en tagtig opgeleide sangers en ander musici (I Kron. 25:7).

Die Jode het, volgens Rothmüller (1975:84), hulle geloof en tempelmusiek baie vurig teen vreemde invloede verdedig: "the keepers of the temple tradition (music) insisted that it could not be changed by one jot or tittle."

### 3.3.3.4 Ou-Testamentiese kantillering

In die Joodse sinagoge<sup>62</sup> uit die tyd van die Ou Testament is die psalms, gebede en skriflesings by die openbare “lees” daarvan gekantilleer, dit wil sê gesing in ‘n soort verhewe spraak wat ooreenkoms toon met eenvoudige sang (Wilson-Dickson, 2003:22). Volgens Eliyahu Schleifer (2001:41) plaas die Joodse leer en godsdienstige wette besondere klem op die kantillering van die Bybel, aangesien dit die verstaan en onthou van heilige tekste bevorder. Hy verduidelik dat die kantillering van bybelse passasies ‘n belangrike basis van die Joodse kultuur is, sowel by privaatstudie as by openbare seremonies. Volgens Schleifer (2001:41) is die kantillering-sisteem van die Hebreeuse Bybel, naamlik die openbare lees van die Pentateug (kyk ook punt 3.3.3.6), die Profete en die boeke van die hagiografie<sup>63</sup> gebaseer op psalmodiese konsepte.

Wilson-Dickson (2003:36) beweer dat ‘n groot deel van die Gregoriaanse *cantus planus* sy oorsprong in kantillering het. Hy verduidelik dat die teks op ‘n resiteertoon gesing is, met eenvoudige melodiese infleksies om die leestekens musikaal voor te stel. Sodoende word musikale kontoere gevorm wat die natuurlike styging en daling van die spreekstem volg. Rothmüller (1975:94) verduidelik dat dit gebruiklik was om die voorgelese gedeeltes te kantilleer omdat dit memorisering van die teks vergemaklik het. Volgens Sendrey en Norton (1964:55) het alles wat in die antieke tydperk ernstig gesing of gekantilleer is, groter outoriteit besit as wanneer dit bloot ‘gepraat’ is.

Teaching the sacred text was always done by singing it. There were traditionally two reasons for this. Chanting of the scriptural text was considered essential for clarity of diction and meaning, as well as for investing it with proper emotional weight. Also, centuries of oral teaching had proved chanting to be immensely more effective than the spoken word for memorizing lengthy passages. (Sendrey & Norton, 1964:224.)

Vir die Jode was die kantillering van skrifgedeeltes ‘n kragtige herinnering aan die heiligheid van die Bybel, waardeur die heilige Woord van God geskei is van die “ongeheiligde” gesprekke van die daaglikse lewe (Wilson-Dickson, 2003:23).

Die Bybelse skriflesings uit die antieke tyd word soos volg deur Abraham Idelsohn (1948:35) beskryf:

The public reading of the Bible in ancient times ...was not according to the manner now employed in the Reform (*sic*) Synagogue (since 1815). In the latter it is simply spoken or

<sup>62</sup> Volgens Wilson-Dickson (2003:22) kan onderskei word tussen sinagoge (die instelling) en sinagoge (‘n gebou), maar die woord self beteken “plek van samekoms”. Werner (1979:111) beklemtoon die feit dat ‘n “scriptural scroll” wat gebruik word in die *liturgie* van die sinagoge, anders as vir studiedoeleindes, geen tekens vir punktuasie, aksentuering of musikale betekenis mag bevat nie.

<sup>63</sup> Hagiografie beteken lewensbeskrywing van heiliges (HAT, 2005:356).

declaimed without any musical flavour, whereas the manner of reading, according to tradition, is a cantillation, a chanting of the text, a recitation in which music plays a great part. This way of reading the Bible is mentioned in ancient times – at least as far back as the first century. ...The Talmud says that the Bible should be read in public and made understood to the hearers in a musical, sweet tune. (Idelsohn, 1948:35.)

Wilson-Dickson (2003:36) beklemtoon dat die stembuiging van die spreekstem van fundamentele belang is by kantillering. Hy verduidelik dat 'n vraag in heelwat tale gepaard gaan met styging in toonhoogte aan die einde van die sin. Net so gaan 'n punt gepaard met 'n daling in toonhoogte. Volgens hom is daar heelwat verskillende formules, maar almal streef daarna om die kantillering by die grammatika van die teks te laat aansluit. Volgens Werner (1979:413) is die oudste en mees outentieke tradisie van Bybelkantillering, dié van die Jode uit Jemen, beslis van 'n musikale aard en onder alle omstandighede baie meer as bloot 'n eenvoudige resitasie ("leidlich schlichter Sprechvortrag").

Werner (1979:110) beweer dat gereelde kantillering van die Bybel reeds lank voor die Christelike era 'n goed gevestigde praktyk was. Hy haal vervolgens vir Natronai Gaon (negende eeu) aan wat sê "the scriptural accents with the melodies of cantillation were given to us on Mount Sinai". Volgens Werner word die aksente in hierdie aanhaling vir die eerste keer amptelik beskou as 'n soort musieknotasie, nie net ter wille van die interpunksie ("punctuation") nie, maar ook ter wille van die kantillering van die Bybeltekste. Die volledige ontwikkeling van die aksente en hul musikale aanwending moes volgens Werner (1979:113) êrens tussen die vyfde en die negende eeu plaasgevind het.

Wilson-Dickson (2003:36) verduidelik dat die trapsgewys stygende kontoer reg aan die begin van die psalm die intonasie genoem word. Dit word gesing deur die kantor of priester alleen, en help die groep sangers om saam in die gekose toonaard te begin. Dit is die kantor se taak om 'n geskikte toonomvang vir die gemeente te kies. Verder beweer Wilson-Dickson dat die musiek nie poog om die betekenis van die teks weer te gee nie, maar "rather adorns or clothes the words in song". Haïk-Vantoura (1991:35) verduidelik ook dat die ritme van die Bybelse prosodie nie spesifieke aanduidings benodig nie, maar gevorm word deur die woordritme.

### **3.3.3.5 Kantilleringstekens van die Hebreeuse Bybel**

Schleifer (2001:41) wys daarop dat hoewel Joodse religieuse wette beklemtoon het dat skriflesings gekantilleer moes word, die oorspronklike Hebreeuse bybelteks geen kantilleringstekens bevat het nie. Die oorspronklike Hebreeuse teks het bestaan uit paragrawe wat opgebou was uit woorde wat slegs medeklinkers (konsonante) bevat het. Die teks het dus, waarskynlik ter wille van ruimtebesparing, geen klinkers (vokale) of sinsverdelings bevat nie.

Volgens Schleifer (2001:41) verskyn klinkertekens en sinsverdelings vir die eerste keer in Babiloniese en Palestynse manuskripte van die vroeë negende eeu n.C., hoewel hierdie metodes as sulks vermoedelik reeds ongeveer twee eeue vantevore ontwikkel is. Pogings om die Hebreeuse Bybelteks van leestekens te voorsien, kulmineer volgens Schleifer (2001:41) in die omvattende sisteem van die Masoretiese skool van Tiberië<sup>64</sup> uit die laat negende eeu en vroeg tiende eeu.

Rothmüller (1975:102) klassifiseer die Bybelse aksente in die volgende drie sisteme:

- Die Palestynse sisteem, waar die teken gewoonlik 'n stippel was wat by die boonste of onderste gedeelte van 'n konsonant geplaas is.
- Die Babiloniese sisteem, waar die tekens hoofsaaklik uit Hebreeuse letters bestaan het, wat bokant die konsonante geplaas is.
- Die Tiberiese sisteem, waar die tekens bestaan het uit stippels, strepe en segmente van sirkels, wat soms bo en soms onder die konsonante geplaas is.

Haïk-Vantoura (1991:6) verduidelik dat beide die (eenvoudiger) Palestynse en Babiloniese sisteme gebruik is voordat die meer volledige Tiberiese sisteem in die plek daarvan gebruik is. Die Palestynse sisteem mag volgens haar reeds vanaf so vroeg as die vierde eeu n.C. in gebruik gewees het.

Die Masorete was volgens Hill en Walton (1991:14-16) Joodse geleerdes en skrifgeleerdes ("scribes") uit die tydperk van ongeveer 500-900 n.C. Van der Merwe *et al.* (1997:2-3) verduidelik dat die woord "Masorete" "oorleweraars" beteken, en afgelei is van die Bybelse Hebreeuse woord *masora* wat "oorlewering" beteken. Volgens Van der Merwe *et al.* het die Masorete begin om uitspraak van die Hebreeuse Bybelteks soos dit uit die mondelinge tradisie oorgelewer is, met behulp van 'n sisteem van tekens aan te dui en te standaardiseer. Hierdie werk is oor eeue voortgesit, en kulmineer in die tiende eeu in die sogenaamde Tiberiese sisteem van die Ben Asher-familie.

Die Masoretiese Skool van Tiberius het 'n vindingryke versameling van stippels en klein geometriese figuurtjies bo en onder die woorde geplaas om die leser te help om die teks korrek uit te spreek, om die teks te verdeel volgens die tradisionele interpretasie, en om dit te kantilleer deur aanvaarde melodiese patrone te gebruik (Schleifer, 2001:41).

---

<sup>64</sup> Werner (1979:114) verduidelik dat daar vanaf die agste tot die tiende eeu n.C. twee skole van Hebreeuse taalkundiges (die Masorete) werksaam was met "examining, vocalizing, accentuating, and critically editing the scriptural texts". Hulle het in twee onafhanklike akademies gewerk, een in Babilonië en die ander in Tiberië. Die Babiloniese skool was blykbaar die vroeër een, maar die later Tiberiese sisteem is die een wat algemeen deur die Jode aanvaar is (Werner, 1979:114).

Volgens Hill en Walton (1991:14-16) is die bruikbaarheidskwaliteit van die vroegste manuskripte van die Ou Testament verhoog deur die Masorete se woordverdelings, klinkerstippels of klinkertekens, sowel as die toevoeging van leestekens en die maak van versverdelings. Hill en Walton meld dat die Hebreeuse teks van die Ou Testament vandag nog bekend staan as die Masoretiese teks. Uit Avigdor Herzog (1972:1100) se beskrywing van die Tiberiese aksentsisteem in die *Encyclopaedia Judaica* blyk dit egter duidelik dat die sisteem nie uitsluitlik 'n sintaktiese funksie gehad het nie:

The Tiberian system of accent signs and vowel signs and their functions was based on existing practices not only of the pronunciation and grammatical basis and syntactical structure of the text, but also of its musical rendition.

Craigie (1983:52) verduidelik dat die Masorete nie gesien moet word as die *uitvinders* van die vokalisering van die Hebreeuse teks nie. Veel eerder moet hulle beskou word as dokumenteerders wat die *simbole* vir hierdie bestaande tradisie van vokalisering, wat reeds eeue lank mondeling oorgedra is, genoteer het. Hierdie vokalisering kan volgens Craigie in alle waarskynlikheid teruggevoer word na Bybelse tye toe, of ten minste tot kort na die Bybelse tyd.

Vir hulle dokumentasie het die Masorete twee gelyklopende sisteme gekombineer. Schleifer (2001:41) verduidelik dat die een sisteem, genoem *niqqud*, gebruik is vir die aanduiding van klinkers en spesiale konsonante. Die ander sisteem, genoem *te'amim*, het volgens hom drie funksies gehad: eerstens die korrekte beklemtoning van die woorde, tweedens die aanduiding van die tradisionele verdeling van die verse, en derdens die aanduiding van gepaste kantilleringspatrone. Herzog (1972:1099) skryf soos volg oor die term *te'amim*:

The talmudic usage of the term *te'amim* is still not sufficiently clear; however, considering the strict regulation of every other element of the scriptural reading, it is inconceivable that the melodic rendition could have been left to the ad hoc invention or choice of the reader.

Sommige bronne gebruik *te'amim* en ander *ta'amim*. Rothmüller (1975) gebruik *teamim*. Volgens Werner (1979:590) is die betekenis van *ta'amim* "sense, taste, meaning, category". Hy verduidelik die term soos volg:

The primary function of the *ta'amim* is the proper punctuation and accentuation of Scripture; the older tradition of scriptural cantillation was later connected with, and adjusted to, the *ta'amim*. Thus the *ta'amim* have come to be considered the ephonic notation of the Bible. (Werner, 1979:590.)

Die Tiberiese metode gebruik volgens Schleifer (2001:41) 'n eenvormige *niqqud*-sisteem vir al vier en twintig boeke van die Hebreeuse Bybel, maar differensieer verder tussen twee *te'amim*-sisteme. Die een *te'amim*-sisteem (*ta'amei kaf-alef sefarim*) word vir die een en twintig boeke van prosa en profesie gebruik, terwyl die ander *te'amim*-sisteem (*ta'amei emet*) vir die

sogenaamde digterlike boeke, naamlik Psalms, Spreuke en die poëtiese gedeeltes van Job gebruik word. Volgens Schleifer bestaan die twee sisteme uit grafiese tekens wat soortgelyk in vorm is, maar waarvan die interpretasie aansienlik verskil. Hy verduidelik dat die tekens geklassifiseer word as disjunktiewe (verdelers) en konjunktiewe (verbinders). Die disjunktiewe dui die eindes van verse aan en verdeel elke vers in frases en subfrases, en vergestalt dus die sintaktiese hiërargie binne die vers. Die konjunktiewe daarenteen, help om woorde te verenig in frases en subfrases.

Die name van die *te'amim*-tekens word volgens Schleifer (2001:42) afgelei van hulle funksie, grafiese vorm, musikale motief of chironomiese<sup>65</sup> beweging. Verder verduidelik hy dat daar nog drie addisionele tekens in gebruik was, een vir die aanduiding van 'n sekondêre beklemtoning, 'n tweede vir 'n retoriese stop, en 'n derde as koppelteken om twee woorde met mekaar te verbind.

Die groot aantal kantilleringstekens wat in gebruik was, terwyl heelwat minder voldoende vir puntuasie sou gewees het, word deur Schleifer (2001:42) beskou as 'n bevestiging dat die kantilleringstekens as musikale tekens gedien het. Hy verduidelik verder dat die kantilleringstekens deur Joodse tradisie as simbole of motiewe behandel is en nie as individuele toonhoogtes soos in moderne Westerse notasie nie. Die lengte van 'n motief kon volgens Schleifer varieer tussen 'n enkele noot en 'n lang melisma. Edith Gerson-Kiwi en David Hiley (2001:556) beklemtoon dat die kantillering van die Bybel nie 'n onafhanklike musiekstuk is nie, maar 'n strukturele resitatief waarvan die belangrikste taak is om die sintaksis van die individuele sinne te beklemtoon, en veral om die skeiding tussen sinne duidelik te maak deur middel van 'n idiomatiese melisma of swierige figuur ("flourish").

Eric Werner meld dat die kantillering *trop* of *n'gina* (melodie) genoem is. (*Trop* kom van die Griekse *tropos*, wat wyse of manier beteken). Werner verduidelik dat feitlik elke woord van een van hierdie kantilleringstekens voorsien is. Hiervolgens is die kantillering aangedui, en wel volgens spesifieke reëls wat die "mode of the musical setting" bepaal het. Verder het die tekens aangedui watter lettergrepe beklemtoon moes word volgens Hebreeuse taalreëls, soos wat dit in dié tyd (vanaf die vyfde tot die tiende eeu) aan die Masorete en taalkundiges bekend was (Werner, 1979:55-56).

Verskillende outeurs huldig verskillende sienings oor die *Te'amim*. Dit is te verstane, want volgens Werner (1979:411) is die skeidslyne tussen retoriese infleksie en 'n werklike musikale

---

<sup>65</sup> Chironomie (Engels "cheironomy") kom van die Griekse woord *cheir* wat "hand" beteken. Chironomie beteken die leer van handtekens (Gerson-Kiwi & Hiley, 2001:554). (Sien ook punt 3.3.3.6 waar chironomie bespreek word.)

uitvoering of vertolking uiters vloeibaar. Hy verduidelik verder dat die *Ta'amim* van die Bybel sowel as die ander ekfonetiese aksente nie in eerste plek as musiektekens ontwerp is nie. Eers nadat die primêre en mees belangrike oogmerk daarvan, die presiese sintaktiese puntuasie van die teks, bereik is, neem die tekens 'n semi-musikale funksie aan. Daar is volgens Werner (1979:412) egter 'n taamlike groot verskil in die maniere waarop verskillende mense en kerke die kantillering musikaal vergestalt. Dit kan volgens hom varieer tussen enersyds 'n blote oratoriese voordrag waarvan die toonhoogte nie presies vasgestel kan word nie en andersyds 'n egte kantillering waarby die primitiewe ekfonetiese aksentuering in 'n ware musieknotasie ontwikkel het.

Daniel Weil (1995:4) beweer egter dat meeste moderne Masoretiese vakspesialiste dit eens is dat die *te'amim*-sisteem in die eerste plek musikaal is, en dat die ander funksies daarvan, soos die sintaktiese funksie en die lokalisering van beklemtonings, ondergeskik aan die musikale funksie is. Om sy bewering te staaf verwys hy na Yeivin, Breuer en Medan.

Die verskillende musikale interpretasies van die *te'amim* wat in verskillende landstreke ontwikkel het, bring volgens Schleifer (2001:42) mee dat daar vandag agt hoof musikale tradisies van kantillering bestaan. Binne-in die landstreke self kan verskillende subtradisies onderskei word, en elke tradisie beskik oor verskillende melodiese patrone vir verskillende gedeeltes van die Bybel (Schleifer, 2001:44). Die *Ta'amei emet*-sisteem wat vir die Psalms, Spreuke en die poëtiese gedeeltes van Job gebruik word, is volgens Schleifer (2001:45) nog meer ingewikkeld. Gevolglik spreek wetenskaplikes soos Dotan en Herzog hul twyfel uit oor die kwessie of daar wel verband tussen die *te'amim* en huidige Joodse psalmodie bestaan (Schleifer, 2001:46). Schleifer noem ook dat Hannoeh Avenary selfs nog so onlangs as 1963 beweer dat die Tiberiese aksentuering van die Psalms nog nooit musikaal gerealiseer is nie (sien punt 3.3.3.7 waar moontlike realiserings vir die *te'amim*-sisteem bespreek word). Schleifer verduidelik egter dat Flender<sup>66</sup> se navorsing van 1992 wel ooreenkoms tussen 'n paar Tiberiese tekens en die psalmodiese patrone van sekere Joodse gemeenskappe van die Nabye Ooste en Marokko aantoon, en dat sekere melodiese patrone konsekwent by die kombinasie van spesifieke tekens voorkom.

Twee voorbeelde van Idelsohn se opgetekende melodieë uit die *Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz* volg hieronder (voorbeelde 3.7 en 3.8). Die twee voorbeelde is gekies om melodiese patrone as openingsmotiewe te illustreer en hou terselfdertyd verband met die twee Delfiese himnes wat reeds bespreek is (punt 3.3.1.5.1).

---

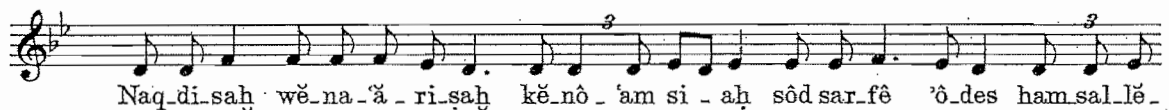
<sup>66</sup> Reinhard David Flender is die outeur van die boek *Hebrew Psalmody* (1992).

**Voorbeeld 3.7: Idelsohn, HOM<sup>67</sup> I (*Gesänge der Jemenischen Juden*), p.89, no.70:  
 “Gebete für Fast- und Bußtage”**



Die openingsmotief bestaan uit 'n stygende tertssprong gevolg deur stygende trapsgewyse beweging. Hierdie drieklankomspeling, met opvulling van bo-terts word dan nog 'n keer herhaal. Hierdie openingsmotief toon opvallende ooreenkoms met die Eerste Delfiese himne (kyk voorbeeld 3.1a).

**Voorbeeld 3.8: Idelsohn, HOM V (*Gesänge der Marokkanischen Juden*), p.38, no.44**



In voorbeeld 3.8 van Idelsohn bestaan die openingsmotief uit 'n stygende tertssprong, gevolg deur vier herhaalde note, wat gevolg word deur trapsgewys dalende beweging. Hierdie openingsmotief toon opvallende ooreenkoms met die Tweede Delfiese himne (kyk voorbeeld 3.2a).

**3.3.3.6 Kantilleringstekens en die chironomie**

Die kantillering van die Bybel was volgens Joachim Braun 'n gebod, voorgeskryf deur die Talmud<sup>68</sup>. Die Bybeltekste is waarskynlik in die eerste eeue n.C. sonder enige skriftelike hulptekens gekantilleer. Die enigste hulpmiddel by die melodiese kantillering, sowel as die korrekte aksentuering van die woorde en die korrekte sinsverdeling, was die chironomie (Braun, 1996:1525).

Die vroegste Joodse musieknotasie kan volgens Braun (1996:1515) teruggevoer word tot die chironomie van die antieke tyd, wat gedokumenteer is in skriftelike en ikonografiese bronne. Chironomie word deur Gerson-Kiwi en Hiley (2001:554) gedefinieer as “hand movements made in the air to guide a musical performance”. Volgens Haïk-Vantoura (1991:527) is chironomie “the art of conducting or representing music by gestures of the hand, arms and/or fingers”.

<sup>67</sup> Kyk voetnoot 58.

<sup>68</sup> Volgens die NEUD (2001:900) is die *Talmud* “the collection of Jewish laws concerning religious and non-religious life”.

Chironomiese notasie kan as 'n mnemotegniese<sup>69</sup> notasie beskryf word omdat dit sangers help om die melodie te onthou.

Die gebruik van chironomie in Egipte is volgens Braun (1996:1521) reeds vanaf 2400 v.C. deurlopend gedokumenteer. Sendrey en Norton (1964:51) beweer selfs dat dokumentasie uit so vroeg as 2800 v.C. toon dat handtekens en vingerbewegings deur Egiptiese musici gebruik is. 'n Tradisie van handtekens is volgens Gerson-Kiwi en Hiley (2001:556) reeds sedert die derde millenium voor Christus deurlopend in antieke Israel gedokumenteer. Musiektonale waarin chironomie uitgebeeld is, is volgens Haïk-Vantoura (1991:9) gevind in die grafkamers van piramides uit die derde millennium v.C. Helmut Hucke (1979:5) beweer selfs dat chironomie so vroeg as ongeveer 4000 v.C. in Egipte gebruik is. Verder is dit volgens Eric Werner (1979:107) insiggewend dat die hiëroglief vir "sing" 'n hand is.

Sendrey en Norton (1964:51) redeneer dat aangesien die karakter van Hebreeuse tempelmusiek ooreenkoms toon met vroeë Egiptiese musiek, dit waarskynlik ook volgens chironomiese praktyk gedirigeer is. Die kontinuïteit van die chironomie word volgens Braun (1996:1515) in die ekfonetiese<sup>70</sup> notasie van die Hebreeuse Bybelresitering weerspieël. Ellen Hickmann (1996:12) verduidelik dat die skriftelike simbole van die ekfonetiese notasie op die oorspronklike gebare van die sturende hand ("Originalgesten der lenkende Hand") gebaseer is.

Die eerste Bisantynse notasie, net soos die ander notasies wat daardie tyd in gebruik was, was volgens Haïk-Vantoura (1991:7-8) slegs getekende weergawes van handtekens wat in die verre verlede gebruik is. Hier word dus na chironomie verwys, wat deur Haïk-Vantoura as 'n effektiewe visuele voorstelling beskryf word. Volgens Haïk-Vantoura was chironomie alom-bekend in die antieke tyd en algemeen in gebruik in die Grieks-Latynse wêreld kort voor die geboorte van Christus, veral in die nie-gespesialiseerde gebruik van sinagoge-kantillering, waar dit volgens haar tot vandag toe nog steeds gebruik word.

Gerson-Kiwi en Hiley (2001:557) verduidelik dat die chironomiese tradisie veral by die openbare lees van die Pentateug (*Torah*) toegepas is. Wanneer die Pentateug in die openbaar gelees is, moes dit (volgens Joodse wet) gelees word vanaf perkamentrolle wat geen kantilleringstekens bevat het nie. Gevolglik moes die voorleser dus die hele volgorde van die kantillering memoriseer. Veral hier was die voorleser dus afhanklik van 'n persoon wat deur middel van

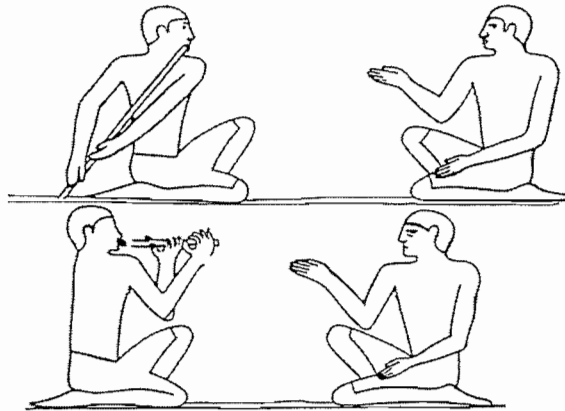
---

<sup>69</sup> HAT (2005:725) definieer "mnemotegniek" as die "leer van die middele om iets in die geheue te bewaar; geheuekuns".

<sup>70</sup> Volgens Engberg (2001:47) kom die term "ekfonetiese" van die Griekse woord *ekphōnēsis*, wat "uitspraak" of "hardop lees" beteken. Ekfonetiese notasie kan letters, stippels of chironomiese figure wat die bewegings van 'n dirigent se hand verteenwoordig, insluit, en word hoofsaaklik saam met Bybeltekste gebruik.

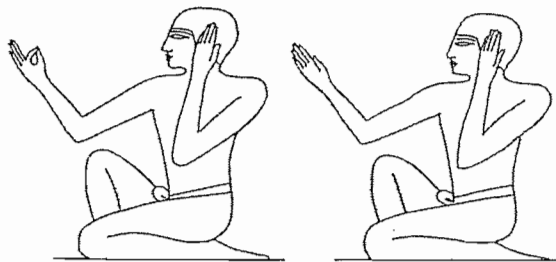
handgebare hom gehelp het om die melodie te onthou (Gerson-Kiwi en Hiley, 2001:557). In onderstaande voorbeelde word 'n paar afbeeldings van chironomiese gebare verskaf.

**Voorbeeld 3.9: Uit *Handzeichen* (Hickmann, 1996:7-8)**



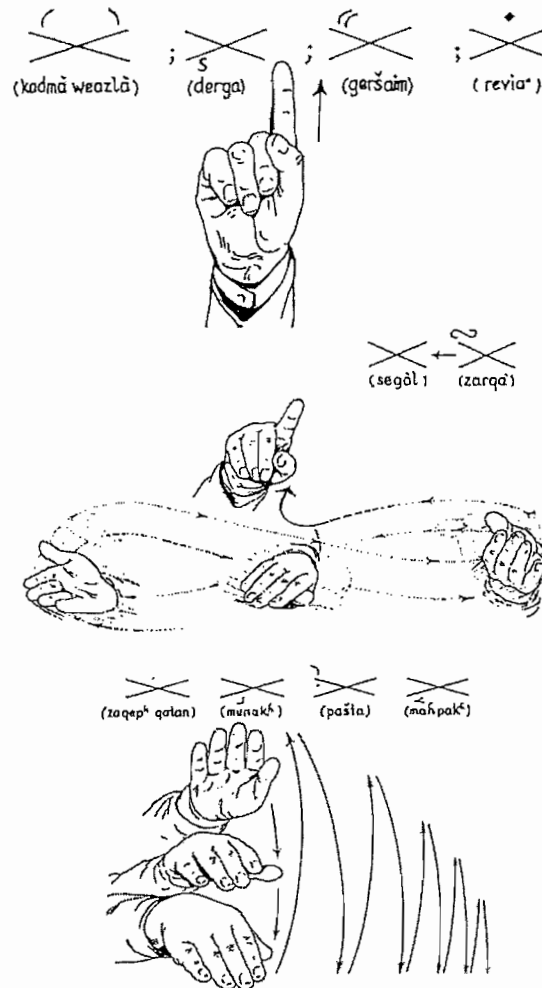
Bostaande voorbeeld (voorbeeld 3.9) toon twee afbeeldings van 'n oud-Egiptiese musikus saam met 'n chironomis (Hickmann, 1996:7-8).

**Voorbeeld 3.10: Uit *Handzeichen* (Hickmann, 1996:9)**



Voorbeeld 3.10 toon afbeeldings van oud-Egiptiese handtekens (Hickmann, 1996:9). (Let veral op na die verskillende posisies van die regterhand.)

Voorbeeld 3.11: Uit *Masoretic accents* (Herzog, 1972:1099) – *Encyclopædia Judaica*<sup>71</sup>.



Voorbeeld 3.11 verskaf 'n paar tekeninge van handbewegings wat die aksente en hul melodieë aandui.

Volgens Braun (1996:1526) was een van die doelstellings van die Masoretiese Tiberiese Skool om die gewenste melodiese motief vir die tradisionele kantillering te bepaal. Hy beweer verder dat die grafiese voorstellings van die *te'amim*, wat deels die chironomie of handtekens uitbeeld, bepaalde motiewe vir die gemeente moes aandui, want die afsonderlike *te'amim* was meesal nie selfstandige eenhede nie, maar deel van 'n motiefsisteem. Herzog (1972:1103) verduidelik ook dat die grafiese simbole nie 'n absolute voorafbepaalde opeenvolging van toonhoogtes

<sup>71</sup> Hierdie voorstelling kom volgens Herzog uit Israel Adler (1968) se "*Histoire de la musique religieuse juive*" uit die *Encyclopédie des musiques sacrées*, Vol.1, waarvan J. Porte die redakteur is.

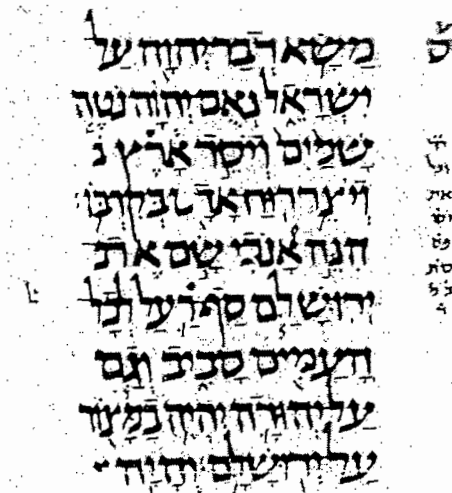
verteenwoordig nie, maar dat elke teken of tekengroep 'n bepaalde melodiese motief verteenwoordig. Hy wys egter daarop dat daar, soos by enige mondelinge tradisie, 'n sekere mate van buigsaamheid sal wees. Volgens hom bly die styl konstant, maar elke leser mag dit met 'n sekere mate van individualiteit interpreteer. Gevolglik sal dieselfde leser ook nie dieselfde passasie twee keer na mekaar presies eners uitvoer nie.

Om 'n Westerse transkripsie van hierdie tekens te maak, is dus nie so eenvoudig nie. Braun (1996:1516) vestig die aandag op 'n bykomende probleem wanneer Westerse transkripsies van Joodse musiek gemaak word, naamlik dat intervalle kleiner as 'n halftoon nie deur tradisionele westerse notasie aangedui kan word nie. Volgens Braun verloor die Joodse musiek daardeur sy Oosterse outentisiteit.

### 3.3.3.7 Moontlike realiserings van die *te'amim* sisteem

Hieronder word 'n voorbeeld van 'n manuskrip van Moses Ben Asher uit 895 n.C. verskaf waar die *te'amim*-tekens tussen die Hebreese letters voorkom (voorbeeld 3.12). Dit is die begin van Sagaria 12 (Haïk-Vantoura, 1992:452).

#### Voorbeeld 3.12: *te'amim*-tekens



Eliyahu Schleifer (2001:47) verduidelik dat die Tiberiese sisteem 'n vindingryke kombinasie van psalmodie en sentonisasie<sup>72</sup> was, maar dat dit vir sommige Joodse gemeenskappe te ingewikkeld was om te implementeer, terwyl ander dit as 'n uitdaging beskou het. Gevolglik het wyduiteenlopende kantilleringstradisies onder verskillende Joodse gemeenskappe ontwikkel.

Schleifer glo egter dat die twee Tiberiese sisteme van die *te'amim* (sien 3.3.3.5) oorspronklik 'n lewende tradisie van Bybelkantillering verteenwoordig het. Die verskeidenheid van Joodse kantilleringstradisies maak dit egter baie moeilik, sommige meen selfs onmoontlik, om die oorspronklike kantillerings te rekonstrueer. Tog soek wetenskaplikes al sedert die Renaissance na 'n oplossing om die sisteem te ontsyfer (Schleifer, 2001:47). Drie studies uit die afgelope eeu, naamlik dié van A.Z. Idelsohn, Suzanne Haïk-Vantoura en Daniel Weil gaan hier onder kortliks bespreek word in chronologiese volgorde.

### 3.3.3.7.1 Abraham Idelsohn

Abraham Idelsohn se navorsing word deur Schleifer (2001:47) as die belangrikste moderne studie oor die onderwerp beskou, hoewel dit reeds in die vroeë 1900s gedoen is. Idelsohn het 'n uitgebreide studie onderneem waarin hy melodieë uit verskillende uiteenlopende en wydverspreide Joodse gemeenskappe versamel, geanaliseer en ten slotte met mekaar vergelyk het. Sy navorsing het bykans 'n kwarteeu in beslag geneem (Idelsohn, 1949:iii). Idelsohn (1914:v) beweer dat beide die Sinagoge-gesange en die oorsprong van die Rooms-Katolieke kerkgesange gewortel is in die kultusgesange van die Oosterse Jode. Daarom het hy (Idelsohn) die tradisionele gesange van afgesonderde Joodse gemeenskappe, wat vir 15 tot 16 eeue lank nie in kontak met Jode in Duitsland en Pole was nie, versamel en sistematies georden. Hierdie studie het etlike jare in beslag geneem, en die resultate is uiteindelik in tien bande gepubliseer as *Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz*. Die eerste band verskyn reeds in 1914 terwyl die laastes eers in 1932 verskyn. Altesaam 3775 melodieë is in die tien bande, wat saam 1606 bladsye beslaan, opgeteken. Die bande is ingedeel volgens landstreke en gemeenskappe wat selde met mekaar in aanraking gekom het, soos byvoorbeeld Jode in Jemen, Jode in Babilonië, Jode in Persië en Jode in Marokko. Idelsohn het bevind dat daar tog, ten spyte van eeuelange gebrek aan kontak met mekaar, in die liturgiese gesange ooreenkomstige melodieë en selfs volledige ooreenkomstige liedtipes (*Gesangstypen*) aangetref word. Vergelykende studies met Rooms-Katolieke kerkgesange het volgens hom ook verrassende analogieë opgelewer. Idelsohn (1914:vi) beweer vervolgens dat daar talle motiewe en klanke uit die antieke wêreld in die onontginde melodieskat van die Ooste verberg word.

Met hierdie studie dui Idelsohn dus aan dat die kantilleringssisteme van afgeleë Joodse gemeenskappe ooreenkomstige motiewe deel. Om die ooreenkomste duidelik te maak, bied hy sommige van die patrone in vergelykende tabelle aan. Die oorsprong van hierdie melodiese

---

<sup>72</sup> Sentonisasie ("Centonization") kom volgens Chew en McKinnon (2001:356) van die Latynse woord *cento* wat "patchwork" beteken. Dit dui op komposisie deur die sintese van voorafbestaande musikale eenhede, en word hoofsaaklik vir Gregoriaanse en ander *cantus planus* gebruik.

patrone lê volgens Idelsohn in antieke tye, selfs nog voor die Joodse ballingskap<sup>73</sup> toe die Jode deur die Babiloniërs oorheers is. Hoewel Idelsohn nie streef na 'n gedetailleerde rekonstruksie van die musiek van die Tiberiese sisteem nie, is hy wel oortuig daarvan dat dit op die basis van die antieke motiewe gebaseer is (Schleifer, 2001:47). Idelsohn se teorie is egter gekritiseer omdat hy volgens Daniel Weil (1995:5) die ooreenkomste oorbeklemtoon het, sonder om in ag te neem dat dié “hipotetiese afstammeling” van die oorspronklike Masoretiese uitvoeringspraktyk waarskynlik met verloop van tyd “ingewikkelde evolusionêre veranderings” ondergaan het. Gevolglik kan Idelsohn se melodieë nie meer as die oorspronklike patrone gereken word nie, aldus Schleifer (2001:47). Weil (1995:5) is van mening dat dit sinneloos is om vanaf enige gegewe moderne praktyk terugwaarts te probeer werk.

Idelsohn se baanbrekerswerk op die gebied van die Joodse musiek kan egter nie ontken word nie. Sy navorsing het baie bygedra tot 'n beter begrip van Joodse musiek. In sy gedetailleerde beskrywing van Joodse musiek word die volgende aspekte uitgelig (Idelsohn, 1948:24-28):

- 1 Die musiek is gebaseer op modi. 'n Modus (in Arabies en Persies *Makam* of *Naghana*) is saamgestel uit 'n aantal motiewe met verskillende funksies. Daar is openingsmotiewe en afsluitingsmotiewe, en motiewe met 'n verbindings- of skeidingsfunksie. 'n Komposisie bestaan dus uit die rangskikking en kombinasie van hierdie beperkte aantal motiewe<sup>74</sup>. (Vergelyk ook aanhaling van Sendrey en Norton hieronder.)
- 2 In Oosterse musiek, waar die Joodse musiek se oorsprong lê, word groot klem op ornamentasie gelê.
- 3 Oosterse musiek is hoofsaaklik ongeritmiseerd (in Arabies *tartil*, wat vertelling of resitatief beteken). Aangesien die musiek hoofsaaklik vokaal is, is die ritme afgelei van die metrum van die teks.
- 4 Oosterse musici het 'n voorkeur vir improvisasie.
- 5 Oosterse musiek is melodies gekonsipieer.
- 6 Oosterse musiek behou volkskarakter, en dié karakter word duidelik in die vorm weerspieël. Gewoonlik is die volksmelodieë pentatonies of volgens die tetrachord georganiseer.
- 7 Oosterse musiek is nie neergeskryf nie, maar mondeling oorgedra.
- 8 Die tonaliteit van Oosterse musiek is gebaseer op 'n kwarttoon-sisteem. 'n Toonleer van 'n oktaaf bestaan dus uit vier-en-twintig trappe, teenoor ons huidige halftoonsisteem met sy twaalf trappe. As gevolg van die kwarttone is daar dus 'n groot verskeidenheid toonlere moontlik. Vier hiervan was die gewildste, naamlik
  - die antieke Griekse Frigies (Middel-eeuse Dories) wat 'n mineurkarakter het;

<sup>73</sup> Volgens Hill en Walton (1991:328) se tydskedule moes die val van Jerusalem en dus die begin van die ballingskap ongeveer 585 v.C. gewees het.

<sup>74</sup> Die gebruik van die term “modus” wyk dus hier heeltemal af van die manier waarop dit vandag gebruik word, naamlik as 'n sistematiese rangskikking van enkel toonhoogtes volgens 'n toonleerstruktuur.

- die antieke Griekse Dories (Middel-eeuse Frigies) wat volgens Idelsohn (1948:26) nie meer in twintigste-eeuse musiek gebruik word nie;
- die toonleer van die Aulos, gebaseer op 'n dalende tetrachord wat twee halftoontrappe bevat: D-C#-Bb-A (Idelsohn, 1948:15);
- 'n toonleer soortgelyk aan die antieke Griekse Lidies. In vergelyking met die Middel-eeuse Lidiese modus waarvan die note F-G-A-B-C-D-E-F is, met die kenmerkende tritonius F-B, is die note van hierdie antieke Griekse Lidiese modus F-G-A-Bb-C-D-E<sup>1</sup>/<sub>4</sub>-F, dus met Bb en gevolglik sonder tritonius. Die sewende trap lê halfpad tussen E en Eb. Hierdie modus het dus byna majeurkarakter, behalwe vir die sewende trap (E) wat 'n kwarttoon verlaag is.

Idelsohn (1948:26) verduidelik dat die toonlere waarop die musiek van Oosterse Jode gebaseer is kwarttoontrappe bevat, terwyl dieselfde toonlere by die musiek van die Westerse Jode slegs halftoontrappe bevat. Hierdie verskille in tonaliteit is volgens hom egter klein genoeg dat dit nie die karakter van die musiek verander nie en dat sinagoge-sang dwarsoor die wêreld sy eie karakter behou.

Vir die doel van hierdie studie gaan daar egter nie by die debat oor toonlere betrokke geraak word nie. In hierdie studie word gekonsentreer op temas, motiewe, melodiese patrone en gestaltes. Aangesien die Joodse kantillering, wat eers later gesistematiseer is, ook prekonseptueel was, laat dit die vraag ontstaan of die kantilleerders werklik in toonlere gedink het terwyl hulle die teks gedeklammeer of gekantilleer het. Veel eerder sou hulle, in aansluiting by die mondelinge tradisie, van melodiese patrone, figure, motiewe of gestaltes wat algemeen in omloop was, gebruik gemaak het.

Today, as in antiquity, Oriental music is based on small, nuggetlike groups of tones, each belonging to some particular Oriental musical 'scale'. These little nuggets, or melodic kernels, are stereotyped musical patterns, usually comprising only a few notes. To us they may not sound much like tunes, but to the (trained) Oriental ear ... they are miniature, self-contained melodies. This principle of ready-made melodic kernels is the foundation of the entire musical structure of the Orient and Near East. In India such a melodic formula is called a *raga*, but in Israel's neighboring countries of Arabia and Persia it is called *makam*. ... Each makam is composed of two, three, rarely four, motives, which are flexible enough to accommodate a varying number of syllables. ... The artistry of the Oriental musician consists in his ability to arrange and combine his limited number of motives. (Sendrey & Norton, 1964:66-67.)

### 3.3.3.7.2 Suzanne Haïk-Vantoura

Suzanne Haïk-Vantoura se navorsing handel spesifiek oor die ontsyfering van die kantilleringstekens van die Tiberiese Masoretiese notasie, oftewel die *te'amim*. In haar boek getitel *La*

*Musique de la bible révélée* (1978) is die resultate van haar navorsing gepubliseer. Die Engelse weergawe<sup>75</sup> daarvan, *The Music of the Bible revealed*, verskyn in 1991. Haïk-Vantoura (1991:5) beweer dat sy 'n logiese ontsyferingsmetode vir hierdie tekens, wat sy "misverstaande notasie" noem, gevind het. Volgens haar verteenwoordig die tekens onder die woorde die basiese toontrappe van 'n toonleer, terwyl die tekens bokant die woorde die ornamentasie aandui. Sy is oortuig daarvan dat haar resultate die oorspronklike bybelse kantillering van die tempel van Jerusalem weergee. Volgens haar is dit duidelik dat die oorsprong van hierdie vroeë musiek baie ver terug in die verlede lê – ten minste in koning Dawid se tyd (Haïk-Vantoura, 1991:6).

Anders as Idelsohn, wat vanuit die hede probeer om terugwaarts te werk, neem Haïk-Vantoura die grafiese vorms en posisionering van die *te'amim* as uitgangspunt. Met haar ontsyferingsleutel rekonstrueer sy melodieë wat volgens haar volkome in die *te'amim* ingebed is. Sy beskou die feit dat hierdie melodieë esteties bevredigend is as genoegsame bewys van haar teorie. Hiervoor is sy egter hewig gekritiseer, veral omdat sy volgens Schleifer (2001:47) die grammatikale aspek van die tekens geïgnoreer het. Peter Daniels (1992:499) beweer byvoorbeeld dat Haïk-Vantoura die normale begrip, naamlik dat die aksente sintakties is, ontken. Sy (Haïk-Vantoura, 1991:170) sê egter pertinent "This is not to say that the signs do not contain ... this syntax in their parallel relationship". Wel maak sy beswaar daarteen dat die aksente as *s/legs* sintakties beskou word (Haïk-Vantoura, 1991:172).

In sy kritiek op Haïk-Vantoura se bewerings wys Alexander Ringer (1977:423) op die diep kulturele kloof tussen Oosterse en Westerse musiek. Daarby word Haïk-Vantoura se benadering deur hom afgemaak as "oud-modies" omdat sy so swaar steun op negentiende-eeuse skrywers soos Gevaert. Hy maak veral beswaar daarteen dat sy die Masoretiese tekens benader asof hulle ontwerp is om elke noot grafies voor te stel. Daarteenoor beklemtoon hy die Oosterse voorkeur vir toonhoogte-groepeerings teenoor geïsoleerde enkelklanke (Ringer, 1977:425).

Haïk-Vantoura is ook gekritiseer omdat haar toonleer en melodieë ver verwyderd is van enige Midde-Oosterse musiektradisie (Schleifer, 2001:47). Sy beweer byvoorbeeld dat die tekens onder die woorde die basiese toontrappe van die Babiloniese toonleer (antieke Lidiese modus) verteenwoordig, wat, volgens haar, sterk ooreenkoms met ons gewone C majeur toon (Haïk-Vantoura, 1991:31). Maar hier kan die vraag gestel word: Hoe weet sy dat dit spesifiek **C** majeur is? Bedoel sy dalk eerder die **majeur** toonleer as sulks? (Vergelyk ook 3.3.3.7.1 punt 8 vir Idelsohn se verduideliking van die tonaliteit van Oosterse musiek.)

---

<sup>75</sup> In Engels vertaal deur Dennis Weber en geredigeer deur John Wheeler.

'n Verdere negatiewe aanmerking word aangetref by Regina Randhofer (2005:243), waar sy melding maak van Haïk-Vantoura se "rather arbitrary reconstruction". Randhofer (2005:264) is van mening dat hierdie aksente nie die medium is waarin die Bybelse melodieë bewaar is nie. Volgens haar moet die oorsprong eerder gesoek word in die orale melodieë as in die aksentsisteem. Maar tog gee sy toe dat ontwikkelings nie net mekaar vervang nie, maar langs mekaar bestaan, in mekaar verweef is en oorgedra is tot in die hede (Randhofer, 2005:264).

Hoewel Haïk-Vantoura dus enersyds skerp gekritiseer is, lewer 'n hele aantal prominente persoonlikhede tog andersyds positiewe kommentaar op haar boek. Aanhalinge van vooraanstaande komponiste, musiekwetenskaplikes en Joodse teoloë, onder andere Alexandre Tansman, Olivier Messiaen, Marcel Dupré, Maurice Duruflé, Henri Dutilleux, Rolande Falcinelli, Darius Milhaud, Bernard Gavoty, Norbert Dufourcq, Michel Hugo, Henri Schiller, Jacob Kaplan en Ernest Gugenheim, verskyn agter in haar boek. Hier word volstaan met enkele aanhalinge (Haïk-Vantoura, 1991:548-557):

Alexandre Tansman (1897-1986), internasionaal suksesvolle Franse komponis van Poolse afkoms, was lid van die *École de Paris* en was goed bevriend met Strawinsky en Ravel. Hoewel hy Franse nasionaliteit besit het, het sy Hebreëuse agtergrond veroorsaak dat hy en sy gesin uit Frankryk moes vlug en hulle in 1941 in Los Angeles gevestig het (Rae, 2001:79). Tansman skryf soos volg:

I consider this to be a major work of research from a musicological point of view, a real discovery of enormous importance. The deciphering is based on incontrovertible facts and the result of this painstaking task gives us a poetically fresh and penetrating song. (Haïk-Vantoura, 1991:557.)

Olivier Messiaen (1908-1992), bekende Franse komponis, skryf soos volg:

As a musician and deeply devout, I can only admire the beauty of the biblical musical texts reconstituted by Madame Suzanne Haïk-Vantoura. The biblical musical texts offered us here approaches the Gregorian cantilena and the semi-chromatic modes of India (in much simpler form in both cases). Since biblical music preceded these two great traditions, it is thrilling to be able to sing or hear sung the result of the immense work of Suzanne Haïk-Vantoura, who – like Champollion at last reading Egyptian hieroglyphics – has brought to life a musical past almost 3,000 years old. (Haïk-Vantoura, 1991:553.)

Bernard Gavoty, musiekkritikus van *Le Figaro*, skryf soos volg:

The hypothesis, so long held, that this music was lost forever because it was transmitted only orally for centuries, has now become obsolete. ... The kinship of these cantillations with certain *prima lectio* Gregorian expressions – and moreover, with Indian melismas – establishes a line of kinship between Western music and Far Eastern music. A fundamental and rich discovery – perhaps one of the most significant of this half-century. Could universal music have a single source? (Haïk-Vantoura, 1991:551.)

Die volgende kommentaar kom van Henri Schiller, Hoofrabbi en voormalige Direkteur van die Rabbynse Skool in Parys, Frankryk:

It is always moving to find a thread which connects us to the past, in whatever domain it is found. But this is especially so where the research is particularly arduous, above all when documents from the past are missing. This statement applies notably to the cantillation of the sacred texts of the Hebrew language. By the simple form and position of the signs and tonic accents, Madame Haïk-Vantoura has succeeded in making an overwhelming discovery. The results of this discovery are all the more remarkable in that the prosody of the texts is scrupulously observed. This convergence between prosody and cantillation makes the discovery legitimate. (Haïk-Vantoura, 1991:554.)

Die kommentaar van Norbert Dufourcq, musikoloog en Professor in Musiekgeskiedenis aan die *Conservatoire National Supérieur de Musique* in Parys is soos volg:

Suzanne Haïk-Vantoura has attached herself to one of the thorniest problems of ancient musicology: to decipher the Hebraic musical notation, such as it has been preserved in the Bible over centuries. ... The whole culminates in the restitution of a chant whose greatness and serenity are the product of a simplicity both strange and moving, and of a moderation and efficiency which are unmatched. (Haïk-Vantoura, 1991:549.)

Mordegai Seter, komponis en ontvanger van die Italia-prys in 1962 en Israeli Regeringsprys in 1965, lewer soos volg kommentaar:

As an Israeli composer familiar with both Hebrew and the biblical cantillations of the various Jewish communities, as much through hearing them as through my practice of composition, I can attest to my profound amazement at and admiration for Madame Suzanne Haïk-Vantoura's work in deciphering the cantillation signs of the Bible. Her strictly personal approach to the signs accompanying the biblical text led her to extraordinary results, as much in the exactitude of transmitting content as from a purely musical point of view. Completely divorcing herself from oral tradition of cantillation in the different communities, Madame Haïk-Vantoura has succeeded in forming an organic whole, convincing by its mere simplicity. (Haïk-Vantoura, 1991:555.)

Hieronder word twee voorbeelde van melodieë uit Haïk-Vantoura se boek verskaf.

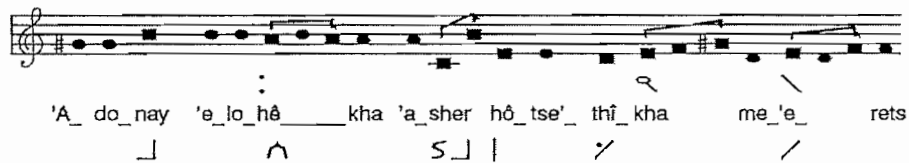
### Voorbeeld 3.13: Haïk-Vantoura (1991:426)

tîh\_ yê\_ nah\_ 'oz\_ né\_ kha qash\_ shou\_ bôth le\_ qôl ta\_ ha\_ nou\_ nay

tonic subdominant

Hierdie melodie (voorbeeld 3.13) open met 'n kwintsprong, herhaalde note en 'n afwaartse tertssprong. Dit toon ooreenkoms met die openingsmotief van die Grafskrif van Seikilos (voorbeeld 3.3), asook die Geneefse Psalm 24, soos in Hoofstuk 6 aangetoon sal word.

**Voorbeeld 3.14: Haïk-Vantoura (1991:252)**



Hierdie melodie met sy tertssprong en herhaalde note toon ooreenkoms met die openingsfiguur van die Tweede Delfiese himne (voorbeeld 3.2b). Die ooreenkomste sal in Hoofstuk 6 verder bespreek word.

**3.3.3.7.3 Daniel Meir Weil**

Daniel Meir Weil se boek *The Masoretic Chant of the Bible* verskyn in 1995. Weil (1995:7) verduidelik dat hy die resultate van die Masoretiese aksentologie as beginpunt neem en dié van die Joodse etnomusikologie as eindpunt. Baie breed gesien sou geredeneer kon word dat Weil dus as't ware Idelsohn en Haïk-Vantoura se benaderings kombineer in soverre hy Haïk-Vantoura se uitgangspunt as vertrekpunt neem en Idelsohn se uitgangspunt as eindpunt. Ook Regina Randhofer (2005:243) bevestig dat Weil Haïk-Vantoura se rekonstruksie as uitgangspunt neem, in wat sy bestempel as "nog 'n poging" om die oorspronklike uitvoering van die *te'amim* te rekonstrueer. Volgens haar soek Weil deur middel van 'n strukturalistiese benadering na 'n oervorm, wat gemeenskaplik is aan alle Joodse tradisies, waarop hy dan sy rekonstruksie van die oorspronklike voordrag van die *te'amim* baseer.

Schleifer (2001:47) verduidelik dat Weil die probleem vanuit verskillende hoeke benader, insluitende die grammatikale ingewikkeldhede van die *te'amim*, die komplekse orde daarvan, asook die rabbynse en tradisionele interpretasies van die musikale waarde daarvan. Hy begin met die daarstel van 'n melodiese teorie wat gebaseer is op huidige etnomusikologiese beginsels en realiseer dit in kettingkontoere wat bestaan uit dalende passasies en sekwense (Schleifer, 2001:47). Vervolgens beweer Weil (1995:17) dat alle melodiese materiaal afgelei is van een musikale entiteit, die ketting, wat aan albei kante "oop" is.



van Andel (1968:10) verduidelik wat die Joodse manier van sing ingehou het. Volgens hom is die psalms eenstemmig gesing, moontlik in beurtsang, op melodieë waarvan die musikale karakter meer melodie-skemas as melodieë in die gebruikelike sin van die woord was. Die kern van hierdie skema het volgens hom bestaan uit 'n resitering op een toonhoogte (*resiteerton*), wat ingelei is deur 'n styging vanaf 'n laer toonhoogte, en weer afgesluit is deur 'n daling na 'n laer toonhoogte toe. Van Andel (1968:10) beweer dat hierdie manier van sing as 'n voorstadium van Gregoriaanse sang beskou kan word. (Kyk ook punt 3.4.3 waar Gregoriaanse *cantus planus* bespreek word.)

Hierdie verband tussen die vroeë Christelike sang en die Joodse manier van sing het geleidelik tot uitgebreide navorsing, veral deur Abraham Idelsohn (kyk ook punt 3.3.3.7.1 waar na Idelsohn se werk verwys word). Idelsohn het die Joodse tradisionele gewyde melodieë wat in verskillende afgeleë Joodse nedersettings behoue gebly het, vergelyk met die vroeë Christelike musiek, soos die Gregoriaanse *cantus plani*, om ooreenkomste tussen hulle na te speur (Rothmüller, 1975:92). Omdat hierdie afgeleë Joodse gemeenskappe in 'n groot mate in isolasie geleef het, speel invloede van buite nie so 'n groot rol nie. Daarby het Joodse wette geen afwyking van tradisie toegelaat nie (Sendrey & Norton, 1964:266). Sodoende kon Idelsohn so na as moontlik aan die oorspronklike melodieë kom. Hierdie baanbrekerswerk van Idelsohn word deur Curt Sachs beskryf as "an epochal link" tussen die antieke tydperk en die Middeleeue, in sy voorwoord tot die boek *The sacred bridge* deur Eric Werner (1979:xiii).

Werner (1979:17) beklemtoon die feit dat die eerste Christene Jode was met Hebreeus en Aramees as tale. Die veranderende historiese en politieke gebeure rondom die Jode het volgens Hill en Walton die vertaling van die Hebreeuse Bybel in ander tale genoodsaak. Voorbeelde hiervan is die Samaritaanse Pentateug<sup>76</sup> uit so vroeg as die vierde of vyfde eeu v.C., en die Septuaginta, 'n Griekse vertaling van die Ou Testament, wat in ongeveer 250 v.C. voltooi is. Die Latynse Bybelvertaling, die Vulgata, volg eers heelwat later, naamlik tussen 382-405 n.C. (Hill & Walton, 1991:16). Van Andel (1968:11) verduidelik dat Grieks gedurende die eerste en tweede eeue die liturgiese taal van die hele Christelike kerk was, waarna dit geleidelik deur Latyn vervang<sup>77</sup> is. Lang (1963:30) wys daarop dat 'n Griekse gebed, *Kyrie Eleison*<sup>78</sup>, selfs vandag nog die eerste gedeelte van die Rooms-Katolieke Mis uitmaak.

Psalmodie en Bybelse kantillering verteenwoordig volgens Werner (1979:347) 'n direkte Joodse nalatenskap aan die Christelike kerk. 'n Taamlike sarkastiese aanmerking hieroor word deur

---

<sup>76</sup> Die Pentateug bestaan uit die eerste vyf boeke van die Ou Testament, en word ook deur die Jode "Die Wet" of "Torah" genoem (Hill & Walton, 1991:71).

<sup>77</sup> Volgens Van Andel (1968:11) maak die teoloog Tertullianus (±155-±240) in sy geskrifte van Grieks sowel as Latyn gebruik, en is hy, sover vasgestel kon word, die eerste teoloog wat in Latyn geskryf het.

<sup>78</sup> *Kyrie Eleison* beteken "Here ontferm U" (Ottermann & Smit, 2000:143).

die dertiende-eeuse Italiaanse Jood en digter, Manuello ha-Romi, maak: "What says our music to the Christians? 'Stolen, yea stolen was I from the land of the Hebrews.'" (Werner, 1979:132.)

Die gesange van die vroeë Christene was volgens Sendrey en Norton (1964:250) tradisionele sinagoge-*cantus plani* wat deur elke persoon van buite geken is, of wat gebaseer was op Joodse melodieë wat vir eeue lank essensieel onveranderd gebly het. Selfs die verskillende tale was nie in staat om die karakter van die Hebreeuse melodieë substansieel te verander nie, want die buigsame of soepel metrum van die psalms het dit maklik gemaak om die ritme van ander tale by die melodiese patroon van die sang te akkommodeer (Sendrey & Norton, 1964:250). Tog het die vroeë Christelike kerk waarskynlik nie sommer enige nuwe gesange aanvaar nie. Slegs dié wat ooreengekom het met die antieke Joodse gees was vir die kerk aanvaarbaar. Alle ander gesange is volgens Sendrey & Norton as kettery bestempel. Die ortodokse Christelike psalmodie was dus gebaseer op die melodieë van die Joodse erediens (Sendrey & Norton, 1964:252-253).

Die vroeë Christelike kerk het volgens Sendrey en Norton (1964:256-57) vasgeklou aan ou gewoontes en tradisionele gebruike. Hulle reken dat uitlatings van die vroeë kerkvaders oor die liturgiese musiek van die vroeë Christelike kerk dus ook lig kan werp op die antieke Joodse sang, wat volgens hulle feitlik onveranderd voortgeleef het in die vroeë Christelike erediens. Dat die Latynse kerkvaders wel deeglik bewus was van die geestelike en morele waardes van die Joodse gewyde sang, blyk volgens Sendrey en Norton duidelik uit die kerkvaders (soos byvoorbeeld Augustinus en Ambrosius) se geskrifte wat vol lof is oor die psalmgesang in die antieke styl van Dawid (Sendrey & Norton, 1964:256; Lang, 1963:42-43; Wagner, 1989:11).

Verder wys Sendrey en Norton (1964:261) ook op die verband tussen die *hallel*-psalms<sup>79</sup> van die Joodse sinagoge en die *alleluia*-antwoord in die Mis. Volgens hulle verteenwoordig die *hallel*-psalms, net soos die *alleluia*, ook 'n uitroep van lofprijsing, as't ware 'n "halleluja", binne die Psalter. Opsigself beteken *Tehillim*, die Hebreeuse titel van die Psalter, "boek van lofprijsing", en is afgelei van *hallel*, wat "om te prys, verheug, juig, jubel" beteken (Rothmüller, 1967:70).

Op musiekgebied was die Christelike godsdiens volgens Werner erfgenaam van beide Griekeland en Judea. Werner verduidelik dat die sintese van Griekse en Hebreeuse invloede in Christelike musiek so organies was, dat die Griekse notasiemetode byvoorbeeld deur die vroeë Cristene in die *Oxyrhynchos*-himne gebruik is vir musiek wat meer Hebreeus as Grieks in

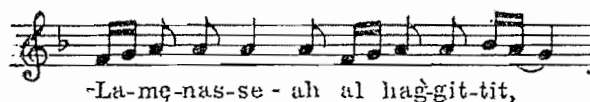
---

<sup>79</sup> Die Hebreeuse woord *Hallel* beteken "lofprijsing" en is 'n antieke rabbynse titel vir Ps 113-118, wat as 'n eenheid beskou word (Werner, 1979:583).

karakter was (Werner, 1979:410). (Sien ook punt 3.3.2.2 waar die *Oxyrhynchos*-himne bespreek word.)

Vergelykende studies tussen Joodse kantillering en Gregoriaanse *cantus planus*, soos gedoen deur Abraham Idelsohn en ook deur Eric Werner, het volgens Rothmüller (1975:110) 'n hele paar interessante feite aan die lig gebring het. Soos blyk uit die onderstaande musiekvoorbeelde is die musikale motiewe baie eners, of ten minste verwant aan mekaar. Die twee melodieë deel ook dieselfde kontoer. Voorbeeld 3.17 is 'n verklanking van Psalm 81:1 (Joodse melodie uit Jemen, nie die Geneefse Psalm nie) en voorbeeld 3.18 'n Gregoriaanse melodie *Eruclavit con meum verbum bonum*.

**Voorbeeld 3.17: Psalm 81:1 (Joodse melodie uit Jemen) (Idelsohn, 1949:63)**



**Voorbeeld 3.18: Gregoriaanse melodie: *Eruclavit con meum verbum bonum* (Idelsohn, 1948:64)**



So kan nog vele ander voorbeelde waarin ooreenkomste voorkom, aangetoon word. (Kyk Hoofstuk 6, vir verdere ooreenkomste.) Idelsohn was onder die eerstes om die opvallende ooreenkomste tussen sekere van die sinagoge-liedere en die vroeë Christelike psalmodie aan te toon. Hierdie ooreenkomste is ook deur ander skrywers bevestig, veral deur Peter Wagner, 'n spesialis op die gebied van Gregoriaanse *cantus planus*. Sendrey en Norton beweer dat die talle ooreenkomste tussen Joodse en Gregoriaanse *cantus plani* meebring dat Bybelse wetenskaplikes sowel as musiekhistorici opnuut verras is oor hoeveel die Christelike liturgiese musiek aan antieke Hebreeuse psalmodie verskuldig is – volgens hulle 'n feit waarvan daar in die Middeleeue vergeet is (Sendrey & Norton, 1964:267-268, 270).

### 3.4 Musikale ontlening in die Middeleeue

Die tydperk wat deur die term “Middeleeue”<sup>80</sup> beskryf word, word deur Hanning (2006:30) afgebaken as die duisend jaar tydperk wat begin met die val van die Romeinse Ryk in die vyfde eeu n.C.

#### 3.4.1 Ontlening en imitasie in die Middeleeue

Burkholder (2001a:12) beweer dat daar in die Middeleeue nog geen besef van artistieke eienaarskap was nie. Gevolglik is oorspronklikheid in kunsteskepping nie juis hoog aangeslaan nie. Inteendeel, die Middeleeuse siening van musiek moedig juis ontlening aan, in ooreenstemming met verwante praktyke soos die hergebruik van algemene temas of onderwerpe in kuns en argitektuur (Burkholder, 2001a:12). So maak Burkholder byvoorbeeld melding van ‘n konstante stroom van nuwe musiek wat op ou musiek gebaseer is.

Burkholder (2001a:8) beweer dat die vroegste naspeurbare geskiedenis van musikale ontlening in die Middeleeuse *cantus planus*-repertorium begin. Hy verduidelik dat gemeenskaplikhede tussen verskillende *cantus planus*-repertoriums daarop dui dat melodiese materiaal steeds ooreen-weer gebruik en verwerk is. Verder reken hy dat sulke gebruike waarskynlik terugreik na die vroeë Christendom en hul Joodse voorgangers. Die eerste materiaal wat dus geleen is, was melodiese materiaal. Die hergebruik van melodiese materiaal was vir baie eeue die standaardprosedure by die skep van nuwe werke (Burkholder, 2001a:8). Eers in die veertiende eeu het komponiste begin om ander aspekte van musiek as die melodieë te leen (Burkholder, 2001a:12). Dat melodieë die eerste materiaal was wat geleen is, blyk weereens uit Burkholder se bespreking van ontlening in die isoritmiese motet van die veertiende eeu, waar hy aantoon dat komponiste toe eers begin het om ander aspekte van musiek as die melodieë te leen.

Imitasie was volgens Jeremy Yudkin (1992:32) standaardpraktyk in die Middeleeue, méér nog, imitasie het as’t ware outoriteit gehad. So was die hergebruik van melodiese materiaal standaardprosedure by die skep van nuwe komposisies. Die melodiese substansie van die vroeëre werk kon as geheel of gedeeltelik oorgeneem word om sodoende die struktuur vir die hele of gedeelte van die nuwe melodie te verskaf (Burkholder, 2001a:9). Die leen van of aanpassing van ‘n melodie kon volgens Burkholder (2001a:10) ‘n aanduiding gewees het dat die melodie gesien is as besonder waardig vir hergebruik en imitasie. Alternatiewelik kon

---

<sup>80</sup> Dit blyk dat die nuutste handboeke oor musiekgeskiedenis, soos Burkholder (2010), Taruskin (2010) en Hanning (2006) nie duidelike afbakening deur middel van datums vir die Middeleeue en Renaissance verskaf nie. Dit beklemtoon die kwessie van “vloeibaarheid” tussen die periodes.

melodieë beskou gewees het as algemene eiendom. Burkholder glo dat daar waarskynlik destyds, in teenstelling met die digkuns, nog nie vir musiek 'n konsep van outeurskap bestaan het nie.

### 3.4.2 Middeleeuse notasie

Hiley (1997:341) verduidelik dat hoewel die primêre funksie van musieknotasie algemeen beskou word as die aanduiding van toonhoogte, dit duidelik nie die geval was met die vroegste notasies nie. Die vroegste vorme van notasie van liturgiese eenstemmige sang dateer volgens Bent *et al.* (2001:84) waarskynlik uit die negende eeu n.C. Richard Hoppin (1978:59), kenner op die gebied van Middeleeuse musiek, gebruik selfs die agste eeu n.C. as datum. Die *cantus plani* wat gedurende die negende eeu genoteer is, was volgens Dobszay (2007:3) musiek wat reeds vroeër in die praktyk geleef het, en deur middel van 'n mondelinge tradisie in die geheue behou is. Verder beweer hy dat

“in the centuries prior to the Carolingian fixing of the repertory, the essence of a melody was not so much a defined series of pitches as an abstract melodic structure, i.e. ...the skeleton of motives and melodic lines”. (Dobszay, 2007:8).

Tekens wat bekend staan as neume word volgens Bent *et al.* (2001:84) in hierdie vroegste notasie gebruik. Die Latynse woord *neuma* beteken in algemene gebruik “gebaar”, “teken” of “beweging van die hand”. In musiekverband dui dit op 'n melodiese element, dikwels 'n melisma sonder teks. Hiley (1997:341) wys daarop dat hoewel dit gebruiklik geword het om die vroeë notasietekens “neume” te noem, die woord in die Middeleeue egter meer dikwels in die sin van 'n “melodiese frase” gebruik is.

Baie verskillende notasiestyle het ontstaan, en hoewel die basiese beginsels ooreenstem, varieer dit tog aansienlik tussen verskillende gebiede en in verskillende tydperke (Bent *et al.*, 2001:84). Sendrey en Norton (1964:260) beweer dat die woord vir die neume op sigself 'n Joodse erfenis was, afkomstig van die Hebreeuse woord *neima*, wat volgens Werner (1979:587) “melodie” of “soetheid” beteken. Herlei na Grieks as *neuma*, wat “kopknik” of “teken” beteken, het die neume volgens Sendrey en Norton (1964:260) die Latynse kerk vanaf die agste tot die veertiende eeu van grafiese simbole vir die antieke Hebreeuse handtekens voorsien. Hier sou dus 'n verband gesien kon word met die chironomie (sien ook punt 3.3.3.6). Hiley (1997:370) waarsku egter teen sodanige afleiding, nie omdat dit noodwendig verkeerd is

nie, maar omdat dit volgens hom nie bewys kan word nie. Nietemin beweer Eugène Cardine<sup>81</sup>, aangehaal in Kelly<sup>82</sup> (2003:104), dat die vroeë notasies as “chironomies” beskryf is, en dat die term heeltemal geregverdig is.

Die eerste stap in die ontwikkeling van neumnotasie was volgens Richard Hoppin (1978:57) verskillende tekens wat bokant die *cantus planus*-teks ingeskryf is. Hoppin verduidelik dat hierdie tekens, oftewel *neume*, ontwikkel het uit grammatikale aksente wat die styging en daling van die stem aangedui het. Dit herinner aan die Joodse *te'amim*-sisteem waar tekens ook bokant (of onderkant) die teks ingeskryf is, en waarvan een van die drie funksies die korrekte grammatikale beklemtoning oftewel aksentuering was (kyk punt 3.3.3.7.2).

Die vroeë neumnotasie<sup>83</sup> was volgens Hoppin (1978:59) alles behalwe eenvoudig, en verskaf subtiele uitvoerings-aanwysings wat nie in latere vorms van *cantus planus*-notasie geëwenaar kon word nie. Hoppin verduidelik verder dat hierdie tipe notasie met 'n aantal verskillende terme beskryf is, soos onder andere oratories, balkloos, *in campo aperto* (letterlik “in die oop veld”, wat ook dui op balkloos) en chironomies. Hoewel die aantal note, en of hulle op of af beweeg, in die vroeë neumnotasie aangedui is, was daar volgens Hoppin geen manier om die grootte van die opeenvolgende melodiese intervalle, of selfs die aanvangsnoot van die melodie vas te stel nie. Die notasie was dus slegs 'n heenwysing na die algemene rigting van die melodie (Kelly, 2003:105), en volgens Hoppin (1978:59) het dit slegs gedien as geheuehulpmiddel vir 'n sanger wat reeds die melodie geken het. Vir enige iemand anders was dit nutteloos. Vervolgens beskryf Hiley (1997:372) 'n moontlike scenario hoe die neumnotasie die kantor by die sing van 'n spesifieke teks van nut kon gewees het: die kantor mag vir 'n introïtus in 'n spesifieke modus moontlik 'n aantal geskikte openings geken het wat kon dien as aanloop tot die betrokke resiteertoon. Die neumnotasie sou hom dan herinner watter opening die beste vir die spesifieke teks sou wees.

Die vroeë geskiedenis van notasie word deur Hiley (1997:373) in drie hoofstadia beskryf, naamlik eerstens adiaستماتiese<sup>84</sup> notasie (kyk vorige paragraaf) vir musiek wat volgens hom van standaardidome en -formules gebruik maak, tweedens toonhoogte-notasie, wat vanaf die

---

<sup>81</sup> Eugène Cardine, monnik van Solesmes, word deur Turco (1993?:33) die “vader van die wetenskap van die Gregoriaanse semiologie” genoem. Verder is Cardine die skrywer van verskillende publikasies oor Gregoriaanse *cantus planus*, onder andere *An overview of Gregorian chant*, uit die Frans vertaal deur Gregory Casprini (Kelly, 2003:104, 187).

<sup>82</sup> Eerwaarde Columba Kelly, musikoloog en Benediktynse monnik aan die St. Meinrad klooster, Indiana, het op gereelde basis te doen met die dirigeer en uitvoer, asook onderrig, van Gregoriaanse *cantus planus* (Kelly, 2003:1 en flapteks).

<sup>83</sup> Vir voorbeelde van neumnotasie, kyk voorbeelde 6.67 en 6.80 in Hoofstuk 6.

<sup>84</sup> Diastematies word deur Ottermann en Smit (2000:72) beskryf as “die toonhoogte-aspek in musiek”. Adiaستماتies sou dus beskryf kon word as “afwesigheid van die toonhoogte-aspek”.

elfde eeu en later ontwikkel het (Hiley, 1997:340), en derdens spesifikasie van die ritme (Hiley, 1997:373).

*Cantus plani* wat gekomponeer is nadat notasie die repertorium gestandaardiseer het, verskaf volgens Burkholder (2001a:9) die vroegste voorbeelde van ontlening waarin beide die nuwe werk en sy bron in notasie vasgelê is en dus vergelyk kan word. In die volgende twee voorbeelde word die openingsgedeelte van Balbulus Notker se *Christus hunc diem* (voorbeeld 3.20) uit sy *Liber hymnorum* (884) vergelyk met sy bron *Alleluia, Dominus in Sina* (voorbeeld 3.19). Die toonhoogtes van die twee voorbeelde is identies, behalwe vir een ekstra herhaalde noot C by Notker. Dit is 'n voorbeeld van tropering waarby 'n bestaande melismatiese melodie (*Alleluia*) voorsien is van 'n nuwe sillabiese teks.

**Voorbeeld 3.19: *Alleluia, Dominus in Sina* (Burkholder, 2001a:9)**

1. Chri-stus hunc di - em jo - cun-dumcunc-tis con - ce - dat es - se chri - sti - a - nis,

**Voorbeeld 3.20: Notker, *Christus hunc diem* (Burkholder, 2001a:9)**

1. Chri-stus hunc di - em jo - cun-dumcunc-tis con - ce - dat es - se chri - sti - a - nis,

Gemeenskaplikhede tussen Middeleeuse Bisantynse, Romeinse en Ambrosiaanse *cantus plani* verteenwoordig volgens Burkholder die vroegste naspeurbare voorbeelde van musikale ontlening. In hierdie *cantus plani* word melodiese materiaal voortdurend hergebruik en verwerk. Burkholder reken dat hierdie werkswyse verband hou met die manier van doen van die vroeë Christene en hul Joodse voorgangers. Ooreenkomste in kontouer by sommige *cantus plani* van dieselfde modus en funksie, suggereer volgens Burkholder dat hulle voortspruit uit 'n bestaande resiteerformule wat soms gekoppel kan word aan kenmerkende melismas (Burkholder, 2001a:8-9).

### 3.4.3 Gregoriaanse *cantus planus*

Die Gregoriaanse *cantus plani* verteenwoordig volgens Gruber (1998:2408) die oudste musiekrepertorium wat nog steeds bestaan. Oorspronklik is die Gregoriaanse *cantus planus*

volgens Idelsohn (1948:110) deels geneem uit Joods-Oosterse sang en deels uit ander Levantynse<sup>85</sup> bronne. Ten spyte van die lang tydperk wat verloop het sedert die bloeitydperk van Joodse psalmodie het die melodiese inkleding daarvan volgens Rothmüller (1975:76) in 'n mate behoue gebly, en heelwat daarvan is selfs saam met die woorde oorgeneem deur die vroeë Christelike kerk en in die Rooms-Katolieke seremonies voortgesit. Haïk-Vantoura meen egter dat die *te'amim* die oudste musiekrepertorium verteenwoordig en dat dit musiek wat in die oorspronklike Hebreeuse bybelteks ingebed lê, vergestalt (Haïk-Vantoura, 1991:128). Verder beweer sy dat die (latere) tradisionele Joodse sinagoge-gesange verskil van die oorspronklike tempelmusiek uit die bybelse tyd (Haïk-Vantoura, 1991:138-139). Volgens haar is die Christelike *cantus planus* dus gebaseer op "afgewaterde" oorblyfsels van die antieke musiek: "Thus, on the conspicuous foundation of a diminished form that was thought to be (eie onderstreping) that of ancient music, Christian chant took real flight." (Haïk-Vantoura, 1991:142). .

Die uitdrukking "Gregoriaanse *cantus planus*" of "Gregoriaanse melodieë" dui volgens Peter Wagner (1986:1) op die allesomvattende liturgiese *cantus planus*-repertorium van kerkliedere van die Latynse kerk, vanaf die praktyk van die eerste Christelike eeue, tot by die ordening en vaslegging daarvan onder Pous Gregorius I (ampstermyn vanaf 590 tot 604 n.C.). Daarna het dit volgens Wagner na al die Rooms-Katolieke kerke versprei, waar dit tot onlangs nog algemeen gebruik is. Alberto Turco (1993:27) verduidelik waar die term "Gregoriaans" vandaan kom. Hy wys daarop dat die liturgiese sang van die Westerse kerk "Gregoriaans" genoem word omdat aanvaar is dat Pous Gregorius die organiseerder en selfs die komponis daarvan sou wees. Hierdie siening het volgens Turco egter eers driehonderd jaar ná die pous se dood ontstaan as gevolg van 'n biografie deur 'n sekere Johannes Diaconus, waarin hy aan Pous Gregorius besondere musikaliteit en kompositoriese vermoëns toegedig het. Later was mense so oortuig hiervan, dat die versamelings sangtekste "Gregoriaans" genoem is.

Columba Kelly (2003:1) beskryf Gregoriaanse *cantus planus* as 'n tipe "gesongte spraak". Volgens hom is invloed van die wette van goeie openbare redevoering duidelik merkbaar by die komposisie en uitvoeringstyl van Gregoriaanse *cantus planus*. Die "ingeboude melodie" in spraak word soos volg deur Kelly (2003:28) verduidelik:

In normal speech, one raises the pitch of one's voice on an important word, or on the syllable of a word, for the sake of emphasis. This process is called accentuation. The very word *accent* comes from the Latin *ad cantum*: to sing. The Roman orator Cicero remarked that: 'in speech there is a hidden song [*cantus obscurior*] ... because nature has inserted a raised pitch [*accentus acutus*] into each word'.

---

<sup>85</sup> Die oostelike deel van die Middellandse See met sy eilande en aanliggende lande (HAT, 2005:664).

Die individuele noot asook die individuele woord is volgens Richard Norton (aangehaal deur Kelly, 2003:2) onbelangrik in Gregoriaanse *cantus planus*. Slegs die gedagte of sin as geheel, met sy pousering binne die versreël (*caesura*) en kadens, maak 'n musikale eenheid.

Melodiese figure wat deur *cantus plani* van dieselfde modus en tipe gedeel word, dui volgens Burkholder (2001a:9) op improvisasieprosesse (kyk ook punt 3.8.1 waar die invloed van musiekpraktyk bespreek word) of komposisieprosesse waar bestaande melodiese eenhede bymekaar gevoeg word. Hierdie proses word sentonisasie genoem (kyk ook voetnoot 72).

Volgens Chew en McKinnon (2001:356) het Gevaert reeds in 1881 geskryf oor “prototipe melodieë” (*type mélodique*) en “melodiese skemas” (*schema mélodique*) wat onder andere deur musici in antieke Griekeland asook deur komponiste van Latynse *cantus planus* gebruik is om komposisies saam te stel. Chew en McKinnon verwys ook in hierdie verband na die Engelse term “nome” (Grieks *nomos*), wat volgens Werner (1979:610) “melodiese patroon” beteken. Lang (1963:7-8) verduidelik die term “nome” soos volg:

In the hierarchy of literary types the *nome* is the one species which seems to have occupied the same important position in music as was held by the *epos* in literature. The meaning of the word is 'law', but as a musical type *nome* designated a composition, a song or an instrumental piece, strictly following the laws of classical aesthetics. The idea and the whole nature of the *nome* are difficult to comprehend. The best way to an understanding of it is through comparison with architecture. A Doric or Ionic temple is a sort of architectural *nome*. Every architect was bound and pledged to a basic scheme and to basic ornaments; he asserted his individuality by a different organization of these same elements. The *nome* was probably a melody originally, or perhaps a whole composition, but it later developed into types (like the *Raga* of the Hindus or the *Maqâm* of the Persians) (Lang, 1963:1031).

Na analogie van hierdie betekenis van die term “nome” sou gespekuleer kon word dat die Doriese modus byvoorbeeld as 'n musikale “nome” beskou kan word. Elke komponis wat binne die Doriese modus komponeer, is gebonde aan 'n basiese organisasie van heeltone- en halftone-trappe, maar handhaaf sy eie identiteit deur die skep van verskillende melodiese wendinge.

Gevaert se idees is volgens Chew en McKinnon (2001:357) verder ontwikkel deur Peter Wagner (1921), wat die wat hy noem swerwende (“wandering”) melismas van Gregoriaanse *cantus planus* beskryf het as “sekere melodiese formules wat herhaaldelik in verskillende kontekste in sommige van die oudste *cantus plani* in die repertorium voorkom”. 'n Antieke Oosterse oorsprong word deur Wagner aan hierdie prosedure toegeskryf. Ruth Steiner (2007:29-30) toon in haar bespreking van die agt Gregoriaanse responsoria vir die Boek Judith ook aan hoe standaardformules op tradisionele maniere gebruik is. Sy wys verder daarop dat die meeste van die tekste van hierdie *cantus plani* nie oorspronklik is nie en ook nie lang aanhalings van Bybelse passasies is nie, maar dat hulle gesentoneer is.

Hoppin (1978:59) beskryf Gregoriaanse *cantus planus* as “exclusively vocal and entirely monophonic”. Dit bestaan uit ‘n enkele melodiese lyn, bedoel om gesing te word sonder begeleiding en sonder enige harmoniese ondersteuning. Volgens Kelly (2003:2-3) het die Gregoriaanse *cantus planus* egter beide ‘n vertikale en ‘n horisontale dimensie. Hy beskryf vervolgens drie aspekte van die vertikale dimensie, naamlik resiteertoonhoogte, intonasiepatrone en kadenspatrone. Resiteertoonhoogte kom volgens hom ooreen met die optimale toonhoogte wat deur goeie sprekers gebruik word by die voorlees van ‘n teks. Die intonasiepatrone kom ooreen met die stygende patrone wat sprekers aan die begin van ‘n sin gebruik, terwyl die kadenspatrone ooreenstem met die dalende toonhoogtes van sprekers aan die einde van sinne en veral aan die einde van ‘n belangrike teksgedeelte. Die vertikale dimensie het dus met toonhoogte-aspekte te doen, terwyl die horisontale dimensie hoofsaaklik met temporele aspekte soos ritme en tempo te make het. Kelly fokus in sy studie (2003) hoofsaaklik op intonasiepatrone, dit wil sê die stygende aanvangspatrone, oftewel die openingsfigure.

Kelly (2003:26) se bevindings toon dat die normale aanloop tot die aanvangsaksent van ‘n woord van onder af is, of op die eenklank. Baie selde is die benadering van bo af. Volgens Kelly kan die openingsintervalle die volgende wees:

- ‘n Stygende rein kwint
- ‘n Stygende rein kwart
- ‘n Stygende majeure tert
- ‘n Stygende mineur tert
- Stygende trapsgewyse beweging

Sy bevindings toon ook dat die anakrusis baie belangrik is (Kelly, 2003:4).

Verder wys Kelly (2003:174) daarop dat die melodie van die Gregoriaanse *cantus planus* altyd deur die teks geïnspireer is. ‘n Uitdaging waarmee die anonieme komponiste van Gregoriaanse *cantus planus* egter volgens hom te doen gehad het, was dat die Woord van God nie meer in die bybelse tale, Hebreeus (Ou Testament) en Grieks (Nuwe Testament), verklank moes word nie, maar in die volkstaal Latyn.

Kelly (2003:29) motiveer die belangrikheid van die stygende openingskwint deur aspekte te betrek soos byvoorbeeld die stygende kwintsirkel F-C-G-D-A, wat die pentatoniese toonleer F-G-A-C-D oplewer wanneer die note anders gerangskik word. Hy verduidelik ook dat die kwint die interval was waarmee die sjofar of ramshoring die Jode tot hul fees opgeroep het. Verder was die kwint die eerste harmoniese interval wat in Christelike musiek toegelaat is. Kelly maak

ook melding van die natuurlike botoonreeks, waarin die kwint prominent is. Na aanleiding van die akoestiek in Middeleeuse klipkerke spekuleer hy soos volg:

The resonances of medieval stone chapels and churches must surely have played a role in the introduction of the 5<sup>th</sup> into Christian liturgical music. The 5<sup>th</sup> is always in the air around singers, requiring only a resonant building to render it audible. In some buildings one can hear an echo that returns the complex of pitches that comprise spoken language as a distinct intonation on a single musical tone. One is led to wonder whether this acoustical phenomenon might have influenced the origins of single-tone chanting or 'cantillation' in certain religious traditions and subsequently the development of a rich variety of psalm tone formulas in both the Eastern and the Western Christian chant traditions. (Kelly, 2003:29-30.)

Met die vasstelling van gelyke nootwaardes vir alle note van die *cantus planus* het die ritmiese inkleding van die Joodse kantillering volgens Idelsohn (1948:47) verdwyn. Hy beskryf dit soos volg: "The Gregorian song ... robbed the (Jewish) song, ... of its distinctive features: the unrhythmical, free character of improvisation, and the embellishment, which is the very color of Oriental life".

#### 3.4.4 Ontlening in polifonie

Gregoriaanse *cantus planus* is volgens Turco (1993:19) die natuurlike uitgangspunt vir liturgiese polifonie, deurdat "iets" by die voorgeskrewe *cantus planus* gevoeg word. In sy bespreking van polifonie tot 1300 wys Burkholder daarop dat die belangrikste vormtipes uit dié tydperk, naamlik organum, diskant en motet, almal gebaseer is op bestaande melodieë, gewoonlik *cantus plani*. Volgens Burkholder was die leen van *cantus plani* dwarsdeur die ontwikkeling van Middeleeuse polifonie 'n duidelike gegewe. Hy beweer dat die vroeë geskiedenis van polifonie dus hoofsaaklik 'n geskiedenis van musikale ontlening is (Burkholder, 2001a:10, 12).

Liturgiese polifonie sou volgens Burkholder (2001a:10) ook gesien kon word as 'n uitbreiding van tropering ("troping"), maar in plaas van melodiese toevoeging voor die *cantus planus* en tussen die frases van die *cantus planus* (soos gebruiklik by tropering), geskied die toevoeging nou *gelyktydig* met die *cantus planus* (en dit word dus meerstemmig – dit bring ons by polifonie). Burkholder redeneer verder dat indien tropering beskou sou word as die uitvoering van 'n bestaande werk waarby toevoegings gemaak is eerder as die skep van 'n nuwe werk wat op ontlening gebaseer is, sou vroeë polifonie dus gesien kon word as 'n uitvoeringswyse eerder as 'n tipe ontlening. Dit geld volgens hom veral vir die gemengde parallelle en swewende organum soos beskryf in die *Musica enchiriadis* van ongeveer 850-900 n.C. Met verloop van tyd ontwikkel dit egter al hoe duideliker in 'n komposisiemetode wat op ontlening gebaseer is. Hierdie stelling word volgens hom gestaaf deur praktiese bronne wat genoteerde werke gebaseer op ontleende *cantus plani* insluit, byvoorbeeld die Chartres-fragmente uit so vroeg as die laat-elfde eeu (Burkholder, 2001a:10-11).

Die vroeë motet uit die vroeë dertiende eeu is volgens Burkholder gebaseer op die verwerking van bestaande polifonie en delf uit 'n gemeenskaplike bron van polifone musiek. By die vergelyking van verwante motette is dit volgens hom egter nie altyd maklik om te onderskei tussen die oorspronklike bron en die verwerking nie, sodat die term “intertekstualiteit” soms vir hierdie repertorium voorkeur geniet bo die term “ontlening”. Burkholder verduidelik verder dat die motet in die loop van die dertiende eeu ontwikkel tot 'n onafhanklike genre gebaseer op 'n ontleende melodie. Later in die dertiende eeu is motette nog steeds gebaseer op ontleende materiaal, maar dit gaan dan gepaard met 'n groter mate van individualiteit (Burkholder, 2001a:11-12).

Die sistematiese gebruik van ontleende materiaal om 'n abstrakte musikale struktuur te skep, bereik volgens Burkholder (2001a:12) sy eerste hoogtepunt in die veertiende-eeuse isoritmiese motet. In sy bespreking van die isoritmiese motet toon Burkholder aan dat komponiste nou begin het om ander musikale aspekte as melodieë te leen, soos byvoorbeeld die isoritmiese ontwerp, die struktuur, of 'n ontleende teks. Verder word 'n spesifieke werk van 'n spesifieke komponis soms as model gebruik, wat volgens Burkholder 'n radikale verandering in die sin van eienaarskap suggereer. Die vroegste oorgeblewe instrumentale werke gebaseer op ontlening, naamlik intavolering<sup>86</sup> van vokale werke vir klawerbord, stam ook uit hierdie tydperk (vergelyk ook punt 3.8 waar musiekpraktyk en improvisasie bespreek word).

### **3.5 Musikale ontlening in die Renaissance**

Die term Renaissance word volgens Hanning (2006:112) sowel as Burkholder *et al.* (2010:146) globaal gebruik vir die vyftiende en sestiende eeue.

#### **3.5.1 Ontlening en imitasie in die Renaissance**

“Humanisme” en “Renaissance” is volgens Lang (1963:171) byna verwisselbare terme. Hy beweer verder

they designate two closely related cultural currents... . Both strove for an ideal type of humanity and considered antiquity the model of civilization and culture upon which a new era could be built. The term 'humanism' is often used to mean virtually the cultivation of the classics, while 'Renaissance' designates the artistic activity of the period ... humanism and Renaissance represent a unity. ... Even this new painting, sculpture, and architecture of the quattrocento remained for a long time dependent on the council of erudite littérateurs, the humanists, who showed the artist his path. (Lang, 1963:171).

---

<sup>86</sup> Intavolering is die skryf van komposisies in tabulatuur-notasie (Ottermann & Smit, 2000:125).

“Komponiste, in teenstelling met digters en redenaars of oratore, het geen klassieke modelle gehad om te volg nie.” Hierdie opmerking van Johannes Tinctoris<sup>87</sup> in die voorwoord van sy boek oor kontrapunt, *Liber de arte contrapuncti* van 1477 (Woodley, 2001:498), is volgens Howard Mayer Brown (1982:43) insiggewend vir ons siening van die begrip “Renaissance” wanneer dit verband hou met musiek. Romeinse musiek het byvoorbeeld glad nie behoue gebly nie, en die paar oorgeblewe fragmente van Griekse musiek wat nog in die vyftiende eeu bestaan het, kon op daardie stadium nie ontsyfer word nie. Die imitasie van moderne eerder as antieke meesters is egter deur ander kunsbeoefenaars nie slegs as bewonderenswaardig beskou nie, hulle het selfs daardie soort imitasie eksplisiet gelykgestel aan die imitasie van ware klassieke modelle (Brown, 1982:43).

Soos in die Middeleeue was imitasie dus ook standaardpraktyk in die Renaissance, toe “parodie” en “parafrase” eintlik maar net verskillende vorms van imitasie was (Yudkin, 1992:32). Volgens Meconi (2004:1) verteenwoordig die vyftiende en sestiende eeu, wat sy ter wille van gerief “Renaissance” noem, by uitstek ‘n era van intense belangstelling in ontleende materiaal. Ook Falck (1979:15 e.v.) wys daarop dat ontlening reeds in die tydperk vanaf die veertiende tot sestiende eeu ‘n normale element van alledaagse musiekpraktyk was. Die lang tradisie van nuwe werke wat op bestaande repertorium gebaseer is, is volgens Burkholder (2001a:19) feitlik net so wydverspreid in die sekulêre repertorium van die Renaissance as in die gewyde repertorium. Dit bevestig volgens hom dat ontlening deel van die tydperk se basiese konsep en musiekpraktyk was. As voorbeeld van ontlening in sekulêre musiek noem hy die chansonrepertorium uit Josquin<sup>88</sup> se tyd.

Imitasie gedurende die Renaissance kan volgens Brown (1982:38) as ‘n sentrale konsep ten opsigte van artistieke produksie beskou word. Hy verduidelik dat die term “imitasie” sedert antieke tye heelwat verskillende betekenis gehad het. Volgens hom kan drie hoof sienings uitgelig word, naamlik Platonies, Aristoteliaans en Hellenisties waarby retoriek ingesluit is. Brown beskryf die drie hoof sienings soos volg: “the Platonic: a copying of sensuous reality, the Aristotelian: a representation of the universal patterns of human behaviour, and ... the Hellenistic and rhetorical: imitation of canonized literary models.” Veral die derde siening is hier van toepassing. Volgens Brogan (1993:380) was Humanisme in wese ‘n imitatiewe beweging. Die vraag waarom dit volgens Brogan in die vyftiende eeu en ook tot goed in die sestiende eeu gegaan het, was nie “Wat is imitasie?” of “Behoort ons te imiteer?” nie, maar wel “Vir wie sal ons imiteer?”

---

<sup>87</sup> Johannes Tinctoris (c1435-1511) was ‘n Franko-Vlaamse musiekteoretikus, en bekwame komponis en uitvoerende musikus. Hy was een van die invloedrykste skrywers oor musiek van sy tyd (Woodley, 2001:497).

<sup>88</sup> Josquin Desprez staan dikwels bekend as “Josquin” - slegs sy voornaam. (Kyk ook voetnoot 90.)

### 3.5.2 Die aard van ontlening in die Renaissance

Burkholder (2001a:21) se oorsig oor ontlening in die Renaissance, vanaf die mis tot sekulêre musiek, toon hoe wyd verspreid ontleningspraktyke was, hoe dikwels nuwe musiek op die verwerking van ouer materiaal gesteun het, hoe gebruiklik ontlening vir komponiste was, en hoe gevarieerd en dikwels meesterlik hulle metodes van bewerking was. Volgens Steib (2004:60) het nie twee komponiste ontlening op dieselfde manier hanteer nie. Gedurende die Renaissance was die fokus van komposisie op bewerking of verwerking, nie op oorspronklikheid in die skepping van nuwe materiaal nie. Martin Luther se beskrywing van Josquin as die “meester van die note wat moet doen wat hy wil” bevestig volgens Burkholder (2001a:22) die destydse siening dat meesterskap nie in die materiaal gelê het nie, met ander woorde in dit wat die komponis oorspronklik uitgedink het nie, maar wel in dit wat hy met die materiaal gedoen het.

Reeds vroeg in die vyftiende eeu het die humanis Gasparino Barzizza volgens Christopher Reynolds<sup>89</sup> (2004:91) ‘n formule vir die siteer van bestaande werke gepropageer, wat volgens hom goeie literêre imitasie tot gevolg sou hê, naamlik, wegneem, verandering, verplasing of vernuwing. Op ‘n soortgelyke manier het laat vyftiende-eeuse chansonkomponiste, wanneer hulle mekaar geëmuleer het, die bestaande melodiese materiaal omvorm of verwerk om sodoende nuwe musikale frases te vorm (Brown, 1982:15).

Die verwerking van bestaande materiaal is volgens Burkholder (2001a:19) blykbaar deur Renaissance-musici gesien as ‘n toets vir vaardigheid in komposisie. Gewoonlik is geen erkenning aan die oorspronklike komponis verleen nie. Hierdie siening, tesame met die veelvuldigheid van hergebruik van materiaal, suggereer volgens Burkholder (2001a:20) ‘n musiekkultuur waarin bewerking hoofsaaklik aangepak is ter wille van nuttige gebruiksredes, soos om musiek aan te pas vir ‘n nuwe funksie of uitvoerings-ensemble. Burkholder meen dat eienaarskap van die musiek net so veel, of selfs meer by die gebruiker gelê het as by die oorspronklike skepper daarvan.

Brown (1982:10 e.v.) beskryf die verskillende maniere waarop chansonkomponiste van die vyftiende eeu (onder andere ook Josquin) mekaar geïmiteer het.

Where the composer has simply added one or more lines to some well-known chanson; where he substituted for the original Contratenor one of his own devising; where he added new and fast moving outer voices to a precomposed Tenor; or he added two canonic lines beneath a previously composed Superius and Tenor. (Brown, 1982:10 e.v.).

---

<sup>89</sup> Christopher Reynolds, Professor in Musiek aan die Universiteit van California, Davis, is outeur van die boek *Motives for allusion: context and content in 19<sup>th</sup>-Century music*.

Hierdie tegniek is volgens Brown (1982:10 e.v.) bloot 'n aanpassing van die *cantus firmus*-beginsel, waar dit volgens hom dikwels neerkom op die hergebruik ("glossing") van 'n ou (vokale) gunsteling om dit sodoende te omvorm tot 'n instrumentale weergawe of verwerking.

Die vyftiende eeu en die eerste helfte van die sestiende eeu word deur Reynolds as 'n vokale era beskryf en 'n tydperk waarin musici geïmproviseer het (kyk ook punt 3.8.1 wat handel oor improvisasie). Musiek was volgens hom normaalweg saamgestel uit klein eenhede, hetsy motiewe, ornamentele uitbreidings van motiewe, of kadensiële figure. Hy beklemtoon egter dat geen motief uniek is nie. Volgens Reynolds was dit 'n tydperk waarin vernuf en slim rangskikking ("wit and artifice") hooggeag is en waarin daar 'n algemene internasionale repertorium was, met komponiste in die noorde en suide wat almal tot dieselfde "poel van werke" bygedra het. Al hierdie eienskappe, tesame met die retoriese tradisie wat die verandering van 'n bestaande model voorgestaan het, dra volgens hom daartoe by dat hierdie tydperk besonder vrugbaar was vir die skep en verstaan van bedekte verwysing na motiewe ("motivic allusions") (Reynolds, 2004:92-93).

Die gebruik van melodiese en ander soorte musikale idees deur twee of meer komponiste sou volgens Zimmerman (1966:483) in die sestiende eeu min kommentaar veroorsaak het, want in dié tyd, soos ook vroeër in die Renaissance, het verskillende soorte ontlening 'n belangrike rol in die komponeer-kuns gespeel. So toon Brown (1982:46) byvoorbeeld aan dat die frase of musikale motief as bousteen gebruik is in die sestiende-eeuse sikliese misse wat op polifone modelle gebaseer is.

### 3.5.3 Emulasie

Die begeerte van komponiste om die prestige of betekenis van hul werke te verhoog deur na 'n gerespekteerde model te verwys, was volgens Weaver (2004:142) waarskynlik die motiverende impuls agter die verskillende ontleningspraktyke van die vyftiende en sestiende eeu. Daar is dus geglo dat emulasie artistieke prestige verhoog. Brown (1982:10 e.v.) beweer dat emulasie as kompetisie of as eerbetoning ("homage") redelik algemeen onder liedskrywers van die laat vyftiende eeu was.

In sy artikel oor teorieë van imitasie in die Renaissance maak Brown (1982:40) melding van die sogenaamde "notebook method" wat deur skrywers uit die vyftiende eeu gebruik is. Volgens hierdie metode, soos verduidelik deur Bolgar (1954:269 e.v.), is antieke outeurs geles met 'n aantekeningboek in die hand, sodat belangrike woorde, idioome, frases, idees en besonder treffende uitdrukkings dadelik neergeskryf kon word. Letterkundestudente moes volgens Bolgar nie net woorde en lettergrepe onthou nie, maar veral ook tropusse, figure en stylornamente.

Die versamelde materiaal is dan onder sekere opskrifte gerangskik sodat dit maklik teruggevind kon word. Op hierdie manier kon die werke van klassieke skrywers vir die eerste keer sistematies en in detail geïmiteer word. Volgens Brown (1982:40) is hierdie metode deur 'n hele aantal vyftiende-eeuse humaniste aanbeveel. Dieselfde werkmethode word in 1532 vir jong musici aanbeveel deur die sestende-eeuse musiekteoretikus Johannes Frosch. Frosch verwys egter volgens Brown na 'n veel breër konsep van *imitatio*, want hy verduidelik nie 'n metode om 'n nuwe komposisie op 'n model te baseer nie, maar stel bloot 'n manier voor waarop die "memorable or effective bits" wat vooraf uit die werke van goedgekeurde meesters versamel is, in 'n nuwe werk geïnkorporeer kan word. Die "memorable bits" sou natuurlik ook temas en motiewe kon insluit.

Dat vroeëre musici bewus was van hulle verbintenis met retoriek en retoriese tradisies, kan volgens Brown (1982:41-42) gedemonstreer word deur uit Tinctoris se *Liber de arte contrapuncti* (1477) aan te haal. Brown wys op die direkte vergelyking tussen literêre en musikale tegniek waar Tinctoris erken dat net soos Vergilius vir Homerus as model vir sy hoogaangeskrewe werk, die *Aeneis*, gebruik het, hy (Tinctoris) komponiste soos Ockeghem, Dunstable en Dufay as model vir sy eie "klein skeppings" gebruik. Tinctoris imiteer veral hulle bewonderenswaardige komposisiestyl ten opsigte van die rangskikking van akkoorde (Brown, 1982:42). Hans Joachim Moser (1958:68-69) maak melding van dieselfde tipe ontlening by Josquin Desprez<sup>90</sup> (1440-1521). Moser skryf onder andere oor Josquin se boeiende akkoordprogressies<sup>91</sup> wat volgens hom "seitdem tausendfach nachgeamt worden ist" (sedertien duisendvoudig nageboots is).

'n Konsep in musiek, wat soortgelyk is aan dié van imitasie in retoriek, word volgens Burkholder (2001a:16) gesuggereer deur misse wat gebaseer is op polifone modelle of geskryf is in mededinging met vroeëre misse wat op dieselfde bron gebaseer is. Volgens hom word hierdie bewering gestaaf deurdat sestende-eeuse teoretici, soos onder andere Aaron en Zarlino, die retoriese term *imitatio* vir die herbewerking van 'n polifone model gebruik. Net so word misse op polifone modelle dikwels *Missa ad imitationem*, gevolg deur die titel van die model, genoem.

#### 3.5.4 Ontleningstegniek in Rooms-Katolieke repertorium

Die volgende vier terme, naamlik contrafactum, parodie, die imitasie-mis en parafrase gaan hieronder bespreek word.

<sup>90</sup> Verskillende spellings word aangetref: Moser en Meconi gee Desprez; Lang (1963:193) gee Després, maar voeg by "or more correctly Desprez, as he himself signed it". Hanning (2006:113) maak melding van die destydse gebrek aan gestandaardiseerde spelling met die gevolg dat baie vroeë komponiste se name op verskillende maniere gespél is. Desprez staan dikwels as "Josquin" bekend.

<sup>91</sup> By die gedeelte *Et incarnatus est* in sy vierstemmige *Missa 'Pange lingua'* (Moser, 1958:68-69).

Robert Falck (1979:1 e.v.) wys op die verband tussen die terme *contrafactum* en *parodie*. Wanneer 'n melodie of 'n hele komposisie hergebruik word, hetsy veranderd of onveranderd, word die resultaat *contrafactum* of *parodie* genoem. Watter term gebruik word, hang volgens Falck hoofsaaklik af van wanneer dit ontleen is. Vóór 1500 is die benaming *contrafactum* gebruik, terwyl dit ná 1500 gewoonlik *parodie* genoem word. Van die twee terme het *parodie* die langste geskiedenis.

Ook Tilmouth en Sherr (2001:145) bevestig dat die term *parodie* hoofsaaklik met die sestiende eeu geassosieer word. Dit word gebruik om 'n komposisietegniek wat te make het met die gebruik van voorafbestaande materiaal, aan te dui. Sporadiese verwysings na parodie kom volgens Leo Schrade (1955:13) egter reeds so vroeg as die veertiende eeu voor. Hoewel hierdie komposisietegniek dwarsdeur die sestiende eeu belangrik was, veral in miskomposisies, verskyn die term volgens Tilmouth en Sherr vir die eerste keer in 1587 op die titelbladsy van 'n komposisie, naamlik 'n mis van Jakob Paix. Falck (1979:4) konstateer verder dat hierdie mis van Jakob Paix na sy wete die enigste parodiemis is waar die term *parodie* pertinent in die titel verskyn, naamlik *Missa / Parodia / mottetae Domine / da nobis auxilium Thomae Crequillonis* (1587). Die rede vir Paix se gebruik van die Griekse term *parodia* in plaas van die meer algemene Latynse *ad imitationem*, sou moontlik toegeskryf kon word aan 'n voorkeur vir Griekse terme – 'n resultaat van sterk humanistiese invloed in Duitsland in die tyd van Paix. Volgens Falck (1979:4) is die enigste ander mis van Paix wat behoue gebly het, geskryf in 1584, dus drie jaar vroeër. In die titel van dié mis word die woorde *ad Imitationem* in plaas van *parodia* gebruik. Ook Elias (2004:149) bevestig dat die imitasie-mis bekend was as parodiemis.

Die parodietegniek van die sestiende eeu moet volgens Brown (1982:45) beslis ingesluit word in die geskiedenis van musikale *imitatio* as 'n spesiale aanwending van die beginsel. Parodietegniek het volgens Tilmouth en Sherr (2001:145) te make met die leen van al die stempartye, insluitende temas, ritmes, akkoorde en akkoordprogressies van 'n polifone model, en nie net 'n enkele stemparty nie. Lewis Lockwood (aangehaal deur Brown, 1982:45) meen dat *imitatio* die mees algemene term vir parodietegniek in die sestiende eeu was, en daarom wou hy die (volgens hom) “anachronistiese” term “parodiemis” met “imitasiemis” vervang. Burkholder (1987:138-139) stem egter nie hiermee saam nie – volgens hom kan die term “imitasiemis” verwarring veroorsaak, omdat dit meer as een betekenis kan hê. Dit blyk egter dat Burkholder in die dertien jaar tussen 1987 en 2001 'n oplossing vir hierdie probleem ten opsigte van terminologie verkry het. In sy artikel “Borrowing” in *The new Grove dictionary of music and musicians* (2001) maak hy onderskeid tussen vier hoofipes misse, naamlik

- die *cantus firmus*-mis (of tenor-mis) waarin dieselfde ontleende melodie, gewoonlik afkomstig van 'n *cantus planus*, in al die bewegings van die mis as *cantus firmus* in die tenor gebruik word;
- die *cantus firmus*/imitasiemis waarin die *cantus firmus* van 'n polifone werk geleen word, maar deurdat van die ander stempartye ook tot 'n sekere mate van die model leen, bevat dit ook kenmerke van die imitasiemis;
- die parafrasemis waarin ontlening na al die stempartye van die mis uitgebrei word, maar slegs 'n monofone model gebruik word;
- die imitasiemis leen van al die stempartye van 'n polifone model, maar verskil van die *cantus firmus*/imitasiemis in soverre geen enkele stemparty volledig oorgeneem is as *cantus firmus* nie (Burkholder, 2001a:14).

Wat die eerste tipe betref, maak Lockwood (2001:69) nog verdere onderskeid tussen twee hoofklasse, naamlik die sogenaamde "motto"-mis waarin al die bewegings van die mis identiese of feitlik identiese openingsmotiewe bevat, en die *cantus firmus* of tenor-mis waarin al die bewegings gebaseer is op dieselfde ontleende melodie wat op sigself die strukturele basis vir die hele werk vorm.

Burkholder (2001a:14) beweer dat musikale ontlening 'n hoogtepunt bereik het in die polifone mis-siklusse van die vyftiende en sestiende eeue. So 'n siklus is volgens hom gesien as 'n eenheid, en komponiste het daarna gestreef om samehang tussen die bewegings te bewerkstellig. Een manier was om elke beweging met dieselfde musiek, waarna verwys is as 'n kopmotief of motto, te begin (sien ook vorige paragraaf waar na Lockwood se "motto"-mis verwys word). Verdere eenheid is verkry deur al die bewegings op dieselfde ontleende musiek te baseer. Volgens hom het die imitasie-mis die belangrikste tipe van die sestiende eeu geword, en is voortgesit tot in die sewentiende eeu, waarna dit geleidelik vervang is deur tipes wat nie op ontleende materiaal gebaseer is nie (Burkholder, 2001a:14-15).

Rooi ink is volgens Meconi (2004:112) destyds dikwels gebruik om voorafbestaande materiaal aan te dui. Heelwat name van misse in die vyftiende- en sestiende- eeu is volgens haar van ontleende materiaal afgelei. Die vyftiende- en sestiende-eeuse polifone *Missa de feria* word volgens Andrew Weaver (2004:126) algemeen beskryf as die mis vir daaglikse gebruik. Weaver toon in sy artikel oor ontlening in die *Feria* misse aan dat Palestrina by die skryf van sy *Missa de feria* nie soseer steun op twee misse van onbekende, reeds gestorwe komponiste<sup>92</sup> nie, maar veel eerder op musiek wat dikwels in die praktyk uitgevoer is en dus ongetwyfeld "in die ore van die pouslike koor" was. Volgens Weaver bied hierdie *Feria* misse 'n seldsame blik

<sup>92</sup> Hierdie onbekende Franse komponiste waarna verwys word is Andreas Michot en Johannes Beauserron (Weaver, 2004:137, 140).

op die bestaande repertorium aan die pouslike kapel dwarsdeur die sestiende eeu. Waar komponiste van vroeëre generasies misse en ander gewyde werke op *cantus planus* oftewel eenstemmige liturgiese sang gebaseer het, het die pouslike musici teen die sestiende eeu eerder op gerespekteerde polifone modelle gesteun, om sodoende outoriteit en betekenis aan hulle werke te verskaf (Weaver, 2004:140-141).

Ander liturgiese vokale musiek, byvoorbeeld motette, maak volgens Burkholder op soortgelyke wyse as die mis van ontleende materiaal gebruik. 'n Voorbeeld hiervan is die dikwelse en gevarieerde gebruik van parafrase. Sommige sestiende-eeuse motette verwerk 'n polifone model op dieselfde manier as 'n beweging uit 'n imitasiemis, terwyl ander 'n bestaande motet slegs as strukturele model gebruik, met min melodiese ontlening. Heelwat motette maak egter nie van ontleende materiaal gebruik nie, en teen die laat sestiende eeu word dit die norm (Burkholder, 2001a:18).

Vroeër in die Renaissance, in vyftiende-eeuse werke gebaseer op liturgiese *cantus planus*, word die *cantus planus* volgens Burkholder (2001a:13) dikwels in parafrase gebruik, dit wil sê verander en versier, sonder om die kontoer of frasing te beïnvloed. Die verwerking van bestaande melodieë deur middel van *parafrase* het volgens hom kenmerkend geword van die Renaissance en sedertdien 'n prominente metode van ontlening gebly. Later brei die parafrasemis volgens Burkholder ontlening uit na meer as een stem, of selfs al die stemme van die mis, maar maak nog steeds net van 'n monofone model, gewoonlik 'n *cantus planus*, gebruik. Voorbeelde van volwasse ("mature") parafrase-misse is Josquin se *Missa 'Pange lingua'* (c1520) en *Missa 'Ave maris stella'*, waar al die bewegings op dieselfde *cantus planus* gebaseer is, al die stemme feitlik ewe belangrik is, en almal die *cantus planus* parafraseer (Burkholder, 2001a:14).

### **3.5.5 Protestantse Kerkmusiek**

Burkholder *et al.* (2010:67) beweer dat komponiste vanaf die begin van die Hervorming heelwat Gregoriaanse *cantus plani* aangepas het vir koraalmelodieë of lofsange in die Protestantse kerke. Volgens hom gaan die invloed van Gregoriaanse *cantus planus* egter verder as musiek wat direk daarop gebaseer is. Hy beweer selfs dat alle (*sic*) latere musiek in Westerse tradisie die stempel van Gregoriaanse *cantus planus* dra (Burkholder *et al.*, 2010:67).

#### **3.5.5.1 Duitse korale**

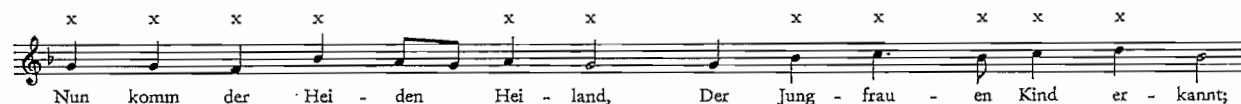
Burkholder (2001a:18) verduidelik dat die Lutherse Hervorming vroeg in die sestiende eeu gelei het tot 'n nuwe repertorium van geestelike musiek wat op die koraal gebaseer is. Volgens hom

was die meeste van die korale aanpassings van *cantus plani* of van Duitse godsdienstige of sekulêre liedere, of dit is gekomponeer met gebruikmaking van konvensionele melodiese tipes en formules. As voorbeeld noem hy Luther se omvorming van die Gregoriaanse *Veni Redemptor gentium* (voorbeeld 3.21) as die koraal *Nun komm der Heiden Heiland* (voorbeeld 3.22).

**Voorbeeld 3.21: *Veni Redemptor gentium*<sup>93</sup>**



**Voorbeeld 3.22: *Nun komm der Heiden Heiland***



Ook Ernst Klusen (1958:157) maak melding van die doelbewuste oornam van sekere Gregoriaanse melodieë by die skep van Duitse evangeliese kerkmelodieë. Terselfdertyd noem hy ook die onbewuste oornam van Gregoriaanse melodieë of enkele melodiese formules daaruit. Klusen wys daarop dat soortgelyke melodiese formules natuurlik ook elders voorkom, maar aangesien die komponiste begin werk het in die oud-kerklike (dit wil sê Rooms-Katolieke) liedpraktyk, reken hy dat die ooreenkomste dáár gesoek behoort te word waar dit vir die komponiste die mees toeganklike sou gewees het (Klusen, 1958:159).

**3.5.5.2 Geneefse Psalter**

’n Direkte uitvloeisel van die Calvinistiese Reformasie is die Geneefse Psalter wat tussen 1539 en 1562 die lig gesien het (Marti, 1995:333-4). Johannes Calvyn, was ’n sterk voorstander vir die invoering van gemeentelike psalmsang as ’n integrale deel van die erediens. Hy lê veral klem daarop dat musiek vir die erediens ’n besondere waardigheid moet hê, en moet verskil van die musiek “die man macht, um die Menschen bei Tisch und in ihrem Häusern zu erfreuen”<sup>94</sup> (Marti, 1995:334).

<sup>93</sup> Uit Burkholder, 2001a:19.

<sup>94</sup> Eie vertaling: “[musiek] wat ’n mens maak, om aan die mense om die tafel en in hulle huise vreugde te verskaaf”.

Die Franse tekste van die Geneefse Psalmberymings is volgens Andreas Marti (1995:334) so na as moontlik aan die Hebreeuse bewoording gehou, anders as byvoorbeeld die Lutherse Psalmliedere, wat vanuit nuwe Testamentiese perspektief benader is. Verskillende (onvolledige) psalmbundels het onder Calvyn se leiding die lig gesien, waaronder *Aulcuns pseaulmes et cantiques mys en chant* (1539); *Cinquante pseumes* (1543); *Psaumes octantetrois de David* (1551); en *Psaumes octante-neuf* (1555); totdat die volledige uitgawe van die 150 psalms in 1562 gepubliseer is as *Les pseumes mis en rime francoise* (Slenk & Luth, 2001:484-5).

Die belangrikste komponiste verantwoordelik vir die melodieë was Loys Bourgeois, Guillaume Franc en 'n sekere Maître Pierre, wat waarskynlik Pierre Davantès was (Slenk & Luth, 2001:484-5). Die Geneefse Psalter was besonder populêr – dit blyk uit die besonder groot aantal kopieë wat gedruk is. Volgens Slenk & Luth (2001:483) vorm die oorsprong, groei en verspreiding van die Geneefse Psalter 'n kort maar intense periode in die geskiedenis van musiek, en loop parallel aan die groei en verspreiding van Calvinisme in Wes-Europa.

In sy bespreking van die eerste gedrukte uitgawe van *Aulcuns pseaulmes et cantiques mys en chant* van 1539, wat 19 Psalms en drie Bybelse lofsange (*canticles*) bevat, wys Pierre Pidoux (1956:107-8) daarop dat afgesien van die twaalf nuutgekomponeerde melodieë vir die tekste van Clément Marot, die melodieë vir die oorblywende Franse tekste neerkom op die direkte toeëiening van volledige Duitse kerkliedere wat destyds in Straatsburg in gebruik was. Hy verskaf 'n lys van Franse Psalms met hul Duitse melodieë. Markus Jenny (1956:110) vestig verder ook die aandag op die verskil in notasie: die nuutgekomponeerde melodieë verskyn in mensurale notasie, teenoor die “geleende” Duitse melodieë wat in koraalnotasie of sogenaamde *cantus planus*-notasie is.

'n Hele aantal Geneefse melodieë is volgens Gregoriaanse voorbeelde geskep (Pidoux, 1960:146), byvoorbeeld Ps. 80, wat 'n omvorming van die Gregoriaanse *Victimae paschali laudes* is (sien ook Hoofstuk 6, voorbeelde 6.18 en 6.19, waar hierdie ooreenkomste tussen Ps. 80 en *Victimae paschali laudes* duidelik aangetoon word). Ook ander ooreenkomste met melodieë uit die Rooms-Katolieke kerkliedere word deur Pidoux (1970:129) uitgewys.

Enkele Geneefse psalmmelodieë is geskep volgens sekulêre voorbeelde, soos byvoorbeeld Ps. 138, wat 'n omvorming van die chanson *Une pastourelle gentille* is (Pidoux, 1955:113-4). Ook die melodie van Ps. 42 is volgens Siegfried Fornaçon (1958:114) nie deur Bourgeois uitgedink nie, maar gebaseer op 'n vyftiende eeuse Franse volkslied, *Ne l'oserayje dire*. Fornaçon (1958:112-3) wys verder daarop dat die Bayeux-manuskrip, waarin hierdie volkslied voorkom, 'n hele aantal volksliedere bevat wat met dieselfde openingsfrase begin: F-G-A-G-F-E-D-(C).

Gevolglik maak hy in sy bespreking van Psalm 42 melding van die “*lebendigen Zusammenhänge des Psalters nach rückwärts und vorwärts*”<sup>95</sup> (Siegfried Fornaçon, 1958:114).

Pidoux (1955:113) waarsku egter dat hoewel die melodieë van die Hugenote-psalms sedert Orentin Douen se werk in 1878/79 as kontrafakte van sekulêre liedere beskryf is, daar tog daarteen gewaak moet word om nie, wanneer daar in ‘n psalm enkele tone gevind word wat aan ‘n melodiese wending in ‘n chanson herinner, die afleiding te maak dat die komponis van die psalmmelodie ‘n sekulêre voorbeeld gebruik het nie. Slenk en Luth (2001:485) meen dat sulke ooreenkomste eerder as “idiomatiese toevallighede” beskryf kan word, dus wat in hierdie studie as musikale spore beskryf word.

### 3.5.6 Instrumentale musiek

Baie instrumentale musiek van die Renaissance is ook op ontlening gebaseer. Intavolering van vokale musiek was volgens Burkholder (2001a:20) algemeen dwarsdeur die Renaissance en selfs tot in die sewentiende eeu. So het die canzona byvoorbeeld begin as ‘n instrumentale verwerking van ‘n polifone chanson. Latere canzonas is volgens hom op dieselfde manier gekomponeer, maar met gebruikmaking van nuut uitgedinkte materiaal. Die canzona as genre is dus aanvanklik, net soos die motet, gekenmerk deur die gebruik van ontleende materiaal, maar ontwikkel teen die vroeë sewentiende eeu in ‘n selfstandige werktipe, gewoonlik vry van ontlening (Burkholder, 2001a:20).

Ander genres gebaseer op aanhaling eerder as verwerking of nabootsing, soos byvoorbeeld die quodlibet<sup>96</sup> in Duitsland en die *medley* in Engeland, ontwikkel volgens Burkholder (2001a:20) ook in die Renaissance. Die opvallendste gebruik van ontlening in instrumentale musiek was volgens hom egter die nuwe genre van variasies. Hy wys daarop dat ontlening en variasie duidelik verwant aan mekaar is, en dat die meeste tipes ontlening in die Renaissance, vanaf geparafraseerde *cantus plani* en instrumentale intavolering tot by die imitasie-mis, neerkom op ‘n tipe variasie van die ontleende materiaal. Dus reken hy dat om ‘n nuutgekomponeerde tema te versier of te varieer soortgelyk is aan die verwerking van ‘n bestaande werk. Werke bedink as stelle variasies verskyn vir die eerste keer in die sestiende eeu, veral in Italië, Spanje en Engeland, in werke vir luit, *vihuela*<sup>97</sup> en klawerbord (Burkholder, 2001a:20).

---

<sup>95</sup> Eie (letterlike) vertaling: lewendige samehang van die Psalmboek agtertoe sowel as vorentoe (dit wil sê met die verlede sowel as die toekoms).

<sup>96</sup> Quodlibet is ‘n komposisie waar twee of meer bekende melodieë gelyktydige gebruik word (Ottermann & Smit, 2000:201).

<sup>97</sup> *Vihuela* is ‘n vroeë Spaanse naam vir verskeie snaarinstrumente (Ottermann & Smit, 2000:263).

### 3.6 Musikale ontlening in die Baroktydperk

Burkholder *et al.* (2010:293) gee die afbakening van die Baroktydperk aan as ongeveer vanaf 1600-1750. Net soos in die Renaissance moes die komponis ook in die Barok sy vaardigheid toon nie soseer deur die uitdink van die aanvangsmateriaal nie, maar veel eerder deur wat hy met die bestaande materiaal kon doen. Pauly (1964:128) se stelling dat die “uitwerk” van ‘n fuga in die Barok byvoorbeeld as baie belangriker geag as die skep van ‘n nuwe fugatema gaan hieronder verder bespreek word. Die Barokkomponis was dus meer vakman as kunstenaar, want daar is van hom verwag om geskikte musiek te verskaf wat “vars” was, maar nie noodwendig oorspronklik nie (Burkholder, 2001a:25). Barokkomponiste soek volgens Burkholder (2001a:26) wel erkenning vir hulle vernuwings sowel as krediet vir hulle komposisies, maar maak selde aanspraak op eienaarskap van materiaal wanneer dit deur ander verwerk is.

#### 3.6.1 Die aard van ontlening in die Baroktydperk

Ontleningstegnieke van die Renaissance is volgens Zimmerman (1966:483) voortgesit in die Barok. Harnoncourt (1982:187) bevestig dat dit in die Barokperiode normale praktyk was dat komponiste idees by mekaar oorgeneem en verwerk het. Ook Zimmerman (1966:484), wat skryf oor musikale ontlening in die Engelse Barok, maak dit duidelik dat ontlening algemene praktyk was.

De interessantste verwerkings is volgens Burkholder (2001a:25) op een of ander manier ‘n verbetering op die bron, in ooreenstemming met Mattheson se advies in *Der vollkommene Capellmeister* (1739): “Om te leen is toelaatbaar, maar ‘n mens moet die geleende voorwerp met rente terugbesorg, met ander woorde, ‘n mens moet die imitasies so konstrueer en ontwikkel dat hulle mooier en beter is as die werke waarvan hulle ontleen is.”<sup>98</sup>

Namate die sewentiende eeu vorder, verminder direkte ontlening terwyl konvensionele patrone en figure volgens Burkholder (2001a:22) sterker op die voorgrond tree. Een van die hoofareas van ontlening in die Barok was die leen van standaard harmoniese- en baspatrone. Hierdie konvensionele baslyne en harmoniese progressies van die Barok kan volgens Burkholder vergelyk word met melodiese formules van vroeë *cantus plani*, want in albei gevalle blyk die musiek wat in notasie behoue gebly het in ‘n mate die resultaat te wees van ‘n improvisasie-tradisie waarby bestaande formules opnuut ingeklee word.

---

<sup>98</sup> “Mann muß die nachahmungen so einrichten and ausarbeiten, daß sie ein schöneres und besseres Ansehen gewinnen, als die Sätze, aus welchem sie entlehnt sind.” (Mattheson, 1937:131.)

### 3.6.2 Voorbeelde van ontlening in die Baroktydperk

Burkholder verduidelik dat vroeë sewentiende-eeuse komponiste heelwat van die ontleningspraktyke van die vorige eeu voortgesit het, hoewel hy egter ook meld dat verskeie vorms van ontlening na 1600 minder belangrik begin raak het. Volgens hom toon komponiste na ongeveer 1630 eerder 'n neiging om parodie, parafrase en *cantus firmus*-prosedures in hul misse en Latynse motette te vermy ten gunste van 'n unieke musikale behandeling wat pas by die teks en omstandighede van uitvoering (Burkholder, 2001a:22). Dienooreenkomstig steun instrumentale sonates, canzonas, toccatas, ricercares en ander vorms hoofsaaklik op nuwe musikale materiaal.

In verband met die instelling van die Barokkomponis teenoor die hantering van die tema verduidelik Pauly (1964:128) dat hierdie komponis ongetwyfeld die tema in heeltelmal 'n ander lig beskou het as byvoorbeeld 'n komponis uit die Romantiese periode. Vir die Barokmeesters was die "uitwerk" van 'n komposisie by verre belangriker as die uitdink van die tematiese materiaal. Pauly redeneer dat die feit dat parodietegniek, wat reeds sedert die Renaissance 'n belangrike aspek van musikale ontlening was, deur toondigters van die Romantiek as heiligskennis beskou is, bewys lewer vir hierdie siening. Dit was gevolglik "heel gewoon" dat Barokmeesters dikwels ontleende tematiese materiaal gebruik het. Cross (1978:439) beskryf byvoorbeeld Vivaldi se gebruik van ontleende materiaal soos volg:

Vivaldi's treatment of borrowed material was extremely flexible. Arias by other composers, though normally used unchanged except for a new text, were occasionally altered to conform with his own structural idea. Orchestral material was submitted to varying degrees of metamorphosis both in sinfonias and in aria ritornellos, and a similar free approach can be seen in the re-use of his own arias. (Cross, 1978:439.)

Soos reeds in Hoofstuk 1 aangedui het Barokkomponiste dus op verskillende maniere van modelle gebruik gemaak het. Soms is 'n hele komposisie verwerk, ander kere slegs die algemene styl (Burkholder, 1995:12 e.v.). 'n Komponis wat ook musikale materiaal van ander komponiste geleen het, was Henry Purcell. Zimmerman (1966:489) beskryf Purcell se werkswyse soos volg: "Purcell copied an idea worthy of approval, improved upon it, and successfully vied with its author", dus in navolging van die voorskrifte van Quintilianus (kyk punt 3.3.2.1). Ook Monteverdi en Schütz leen musikale materiaal by ander komponiste (Burkholder, 2001a:25).

'n Komponis wat veral dikwels by ander komponiste geleen het was Handel. Soms gaan sy ontlenings met min verandering gepaard, en ander kere met groter verandering. Volgens Burkholder (2001a:25) het Handel dikwels motiewe van bestaande werke in nuwe kontrapuntale konteks gebruik. Die treffende ooreenkoms tussen 'n gedeelte van Handel se Halleluja-koor uit

die *Messiah* en Purcell se “Chorus of Devils” uit *The Tempest* word deur Zimmerman (1966:495) aangetoon (kyk voorbeelde 3.23a en 3.23b).

**Voorbeeld 3.23a: Handel, Halleluja-koor uit die *Messiah***

And for-ev - er, for - ev - er, and for-ev - er, for - ev - er  
 And for - ev - er, and for - ev - er  
 for-ev - er, and ev - er, for-ev - er and ev - er, Hal-le-lu - ia

**Voorbeeld 3.23b: Purcell, “Chorus of devils” uit *The Tempest***

And for-ev - er, for - ev - er, and for-ev - er, for - ev - er  
 And for - ev - er, and for - ev - er  
 And for-ev - er, for - ev - er, and for-ev - er, for - ev - er

Burkholder (2001a:22) verduidelik dat die oorvleueling tussen die gebruik van ‘n konvensie en die emulering van ‘n spesifieke werk geïllustreer word deur Bach se Passacaglia in C mineur vir orrel. Bach steun hier op breë generiese tradisies, met die eerste helfte van die bas-ostinato (vier mate) geleen van ‘n orrelpassacaglia van André Raison (kyk voorbeelde 3.24a en 3.24b), terwyl die tekstuur en werkswyse van Buxtehude se Passacaglia in D mineur geïmiteer word.

**Voorbeeld 3.24a: Bach, Passacaglia in C mineur, BWV 582, mm. 1-8**

### Voorbeeld 3.24b: Raison, Passacaglia, mm. 1-4



Hoewel komponiste dus nie opgehou het om mekaar te imiteer nie, was hulle meer geneig om style en konvensies te leen as melodieë of polifone strukture. Volgens Burkholder (2001a:22) kom ontlening in die Baroktydperk veral dikwels in die volgende drie hoofareas voor, naamlik: musiek op standaard harmoniese- en baspatrone; genres gebaseer op ontlening, soos variasies, koraalbewerkings, orrelmis en quodlibet; en die verwerking van bestaande musiek vir 'n nuwe doel of rede, waar die komponis hetsy van eie werk of van iemand anders leen.

Gruber (1998:2406) beweer dat die ontleende materiaal in die Barok nie soseer van spesifieke komposisies geneem word nie, maar veel eerder van 'n algemene voorraad van musikale *topoi*<sup>99</sup>. Hierdie musikale topoi word dan volgens Gruber kompositories-tegnies uitgelig om 'n belangrike funksie te verkry. Hy verduidelik dat hierdie stand van sake in die komposisieëer van die Duitse Barok die voorbeeld van die retoriek navolg en dat dit op die gebied van die *figurae superficiales* en spesifiek die *Hypotyposis*<sup>100</sup>-figure inbeweeg.

Burkholder (2001a:25) verduidelik dat musiek gedurende die Baroktydperk vir spesifieke omstandighede of selfs vir 'n enkele geleentheid geskryf is. Musiek wat dus nie herskep is om opnuut gebruik te word nie, sou dus waarskynlik nie weer gehoor word nie. Daarom is dit volgens hom nie verbasend dat komponiste soos Monteverdi, Lully, Purcell, Vivaldi, Rameau, Handel en Bach hul eie werke as't ware gehersirkuleer het nie.

Afgesien van hul eie werke het komponiste ook dikwels werke van ander komponiste herskep. Die beweegredes vir sulke verwerkings was nie vir alle komponiste dieselfde nie. Volgens Burkholder (2001a:25) was dit vir Monteverdi kompetisie, vir Schütz en Bach eerder die bestudering en absorbering van 'n ander komponis se styl, terwyl dit vir die opera-impresario's praktiese beweegredes ter wille van die maak van profyt was.

<sup>99</sup> "... daß das Zitierte Material weniger bestimmten Kompositionen als vielmehr einem allgemeinen Bestand an musikalischen Topoi entnommen wurde" (Gruber, 1998:2406).

<sup>100</sup> Volgens Unger (1969:81) het *Hypotyposis*-figure te doen met 'n "Belebung und Verdeutlichung" van die teks. Hy wys ook op die noue verband tussen musiek en retoriek by hierdie figuur.

### 3.7 Musikale ontlening na 1750

Hoewel 1750 as die begrensingsdatum vir hierdie studie gebruik word, word ten slotte net kortliks aangetoon hoe musikale ontlening ná hierdie datum ontwikkel het.

Williams (2004:33) reken dat die “werk met temas van ander komponiste” nie meer deur CPE Bach (1714-1788) se generasie bewonder is nie, hoewel dit vir baie lank ‘n taamlik algemene Duitse gewoonte was – ‘n gewoonte in die lig waarvan Handel se lewenslange neiging tot musikale toeëiening gesien kan word. Klassieke komponiste maak egter steeds op verskeie maniere van modelle gebruik (Burkholder, 1995:12-13). Die jong Mozart omskep byvoorbeeld Sonates van Johann Christian Bach in klavierconcerti. Verder skryf Mozart ‘n prelude en fuga asook klavier-suite nadat hy die styl van J.S. Bach ontdek het. Haydn put vir sy oratoria inspirasie by Handel, Mozart en andere, wat weer op hulle beurt dien as modelle vir Beethoven en latere komponiste. Mozart se ontlenings gedurende sy leerjare is volgens Burkholder, Giger & Birchler (2003 E-F:4-5) ‘n natuurlike proses wat geleidelik ontwikkel vanaf blote besettingsverandering, tot ‘n meer uitgebreide verwerking en ten slotte tot relatiewe outonomie. Talle negentiende-eeuse komponiste skoei nog steeds hul werk op komposisies wat hulle bewonder, ten spyte van die groeiende vraag na oorspronklikheid van musikale materiaal.

Die aandrang op artistieke oorspronklikheid in die negentiende eeu het komponiste daartoe genoop om hul musikale “skuldelas” te verbloem (Reynolds, 2004:91), want volgens hierdie nuwe opvatting is dit as onoorspronklik beskou om jou eie musiek weer te bewerk, en as plagiaat om van iemand anders te leen sonder om die nodige erkenning te verleen. Hierdie siening het reeds in die agtiende eeu begin posvat, en die geleidelike aanvaarding daarvan het gelei tot ‘n fundamentele verandering in denkwyse oor ontleningspraktyke (Burkholder, 2001a:25). Binne die bestek van twee generasies is oorspronklikheid en genialiteit gesien as kern van die skeppende proses, en die direkte leen van ‘n model – deel van imitasie in die letterkunde sedert Quintilianus – het gevaar geloop om as plagiaat afgemaak te word (Burkholder, 2001a:26). Burkholder neem Handel as voorbeeld vir hierdie verandering in sienswyse: in die vroeë negentiende eeu is Handel beskuldig van plagiaat vir iets wat vandag eerder sou deurgaan as uitnemende voorbeelde van die manifestering van ‘n lang en gerespekteerde tradisie van kreatiewe herskepping van ontleende materiaal (Harris, 1990:307, 315).

Skrywers oor musiek onderskryf volgens Burkholder (2001a:26) spoedig die aandrang tot artistieke oorspronklikheid. Gedurende die laat agtiende eeu is die imitasie van modelle nog steeds beoefen, veral ter wille van opleiding, maar volgens Burkholder was uitgebreide ontlening soos aangetref by Handel of Bach seldsaam onder gevestigde komponiste. Teen die

vroeë negentiende eeu was die kenmerk van 'n groot komponis nie meer die vindingryke manipulasie van gegewe materiaal nie, maar veel eerder die uitdink van nuwe melodieë en nuwe effekte. Die negentiende eeu word dus gekenmerk deur 'n toenemende beklemtoning van oorspronklikheid (Burkholder, 2001a:27). Slegs by die opleiding van jong komponiste was openlike imitasie nog aanvaarbaar.

Burkholder beskryf hierdie klemverskuiwing soos volg:

Romanticism has no more profound source than this change in emphasis from the continuity and collectivity of a tradition sustained through imitation of exemplary models to the individualism of an artistic culture that prized genius, inspiration and innovation. (Burkholder, 2001a:26).

Die musiekkultuur van die negentiende eeu is volgens Burkholder (2001a:29) dramaties verander deur verskeie strominge. Eerstens is die komponis gesien as 'n kunstenaar en nie meer as 'n vakman nie. Verder het daar 'n splitsing gekom tussen kunsmusiek en populêre musiek. Daar was ook 'n groter neiging as ooit tevore om eienaarskap van 'n musiekwerk aan sy komponis toe te skryf, en oorspronklikheid het steeds gegroei in belangrikheid. Ook die twintigste eeu word gekenmerk deur 'n toenemende beklemtoning van oorspronklikheid in kunsmusiek, hoewel dit volgens Burkholder (2001a:29) tog merkwaardig is hoe dikwels twintigste-eeuse komponiste bestaande musiek in hulle werke inkorporeer. Volgens Gruber (1998:2406) begin die praktyk van aanhaling ("Zitatpraxis") in musiek om en by 1900 te verander: dit neem toe, so ook intertekstualiteit.

### **3.8 Van vokale musiek na instrumentale musiek**

Nadat sekere historiese grepe met betrekking tot musikale ontlening uitgelig is, is dit nodig om 'n historiese perspektief ten opsigte van die oorgang vanaf vokale musiek na instrumentale musiek aan te bied, asook om te wys op die belangrike rol van improvisasiepraktyke tydens die oorgangstydperk. Hierdie aspekte, wat relevant is vir die naspeur van musikale spore, is nie noodwendig gebonde aan 'n sekere tydperk nie, en word daarom hier afsonderlik behandel.

Soos blyk uit die voorafgaande bespreking, het vokale musiek vir baie eeue die musiektoneel oorheers. Die vroegste behoue instrumentale werke (Robertsbridge Codex) stam eers uit die veertiende eeu n.C., terwyl die vroegste behoue vokale werke (Delfiese himnes) reeds uit die tweede eeu v.C. stam – dus rofweg 1600 jaar vroeër. Instrumentale musiek was gedurende die veertiende eeu nog sterk afhanklik van vokale musiek (Kruger, 1984:29-30). Die vroegste behoue instrumentale werke uit die veertiende eeu bestaan volgens Burkholder (2001a:13) uit intavoleringe van vokale musiek vir klawerbord. Hierdie intavoleringe is verwerkings waarin

melodiese versierings veral in die boonste stemparty bygevoeg is, klaarblyklik in reflektoring van die destydse improvisasiepraktyk. Spore van vokale werke vind dus neerslag in klawerbordwerke. Volgens Burkholder verteenwoordig hierdie intavolering dus ook die vroegste behoue instrumentale werke wat op musikale ontlening gebaseer is. Willi Apel (1972:26) som die belangrike rol wat intavolering in die vroeë klawerbordliteratuur gespeel het soos volg op:

at the very beginning of the clavier literature we find the intabulation, which occupies an important place in the sources of the 15th and particularly the 16th centuries – in fact, a numerically much more important place than we would like.

Die vroegste klawerbordtablatuur aan ons bekend, die Robertsbridge Codex van ongeveer 1320, bevat ryklik versierde orrelweergawes van enkele motette uit dié tyd. Hierdie versierde weergawes van vokale werke kan volgens Horsley (2001:102) gesien word as uitgeskrewe voorbeelde van algemene improvisasieprosedures. 'n Vergelyking van die orrelweergawes met hul "vokale prototipes" is volgens Apel (1972:26) insiggewend vir die verwerkingspraktyk van die vroeë veertiende eeu. Hy verduidelik dat die deurslaggewende element in die klawerbord of orrelweergawe<sup>101</sup> die byvoeging van ornamentele figuratie is – 'n element wat in latere intavolering as absoluut noodsaaklik beskou is (Apel, 1972:27). Ook die *Codex Faenza*, wat tussen 1400 en 1420 ontstaan, bevat hoofsaaklik intavolering van vokale musiek, waarin versierings meesal uit variante van die mordent en draaisneller bestaan, waarby soms toonleerfragmente bygevoeg is (Apel, 1972:27-29). Hieronder word volg die aanvangsmate van 'n orrelintavolering van 'n vokale werk, die *Tribum quem* uit die motet *Quoniam – Tribum – Merito* van Philip de Vitry uit die Robertsbridge Fragment.

**Voorbeeld 3.25: Intavolering van *Tribum quem*<sup>102</sup>, mm. 1-4**

The image shows a musical score for the beginning of the motet 'Tribum quem'. It consists of two systems of staves. The top system is a decorated lute tablature, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of sixteenth-note patterns, many of which are decorated with mordents and triplets. The bottom system is a vocal line, also in treble clef and one sharp, with lyrics underneath. The lyrics are: 'Tribum quem non ab-hor-ru-it in- Quo-ni-'. The first two staves of the vocal line are aligned with the first two staves of the tablature, and the third staff of the vocal line is aligned with the third and fourth staves of the tablature.

Die versierings in bostaande voorbeeld bestaan grotendeels uit onder- en bohulnote.

<sup>101</sup> Apel maak soms melding van "orrel" en soms van "klawerbord", waarskynlik omdat in dié tyd nie noodwendig gespesifiseer is vir watter (klawerbord)instrument dit geskryf is nie.

<sup>102</sup> Uit Apel (1963:6).

Die gepubliseerde handleidings van die sestiende eeu kan volgens Horsley (2001:102) beskou word as 'n laat poging om die sogenaamde "geheime" van die versieringstegniek te sistematiseer en aan alle musici beskikbaar te stel. Die gebruik van 'n "woordeskat van versierings" met sy reëls en opsies, vorm volgens Bruno Nettl (2001:96) selfs nog in die Barok en vroeë Klassieke musiek die basis vir improvisasie.

Hoewel gekomponeerde werke in die sestiende eeu reeds in 'n aantal nuwe style en vormtipes verskyn, verduidelik Horsley (2001:100) dat sangers nog steeds bo 'n *cantus firmus* in lang nootwaardes improviseer, terwyl hulle daarby dikwels 'n enkele figuur oor en oor herhaal vir solank as wat dit inpas. Instrumentale kontrapuntale improvisasie is volgens hom waarskynlik gedoen deur spelers wat geskool was in die praktyk van vokale improvisasie op 'n *cantus firmus* (Horsley, 2001:101).

Hans Hering (1954:277 e.v.) bestempel byvoorbeeld die ontwikkelingsproses van die Toccata of die "toccata-agtige" as "die emansipasie van die klawerbordstyl uit die vokale idioom". 'n Sistematiese beskrywing van hierdie "emansipasie" word deur Hering in sy artikel *Das Toccatísche* verskaf (bespreking volg hieronder). Verder beweer Hering dat improvisasie deur die toccata-agtige tot grondbeginsel verhef word.

### 3.8.1 Improvisasie

Musiek het egter in die praktyk geleef lank voordat dit neergeskryf is. Jan Overduin (1998:ix) bevestig dat musici geïmproviseer het lank voordat hulle musiek gespeel het wat deur ander gekomponeer is, en volgens hom het improvisasie 'n lang en glorieryke tradisie. Hy verduidelik verder dat in die leerproses van hoe om te improviseer die tradisionele eerste kom, en dan die moderne. Volgens hom kan 'n persoon nie sy eie musiektaal ontwikkel voordat hy vertrouwd geraak het met dit uit die verlede nie (Overduin, 1998:ix).

Hierdie musiekpraktyk of musiekuitvoering het in 'n groot mate uit improvisasie bestaan, wat op sy beurt weer 'n besliste invloed op gekomponeerde musiek van die tydperk gehad het (Horsley, 2001:102). Konkrete gevolgtrekkings in verband met die vroegste improvisatoriese tegnieke kan egter volgens Horsley (2001:99) moeilik gemaak word. Tog reken hy dat die *Jubilus*, 'n swierige melismatiese einde op die laaste lettergreep van sekere alleluias wat in die vroeë Christelike liturgie behoue gebly het, die mees betroubare aanduiding is dat spontane improvisasie wel plaasgevind het. Duidelike verwysings na hierdie tipe improvisasie kom in die geskrifte van die vroeë Kerkvaders, soos byvoorbeeld Augustinus (354-430 n.C.), voor. Verder

verduidelik Horsley dat *cantus plani* in 'n spesifieke modus, byvoorbeeld die Doriese, dikwels gebruik maak van dieselfde woordeskat van melodiese motiewe. Hy wys ook op die ooreenkoms tussen die melismatiese virtuose styl van die vroeë *Jubilus* en die vokale cadenza van 'n Barok-aria, wat baie eeue later gebruiklik sou word (Horsley, 2001:99).

In haar studie oor orrelimprovisasie tot 1700 beklemtoon Daleen Kruger (1984:7) die besondere waarde wat in dié tydperk aan improvisasie geheg is, en bestempel improvisasie as 'n fundamentele aspek van die vroeë orrelkuns. Sy wys ook daarop dat die instrumentale musiek toentertyd sterk berus het op die onthou vermoë van die speler (Kruger, 1984:13). Haar studie fokus veral op die vroeë Duitse handleidings waarby orreliste onder andere geleer het hoe om 'n melodie of stemparty asook kadense te versier (*kolorieren*). Sekere figure is volgens haar (Kruger, 1984:20) herhaaldelik by hierdie melodiese versierings gebruik – dit blyk uit bestudering van die versierings van die komposisies van Landini (1325-1397). Uit die voorbeelde wat deur Kruger (1984:26-30) aangehaal word, blyk dit dat hierdie versierings dikwels van onderhulnote, asook soms van bohulnote gebruik maak<sup>103</sup>.

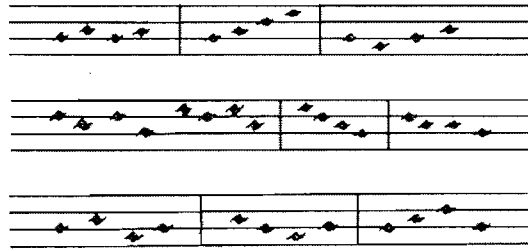
Die vyftiende eeu bring in vergelyking met die veertiende eeu, waaroor daar min direkte informasie beskikbaar is, skielik 'n rykdom van bronne (Kruger, 1984:30-31). Volgens Burkholder (2001a:13) beskryf heelwat geskrifte ook 'n Engelse tradisie wat eerder as 'n uitvoeringswyse begin het en nie soseer as 'n komposisie gebaseer op ontleende materiaal nie. Met behulp van handleidings uit die tyd word nie slegs die speel-tegniese vingervaardigheid van die orrelis ontwikkel nie, maar ook sy skeppende vaardigheid, want die orrelis moes in staat wees om sy eie repertorium te bedink of te skep. Kruger (1984:33) wys verder op die duidelike verband tussen die handleidings en vaste (*fixierte*) komposisies uit die tydperk.

Die oudste bestaande handleiding (*Orgelspiellehre*) is die *Münchener Traktat*, afkomstig uit die eerste derde van die vyftiende eeu (Kruger, 1984:34-35). In Deel 1 word konsonante behandel terwyl in Deel II verduidelik word hoe om die maatslag met stereotipe speelfigure op te vul. Daar word nege basiese speelfigure verskaf wat elk uit 4 note bestaan.

---

<sup>103</sup> Die verskyning van die eerste teoretiese geskrifte oor die versieringskuns in die veertiende eeu kan volgens Horsley (1963:124) beskou word as bewys dat die gebruik van versierings in die praktyk toe al reeds 'n gevestigde werkswyse was. Reeds so vroeg as ongeveer 1250, in die *Tractatus de Musica* van Hieronymus de Moravia, kom een van die vroegste beskrywings van die uitvoering van 'n triller op die orrel voor (Kruger, 1984:30). Hierdie triller word beskryf as 'n noot wat aangehou word en waarby "vibrasie" veroorsaak word met behulp van die bohulpnoot.

Voorbeeld 3.26: *Münchener Traktat*, nege basiese speelfigure<sup>104</sup>



'n Tipe ensemble-improvisasie waarby versierings in vloeiende passasies by 'n enkele lyn van 'n gekomponeerde werk gevoeg is, kom volgens Horsley (2001:101) in die sestende eeu voor. Hierdie versierings is *diminutions* genoem, wat letterlik “verkleining” beteken. Lyste het bestaan van die talle melodiese patrone wat kon inpas in elke melodiese interval en nootwaarde wat algemeen in die musiek van dié tydperk voorgekom het. Hierdie versieringstegniek, wat dikwels motief-gebaseerde of sekwensiële patrone bevat, kan gesien word in die werke wat in die versieringshandleidings (*diminution manuals*) as voorbeelde voorkom. Volgens Horsley (2001:102) was Sylvestro di Ganassi se *Fontegara* uit 1535 die eerste handleiding waarin die kuns van improvisasie van “verkleinings” (*diminutions*) aan solosangers, blasers of strykers verduidelik is, vir gebruik in ensemble-uitvoerings van polifone werke. Horsley reken dat sodanige geïmproviseerde versierings 'n besliste invloed op gekomponeerde musiek van die tydperk gehad het, want daardeur is elemente in Renaissance-uitvoerings ingebring wat later 'n integrale deel van Barokstyl sou word (Horsley, 2001:102). Spore van hierdie “verkleinings” kan reeds gevind word in die speelfigure uit die *Münchener Traktat* van die vroeë vyftende eeu (sien voorbeeld 3.26).

Die sentrale *cantus firmus* van vroeëre tye begin volgens Horsley (2001:102) gedurende die sestende eeu geleidelik plek maak vir vrye vorme gebaseer op fugale imitasie. Hy verduidelik dat die sogenaamde “perfekte instrument” vir die Renaissance-musikus 'n instrument soos die orrel of luit was, waarop 'n enkele uitvoerder al die partye van 'n polifone komposisie kon speel. 'n Genre wat spesifiek met die klawerbord geassosieer is, was die prelude of sogenaamde intonasie. Dit was 'n vry improvisasie wat die modus vir 'n daaropvolgende vokale of instrumentale werk moes bevestig. Die vroegste uitgeskrewe voorbeelde hiervan word volgens Horsley aangetref in die tablatuur van Adam Ileborgh uit 1448. Hierdie genre is van die begin af gekenmerk deur idiomatiese virtuositeit, ritmiese vryheid en losse tematiese konstruksie – aspekte wat deur luisteraars as die ware kenmerke van onvoorbereide improvisasie gereken is (Horsley, 2001:102).

<sup>104</sup> Hierdie voorbeeld kom uit Göllner (1961:185).

Hans Hering (1954:277) verduidelik dat werktipes in hierdie tydperk (tot en met die sestiende eeu) nog nie sulke vaste benamings gehad het as in latere periodes nie. Gevolglik kon dieselfde werktipe dikwels verskillende benamings hê. Bogenoemde kenmerke van die prelude of intonasie sou dus ook by die toccata kon pas. Volgens Hering was die oorspronklike betekenis van toccata *präludierendes Spielstück*<sup>105</sup> vir klawerbordinstrumente, dus eintlik dieselfde as prelude of intonasie (kyk vorige paragraaf). Hering beweer verder dat die toccata-agtige ontwikkel het uit beide dit wat eie aan die klawerbord was en dit wat ontleen is. Volgens hom word improvisasie deur die *Toccatische* tot grondbeginsel verhef.

### 3.8.2 Van klawerbordfigure na tematiek

Hoe die toccata vanuit die vokale idioom ontwikkel het, word deur Hering (1954:278-281) sistematies uiteengesit. Die ontwikkelingslyn gaan gepaard met die gebruik van tipiese klawerbordfigure soos lopies, versierings en sekwense, beginnende by eenvoudige versierings wat later ontwikkel in 'n meer gekompliseerde klawerbordstyl. Hering se werk hou uitsluitlik verband met die ontwikkeling van die toccata-agtige (*Toccatische*). Die speelfigure wat deur Hering uitgewys is, kan egter ook bydra om die transformasie vanaf die vokale styl na instrumentale tematiese gestaltes aan te toon, meer spesifiek om aan te dui hoe die openingsfigure uit die vokale musiek deur middel van die uitvoeringspraktyk omvorm is in instrumentale figure. Die ontwikkeling van 'n instrumentale styl oftewel die emansipasie vanuit die vokale idioom, soos deur Hering voorgestel, gaan dus hier aangetoon word.

#### 3.8.2.1 Die vestiging van instrumentale tematiek

Lopies is volgens Hering (1954:278) die elementêrste instrumentale vorm van beweging. Met behulp van toonleerlopies, aanvanklik in gelyke nootwaardes, word buite die vokale stemomvang uitbeweeg. Daardeur word die uiterstes van die tastatuur volgens hom die nuwe "grensposte", waardeur 'n nuwe ruimtebewussyn teweeg gebring word. Vervolgens word meer wendings of draaipunte in die lopies ingebring, asook klein versierings. Ritmiese verlewending vind plaas deurdad nie meer uitsluitlik van gelyke nootwaardes gebruik gemaak word nie. Daarna volg die kombinasie van akkoorde met lopies, soos in die volgende Toccata van Diruta.

---

<sup>105</sup> Preluderende of inleidende speelstuk (eie direkte vertaling).

Voorbeeld 3.27: Diruta, Toccata, laaste agt mate<sup>106</sup>

The image shows four systems of musical notation for the last eight measures of Diruta's Toccata. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The piece concludes with a final cadence in the fourth system.

Saam met lopies gebruik Sweelinck ook onderhulnote op akkoordnote, om die harmonie te versterk, soos in onderstaande gedeelte uit sy Toccata nr. 21.

Voorbeeld 3.28: Sweelinck, Toccata nr. 21, mm. 48-49<sup>107</sup>

The image shows two systems of musical notation for Sweelinck's Toccata nr. 21, measures 48 and 49. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals. A sharp sign is visible in the treble clef staff of measure 49.

Die invoeging van figure om motiewe te skep en die gebruik van sekwense word aangetref in Sweelinck se Toccata nr.22<sup>108</sup>.

<sup>106</sup> Die voorbeeld kom uit Hering (1954:280).

<sup>107</sup> Uit Hering (1954:285).

<sup>108</sup> In voorbeeld 3.29, m. 64.4b van Sweelinck verskyn 'n motief (kyk stippellyn) wat ooreenkoms toon met die openingsfiguur van Buxtehude se Prelude in G mineur, BuxWV 148 en die hoogtepunt van Bach se Fuga in G mineur, BWV 578 (kyk voorbeelde 5.21a en 5.21b).

Voorbeeld 3.29: Sweelinck, Toccata nr. 22, mm. 63-67<sup>109</sup>



Akkoordnote met onderhulpnote (soos in voorbeeld 3.28) word uitgebrei deur die invoeging van nog 'n akkoordnoot om sodoende temas te vorm, soos byvoorbeeld in Scheidt se Toccata *In te Domine speravi* (voorbeeld 3.30).

Voorbeeld 3.30: Scheidt, Toccata *In te Domine speravi*<sup>110</sup>



Dit vorm 'n deurlopende sestiendenootbeweging saamgestel uit viernootpatrone wat elkeen bestaan uit 'n onderhulpnootfiguur gevolg deur 'n dalende tert- of kwartsprong respektiewelik<sup>111</sup>.

Uit die voorafgaande voorbeelde kan die ontwikkeling van 'n instrumentale styl vanuit die vokale styl dus soos volg aangetoon word: eers word blote toonleerlopies gebruik, soos in voorbeeld 3.27. Daarna volg wendinge in die toonleerlopies, gevolg deur versierings, wat veral die onderhulpnoot insluit, soos in voorbeeld 3.28. Motiewe word gevorm, wat ook sekvensieel gebruik word, soos in voorbeeld 3.29. Die kombinasie van motiewe lei tot die vorming van temas, wat uiteindelik die tipe instrumentale tematiese idioom tot gevolg het wat by Buxtehude en Bach aangetref word.

<sup>109</sup> Uit Sweelinck (1974:127).

<sup>110</sup> Uit Hering (1954:285).

<sup>111</sup> Die hoogtepunt (m. 2.1) van hierdie sestiendenootpatroon (onderhulpnootfiguur gevolg deur dalende kwartsprong) hou verband met Bach se "Doriese" figuur (kyk voorbeeld 5.6b(i)).

### 3.8.2.2 Figurasiewerk

Hering verduidelik dat die primitiefste vorm van akkoordfigurasie die arpeggio is. Reeds by Sweelinck word akkoordfigurasie saam met toonleerlopiet gebruik, byvoorbeeld in onderstaande gedeelte uit sy Toccata nr. 20.

Voorbeeld 3.31: Sweelinck, Toccata nr. 20, mm. 54-55<sup>112</sup>



Sweelinck gebruik ook in hierdie Toccata herhalende tertsbreking wat 'n tremolo-figuur tot gevolg het (voorbeeld 3.32).

Voorbeeld 3.32: Sweelinck, Toccata nr. 20, mm. 69-70<sup>113</sup>



'n Tematiese figuur wat bestaan uit 'n drieklank wat met deurgangsnote opgevolg is soos in voorbeeld 3.33 van Frescobaldi kan volgens Hering (1954:293) sedertdien nie meer uit die klavierliteratuur weggedink word nie.

Voorbeeld 3.33: Frescobaldi, Toccata Decima, band 2<sup>114</sup>, mm. 8-9



<sup>112</sup> Uit Sweelinck (1974:120).

<sup>113</sup> Uit Sweelinck (1974:120). Buxtehude open sy Prelude in F# mineur, BuxWV 146, met soortgelyke herhalende tertsbreking. Wat dus by Sweelinck figurasiewerk is, kristalliseer by Buxtehude uit as openingsmateriaal.

<sup>114</sup> Uit Frescobaldi (1979:39).

### 3.9 Samevattend

Insig en begrip, veral ten opsigte van musikale spore uit die verlede, kan moeilik verkry word sonder 'n historiese perspektief op musikale ontlening. Vir die doel van hierdie studie het ontlening hoofsaaklik met oorgelewerde tematiese gestaltes te doen, meer spesifiek met die openinge van die melodieë. Hierdie spore uit die verlede vind steeds weer en weer op verskillende maniere neerslag in die musikale tematiek dwarsdeur die eeue, om uiteindelik ook in die tematiek van Buxtehude en Bach neerslag te vind.

In hierdie hoofstuk is die vokale oorsprong van musiek heel eerste aangedui. Weens die verband tussen retoriek en imitasie in sowel die antieke Griekse kultuur as die Romeinse kultuur is hierdie antieke kulture eerste bespreek. Verder is die verband tussen retoriek, imitasie en musiek aangetoon. Die vroegste oorgeblewe musiekstukke in musieknotasie stam uit antieke Griekeland. Dit sluit die Delfiese himnes, die Grafskrif van Seikilos en werke van Mesomedes in wat hierbo bespreek is. Vervolgens is die antieke Hebreeuse kultuur bespreek omdat daar soveel raakpunte met die Griekse en Romeinse kultuur bestaan. Die musiek uit die Ou Testament verkry spesifieke klem, want daarin kan ook vroeë spore gevind word wat verbind kan word met die melodiese patrone by Buxtehude en Bach. Ou-Testamentiese kantillering en die chironomie, die kantilleringstekens van die Hebreeuse Bybel, die *te'amim*-sisteem en Idelsohn se navorsing oor tradisionele Joodse gesange wat in afgeleë Joodse gemeenskappe behoue gebly het, is betrek, want daardeur word insig in die oorgelewerde melodiese patrone verkry.

Verder is daar aangetoon dat melodiese materiaal gedurende die Middeleeue steeds oor-en-weer gebruik en verwerk is. (Hierdie verskynsel waarna in ons tyd verwys word as intertekstualiteit sal in Hoofstuk 7 weer ter sprake kom.) Die bestudering van melodiese ontlening in die Middeleeue het aangesluit by die Gregoriaanse *cantus plani*, omdat dit deur die eeue behoue gebly het. Die raakpunte tussen Gregoriaanse *cantus plani* en retoriek is aangedui, wat dus in dié opsig aan die antieke kulture verbind kan word. Verder is daar gewys op die verband met antieke Joodse sang, en daar is aangedui dat die Joodse manier van sing as 'n voorstadium van Gregoriaanse sang beskou kan word. Vervolgens blyk dit dat die musikale openingsmotiewe van sommige Joodse Psalmelodieë en sekere Gregoriaanse melodieë in baie opsigte aan mekaar verwant is. Die ooreenkomstige melodiese openingsmotiewe gaan in Hoofstuk 6 uitgewys en gesistematiseer word.

Musikale ontlening en imitasie in die Rooms-Katolieke kerkmusiek van die Renaissance is betrek, veral die parafrase-mis en die parodie-mis of imitasie-mis. Daar is byvoorbeeld aangetoon hoedat alle bewegings van 'n mis-siklus met dieselfde kopmotief kon begin. Dit

onderskryf die belangrikheid van openingsfigure, waarop in hierdie studie sterk gefokus word. Protestantse kerkmelodieë is betrek deur aan te dui hoe musikale spore uit sekere Gregoriaanse *cantus plani* neerslag vind in die Geneefse Psalter. Wanneer melodiese wendinge in 'n Psalm ooreenstem met soortgelyke wendinge in 'n vroeëre werk kan dit as "idiomatiese toevallighede" (Slenk en Luth, 2001:485) beskou word. Dit is wat in hierdie studie as musikale spore beskryf word. Dit bring ons nader aan die kwessie van die algemene gebruiksgoedere. Wanneer sulke "idiomatiese toevallighede" egter in die openingsfigure voorkom, tree dit sterker op die voorgrond en word duideliker deur die luisteraar ervaar en onthou.

Ten slotte is die ontwikkeling van vokale na instrumentale musiek aangetoon. Die vroegste oorgeblewe instrumentale werke is intavolerings van vokale werke vir klawerbord. Die belangrike rol van improvisasie is aangedui, veral hoe improvisasie as uitvoeringspraktyk en idiomatiese klawerbordfigure en versierings die gestalte van temas beïnvloed het en so bygedra het om die instrumentale idioom van Buxtehude en Bach te vestig. Daar is ook aangedui hoe die geïmproviseerde versierings van die Renaissance-uitvoerings later 'n integrale deel van Barokstyl geword het. Klawerbordfigure vorm motiewe, en die kombinasie van motiewe lei tot temas en dit lei uiteindelik tot die instrumentale idioom van Buxtehude en Bach. Ontlening is gedurende die Barok ooglopend toegelaat want die Barokkomponis moes sy vaardigheid nie soseer toon deur die uitdink van die aanvangsmateriaal nie, maar veel eerder deur wat hy met die bestaande materiaal kon doen. Verder is 'n kort oorsig oor musikale ontlening na 1750 verskaf, waarby die veranderde siening van oorspronklikheid ook aangeraak is.

Soos Sendrey en Norton se aanhaling heel aan die begin van die hoofstuk, is daar gepoog om die rykdom van ons musikale erfenis in hierdie hoofstuk aan te toon. Die musiekvoorbeelde in hierdie hoofstuk en die ooreenkomstige spore word in Hoofstuk 6 in 'n raamwerk geplaas en gesistematiseer.

Voordat ooreenkomste in die tematiek van Buxtehude en Bach uitgewys gaan word (Hoofstuk 5), gaan die historiese verband tussen Buxtehude en Bach, musikaal en andersins, eers in Hoofstuk 4 aangetoon word.

## Hoofstuk 4

### DIE VERBAND TUSSEN BUXTEHUDE EN BACH

Die verband tussen Johann Sebastian Bach (1685-1750) en Dietrich Buxtehude (1637-1707) is welbekend, en talle geskiedskrywers maak oor 'n tydperk van ruim twee-en-'n-half eeue daarvan melding. Die eerste verwysing daarna verskyn reeds in 1754 in die *Nekrolog*, uit die pen van Carl Philip Emanuel Bach, Johann Sebastian se seun (Richter, 1920:16). Williams (2004:33) maak melding van 'n brief van CPE Bach uit die jaar 1775, waarin hy (CPE) die name van nege komponiste noem wat deur sy pa gewaardeer en bestudeer is. Onder hierdie name is ook dié van Buxtehude en Frescobaldi. Nikolaus Forkel (1950:22), die eerste Bach-biograaf, skryf reeds so vroeg as 1802 oor die verband tussen Bach en Buxtehude, en Christoph Wolff (2001:95 e.v.), die gerespekteerde en hedendaagse Bach-biograaf, so onlangs as 2001.

Hierdie verband word egter dikwels gereduseer tot bloot die "invloed van Buxtehude op Bach" en word dan nie verder in detail bespreek nie. In hierdie hoofstuk gaan Bach se kontak met musiek uit die verlede en sy vroeë blootstelling aan Buxtehude se komposisies ondersoek word. Verder gaan die fisiese ontmoeting tussen Bach en Buxtehude in 1705 en die gevolge daarvan betrek word. Die vrye orrelwerke van Buxtehude sowel as Bach word betrek. Verder word 'n historiese perspektief op die ontwikkeling van die prelude en fuga as komposisietipe verskaf. Ten slotte word Hedar se klassifikasie van Buxtehude se tematipes verskaf.

#### 4.1 Bach se kontak met musiek uit die verlede

Aangesien Bach 'n stewige Latynse skoolopleiding gehad het, het hy volgens Wolff die belangrike rol van *exempla classica* in die bevordering van die leerproses deeglik besef. Daarom het hy homself gereeld tot die beste modelle gewend, soos onder andere die werke van Bruhns, Reinken, Buxtehude en verskeie goeie Franse komponiste. Bach het dus die kuns van komposisie hoofsaaklik aangeleer deur die bestudering van werke van destydse bekende en bekwame komponiste (Wolff, 2001:27, 31).

Bach was altyd gretig om van ander komponiste te leer. Gedurende sy kinderjare in Erfurt is hy as koorsanger in die koor van die St. George's kerk blootgestel aan musiek van Josquin (Williams, 2004:12). In Ohrdruf, tussen die jare 1695-1700, het hy imitasies van die

klawerbordmusiek van meesters soos Pachelbel en Kuhnau gemaak (Williams, 2004:14). Williams beklemtoon ook dat Bach geleer het deur dikwels na verskillende soorte musiek te luister (2004:22). Christoph Wolff (2001:93) beskryf Bach se werkswyse, wat hy “een van Bach se studiemetodes” noem, soos volg:

One of his study methods consisted of taking a given model and turning it into a new work, not by arranging it but by appropriating the thematic material, subjects, and countersubjects (my understreping) and rewriting the score to create a different piece (Wolff (2001:93).

Volgens Wolff (2001:174) het Bach gewoonlik sonder instrument gekomponeer, maar dit later op een uitgetoets. Verder het Bach die klavichord as die beste oefeninstrument beskou.

## 4.2 Vroeë blootstelling aan Buxtehude se komposisies

Reeds as jong seun het Bach met Buxtehude se komposisies kennis gemaak. Die geskiedenis is bekend: die jong seun, Johann Sebastian wat op negejarige ouderdom albei sy ouers verloor het, en by sy ouer broer, Johann Christoph, op Ohrdruf moes gaan bly het (Wolff, 2001:33 e.v.). Van dié tyd af het Johann Christoph dus ook die verantwoordelikheid vir Sebastian se musikale ontwikkeling oorgeneem, en Sebastian het sy eerste klavieronderrig van sy ouer broer gekry (Wolff, 2001:43 e.v.). Sebastian het so vinnig gevorder, dat hy steeds ‘n behoefte aan meer en moeiliker studiemateriaal gehad het. Johann Christoph het ‘n boek besit met werke van die beroemdste komponiste van daardie tyd, maar om een of ander rede het hy die boek van Sebastian weerhou. Die verhaal is verder bekend van hoe die jong Sebastian oor ‘n tydperk van ongeveer ses maande snags, mits daar genoeg maanlig was, die hoogsbegeerde musiekboek oorgeskryf het. Hierdie musiekboek het benewens die werke van meesters soos Froberger, Kerll, Pachelbel, Bruhns en Böhm, ook werke van Buxtehude bevat (Forkel, 1950:20 e.v.). Williams (2004:15) meen dat Bach se “maanlig-manuskrip” ‘n vlugtige blik bied op hoe ‘n komponis *in statu pupillari* geleer het deur musiek te kopieer.

Nog belangriker as die “maanlig-manuskrip”, reken Wolff, was twee groot versamelings wat kort na 1700 deur Johann Christoph, Sebastian se ouer broer, saamgestel is, naamlik die Möller-manuskrip en die Andreas Bach-boek. Hieruit kry ons ‘n goeie aanduiding van die wye spektrum van klawerbordliteratuur waaraan die jong Sebastian blootgestel is (Wolff, 2001:46). Die bundels het benewens werke van ander komponiste, heelwat werke van Buxtehude bevat, naamlik BuxWV 151 en 165 in die Möller-manuskrip, en BuxWV 137, 150, 159, 160, 161, 174 en 216 in die Andreas Bach-boek (Snyder, 2007:323). Buxtehude se orrelwerke was dus reeds

voor 1700 in Turinga beskikbaar, veral in die Pachelbel-sirkel<sup>115</sup> (Wolff, 2001:97). Dit sluit ook Johann Christoph in aangesien hy drie jaar lank by Pachelbel (1653-1706) les geneem het (Wolff, 2001:35). Indirek sluit die Pachelbel-sirkel dus ook vir Johann Sebastian in.

Enige soeke na 'n bewys dat Bach wel voor sy vertrek na Lübeck met Buxtehude se komposisies vertrouwd was, is opgeklar deur die onlangse ontdekking van die Weimar tabulatuur<sup>116</sup>. Hierdie tabulatuur bestaan uit 'n gedeelte van Buxtehude se *Nun freut euch lieben Christen gmein* (BuxWV 210) in Bach se eie handskrif. Bach het hierdie kopie as dertien- of veertienjarige seun gemaak terwyl hy nog by sy broer en onderwyser, Johann Christoph, in Ohrdruf gewoon het. Hierdie kopie verteenwoordig die enigste manuskrip van 'n Buxtehude-werk in Bach se handskrif (Snyder, 2007:322-323).

In Maart 1700, kort voor sy vyftiende verjaardag, vertrek Johann Sebastian saam met sy vriend Georg Erdmann na Lüneburg, ongeveer 320 km noord van Ohrdruf, om daar aan die Latynse *Michaeler Schule*, wat bekend was vir sy uitstekende akademiese sowel as musikale standaarde, te gaan studeer en terselfdertyd in die koor te sing<sup>117</sup> (Wolff, 2001:53).

Gedurende die twee jaar (1700-1702) in Lüneburg het Bach onder andere in aanraking gekom met die orrelis Georg Böhm, met wie hy lewenslank kontak behou het. In 'n brief aan Forkel in 1775, sonder Carl Philip Emanuel vir Böhm uit as een van die invloedrykste musici in die jong Johann Sebastian se lewe (Wolff, 2001:60). Breig (1989:77) verduidelik dat Böhm se orrelwerke duidelik deur Buxtehude beïnvloed is. Gevolglik reken Breig dat Bach moontlik deur Böhm se bemiddeling van Buxtehude se orrelwerke leer ken het.

Deur Böhm het Bach, tydens sy verblyf in Lüneburg, ook in aanraking gekom met die ervare Hamburgse orrelis, Johann Adam Reinken, toe reeds in sy laat sewentigs. Reinken het vroeër by Heinrich Scheidemann, een van Sweelinck se beroemdste leerlinge, studeer. Na die eerste kennismaking met Reinken het Bach verskeie kere die agt-en-veertig kilometer van Lüneburg na Hamburg gereis om na Reinken te gaan luister (Wolff, 2001:62 e.v.).

---

<sup>115</sup> Pachelbel moes goed bekend gewees het met Buxtehude se musiek, want hy het in 1699 sy *Hexachordum Appolinis* aan Buxtehude opgedra (Snyder, 2007:323).

<sup>116</sup> Die Weimar tabulatuur is onlangs (2007?) deur Michael Maul en Peter Wolny ontdek (Snyder, 2007:323, 532).

<sup>117</sup> Kantor August Braun van Lüneburg, onder wie se leiding die koor van die *Michaeler Schule* gestaan het, was op soek na ervare sangers vir sy koor. Vir hierdie sangers was beurse beskikbaar om aan die *Michaeler Schule* te studeer. Kantor Elias Herda van Ohrdruf, self 'n onlangs afgestudeerde van die *Michaeler Schule*, was waarskynlik bewus hiervan, en het gevolglik twee van sy studente, Bach en Erdmann, aanbeveel (Wolff, 2001:53-54).

Reinken se invloed op Bach het op verskillende wyses gemanifesteer. Onder andere verkry Bach deur Reinken direkte toegang tot die belangrikste repertorium van die Noordduitse orrelliteratuur, waaronder ook die omvangryke oeuve van Dietrich Buxtehude. Die noue, persoonlike band tussen Reinken en Buxtehude, wat deur Snyder (2007:112) beskryf word as “one of brotherly love and of intellectual and professional kinship” was dus ook vir Bach tot voordeel. Wolff (2001:64) meen dat dit selfs moontlik is dat Bach vir Buxtehude aan huis van Reinken kon ontmoet het, en dat sy latere reis na Lübeck moontlik die gevolg was van ’n vroeëre uitnodiging, toe hy (Bach) egter nie so ’n reis kon bekostig nie. Hoe dit ook al sy, Bach was reeds vertrouwd met Buxtehude se komposisies nog voordat hy die reis na Lübeck onderneem het, selfs nog voordat hy as veertienjarige weg is uit Ohrdruf, soos blyk uit die onlangse ontdekking van die Weimar tabulatuur (Snyder, 2007:105).

### 4.3 Die werklike ontmoeting tussen Bach en Buxtehude

Volgens Wolff was daar geen ander musikus wat vir Bach soveel kon bied as die toentertyd beroemde en bekwame orrelis, Dietrich Buxtehude nie (2001:95 e.v.). Daarom reis die twintigjarige Johann Sebastian in 1705 te voet vanaf Arnstadt na Lübeck, ’n afstand van ongeveer 280 myl, oftewel naastenby 450 kilometer, om na Dietrich Buxtehude (toe ongeveer agt-en-sestig jaar oud) se orrelspel te gaan luister. Daar word selfs gespekuleer dat Bach moontlik geïnteresseerd daarin sou wees om vir Buxtehude as orrelis van die *Marienkirche* in Lübeck op te volg. Die vooruitsig dat ’n huwelik met Buxtehude se oudste dogter, Anna Margreta, ’n goeie tien jaar ouer as hyself, egter deel van die ooreenkoms sou wees, sou vir Bach waarskynlik van die idee laat afsien het. Geen bewyse bestaan egter vir hierdie spekulاسie nie (Snyder, 2007:103 e.v.).

Vir hierdie besoek aan Lübeck het Bach, wat op dié stadium orrelis van die *Neue Kirche* in Arnstadt was, vier weke verlof by sy kerkraad gevra. Volgens Snyder (1986:672) is dit egter onwaarskynlik dat Bach werklik van plan was om na slegs vier weke terug te wees in Arnstadt, want sy reistyd alleen, bereken teen ongeveer 20 km se stap per dag, sou reeds ongeveer die volle vier weke in beslag geneem het. In werklikheid het hy byna vier maande lank weggebly. Die feit dat hy so lank in Lübeck gebly het, is ’n duidelike aanduiding dat hy die geleentheid ten volle wou benut om soveel as moontlik by Buxtehude te leer.

Bach het waarskynlik aan die einde van Oktober 1705 in Lübeck gearriveer, vermoedelik net mooi op die tydstip waarop die repetisies vir die *Abendmusiken* sou begin. Die *Abendmusiken* was ’n konsertreeks wat jaarliks oor vyf Sondae voor Kersfees (dus die Advent) in die *Marienkirche* in Lübeck plaasgevind het, en waarvan Buxtehude die direkteur was. Caspar

Ruetz, kantor van die *Marienkirche* vanaf 1737 tot 1755, se beskrywing van die *Abendmusiken* word deur Snyder (2007:55) verskaf. Daarvolgens was die *Abendmusiken* 'n volledige *Drama per Musica*, en die sangers moes nog net toneelgespeel het, dan was dit 'n gewyde opera. Met 'n bybelse verhaal as basis, het dit bestaan uit vyf dele, wat dan op vyf opeenvolgende Sondae uitgevoer is. Snyder (2007:54) verduidelik verder dat Buxtehude die totale produksie georganiseer het: vanaf fondse genereer, tot musiek komponeer, sangers en instrumentaliste kies en uiteindelik die uitvoerings dirigeer.

In 1705, die jaar van Bach se besoek, het Buxtehude twee "buitengewone" *Abendmusiken* aangebied. Miskien "buitengewoon" genoem omdat hulle op Woensdag- en Donderdagaand aangebied is in plaas van die gebruikelike Sondag. Die eerste hiervan, *Castrum doloris*, wat "Kasteel van droefheid" beteken, was ter herdenking van die dood van Keiser Leopold I. Die tweede, *Templum honoris*, oftewel "Tempel van eer", was ter viering van die ampstaanvaarding van Leopold se opvolger, Joseph I (Snyder, 2007:67). Albei hierdie werke was groots opgesette produksies, en Snyder meen dat Bach heel moontlik een van die vyf-en-twintig violiste was wat in *Templum honoris* gespeel het (2007:105).

Die belangrikste gevolg van Bach se besoek aan Lübeck was volgens Snyder (2007:105-106) dat hy tydens sy verblyf talle kopieë van Buxtehude se musiek gemaak het, wat hy self bestudeer het, en later aan sy kring van familieleden, leerlinge en vriende beskikbaar gestel het (Snyder, 2007:105-106). Hierdie kring het onder andere die volgende persone ingesluit: sy broer Johann Christoph Bach van Ohrdruf, sy neef Johann Christoph Bach van Gehren, sy leerling Johann Friedrich Agricola en Johann Christian Heinrich Rinck, die leerling van Kittel wat op sy beurt weer by Johann Sebastian studeer het as een van sy laaste leerlinge. Verder was daar ook nog Johannes Ringk, die leerling van een van sy vriende (Snyder, 2007:326). Volgens Snyder is ten minste dertig van Buxtehude se orrelwerke wat vir die nageslag behoue gebly het, afkomstig van manuskripte uit hierdie Bach-sirkel (Snyder, 2007:105 e.v.). Dit sluit meer as twee-derdes van Buxtehude se vrye pedaalitêre orrelwerke en meer as die helfte van sy vrye manualitêre orrelwerke in. Bach kan dus inderdaad beskou word as een van die belangrikste persone wat verantwoordelik was vir die bewaring en verspreiding van Buxtehude se musiek (Snyder, 1986:677).

#### **4.4 Die idee dat Buxtehude vir Bach beïnvloed het**

Frederick Hudson (1977:38) skryf soos volg oor die rol wat Buxtehude se musiek in Bach se lewe gehad het:

This is the music which held Bach captive for four months from October 1705 to February 1706 and which, in the light of the creative outpouring which followed in the years to come, must have made the greatest single impression on his receptive mind and soul above all other experiences.

Talle ander skrywers maak ook melding van die invloed van Buxtehude op Bach, soos onder andere Buszin, Spitta, Golden, Snyder en Burkholder *et al.* So maak Golden (1997:71) byvoorbeeld melding van Buxtehude se betekenisvolle invloed op die musiek van Johann Sebastian Bach. Volgens Buszin (1937:465-466) verkry Bach deur Buxtehude 'n ryker harmoniese woordeskat, en duideliker idees oor die struktuur van musiek. Snyder (2007:105) verduidelik dat Bach gedurende sy besoek aan Lübeck so veel as moontlik by Buxtehude wou leer. Volgens Spitta (1951:266) het Bach spesifiek in Buxtehude se vrye orrelwerke belanggestel. Burkholder *et al.* (2010:404) beweer dat Buxtehude se orrelwerke met hul sterk geëtste temas, 'n sterk invloed op Bach en ander komponiste gehad het.

Barbara Trenkel se tesis, wat spesifiek handel oor die invloed van Buxtehude op Bach se vroeë orrelwerke, het ongelukkig heelwat tekortkominge. Die verwysing na spesifieke werke veroorsaak verwarring, omdat slegs die titel genoem word, soos byvoorbeeld *Tocatta in G majeure* (Trenkel, 1973:21). Geen werknommer<sup>118</sup>, maatnommers of notevoorbeelde ter toeligting word verskaf nie. Ook maak sy melding van Buxtehude se orrelwerke wat in Bach "se eie handskrif" bewaar sou gebly het (Trenkel, 1973:8), terwyl Kerala Snyder, wat as die gesaghebbendste Buxtehude-kenner gereken word, dit duidelik stel dat die nuut-ontdekte Weimar-kopie die enigste Buxtehude-werk is wat in Bach se handskrif behoue gebly het (Snyder, 2007:322).

#### 4.5 Buxtehude se vrye orrelwerke

Snyder (2007:229) vind dit verbasend dat so baie kopieë van Buxtehude se werke in geskrewe vorm bewaar gebly het, veral gesien die improvisatoriese aard daarvan. Buxtehude se vrye orrelwerke sluit ses-en-twintig *praeludia*, twaalf *canzonas* en drie groot ostinato-werke, naamlik twee *ciaconas* en 'n *passacaglia* in. Die benamings van Buxtehude se vrye orrelwerke is egter problematies, omdat daar geen oorspronklike manuskripte van sy orrelwerke bestaan nie (Couch, 2004:23). As gevolg hiervan weet ons dus nie hoe Buxtehude self sy werke genoem het nie (Pauly, 1964:89). Klaus Beckmann gebruik in sy jongste uitgawe van Buxtehude se orrelwerke (1997), in navolging van die betroubaarste afskrifte, slegs die benamings *Praeludium*

---

<sup>118</sup> Al kon sy (in 1973) nog nie van BuxWV-nommers gebruik maak nie, want Karstädt se *Buxtehude-Werke-Verzeichnis* het eers in 1974 verskyn, sou werknommers volgens 'n erkende uitgawe tog verwysing vergemaklik het. Selfs BWV (*Bach-Werke-Verzeichnis*)-nommers, wat wél beskikbaar was, word nie altyd deur haar gebruik nie.

of *Toccata*, in plaas van benamings soos *Praeludium und Fuga* of *Toccata und Fuga*, soos wat dit in die ouer uitgawes van byvoorbeeld Spitta (1876-78) en Hedar (1952) voorkom. Pauly maak reeds in 1964 beswaar teen die benaming *Praeludium und Fuga*, omdat dit glad nie met die vormgestalte van die werke ooreenkom nie (1964:90).

Buxtehude se *praeludia*, wat verteenwoordigend van die *Stylus phantasticus* is, beslaan die grootste gedeelte van sy vrye orrelwerke, en bestaan hoofsaaklik uit gedeeltes in 'n vrye, improvisatoriese styl, afgewissel deur gedeeltes in 'n gestruktureerde fugale styl (Snyder, 2007:250; 241). Geen twee *praeludia* se struktuur is presies dieselfde nie. Hulle kan een, twee of selfs drie fugale gedeeltes bevat, waarvan die temas meesal op 'n subtiele manier onderling aan mekaar verwant is. Die vrye, improvisatoriese gedeeltes waarmee die werk begin en wat gewoonlik ook weer later in die werk voorkom, kan 'n wye verskeidenheid van teksture en style insluit. So kan dit van lang pedaaltones tot lopies en arpeggios in sestiende- en/of twee-entigstenote asook resitatief-agtige gedeeltes bevat. Suiwer homofone dele in verskillende stadia van versiering, tot imiterende gedeeltes en selfs fugale onderafdelings kan voorkom, asook tonale stabiliteit tot meer gewaagde harmoniese uitwykings (Snyder, 2007:241). Hierdie unieke, alleenstaande tipe van *praeludium* word deur Wolff met die term "hibride" beskryf, en kan selfs ook *chaconne*-dele, sowel as vryer *ostinato*-dele insluit. Buxtehude het dus die kuns verstaan om uiteenlopende genretradisies oortuigend te kombineer (Wolff, 1987:374, 376).

Die essensie van die *Stylus phantasticus* lê volgens Breig (1989:74) in die kontras tussen die presiese geordende, voorspelbare en berekenbare aan die een kant, en spontaneïteit en die impuls van die oomblik aan die ander kant. Mattheson (1739:88) beskryf hierdie styl as die allervryste en mees ongebonde manier van komponeer, sing of speel wat 'n mens maar kan bedink<sup>119</sup>. Die *Stylus phantasticus* verteenwoordig slegs ongeveer 'n halwe eeu lange fase in die geskiedenis van die orrelmusiek, maar terselfdertyd een van die glansrykste fases. Die eksponente daarvan was volgens Breig (1989:80) hoofsaaklik sewentiende-eeuse komponiste in en om Lübeck, met Dietrich Buxtehude as kulminator (Golden, 1997:30).

Wat die fuga in Buxtehude se orrelwerke betref, maak Pauly (1964:2) in sy uitgebreide studie daarvoor, onderskeid tussen die terme *Fugierung* en *Fuge*, waar die term *Fugierung* gebruik word wanneer 'n tema imiterend behandel word volgens vaste reëls, terwyl die term *Fuge* gebruik word vir die strukturele opbou van 'n fuga-komposisie. Die term *Fuge* is dus in hierdie verband die hoër geordende begrip. Gevolglik sluit *Fuge* wel *Fugierung* in, terwyl *Fugierung* nie noodwendig *Fuge* insluit nie. Buxtehude se fugas het meesal met *Fugierung* te make, en daarom word in hierdie studie, in aansluiting by Pauly, na "fugale gedeeltes" verwys waar Pauly

---

<sup>119</sup> Oorspronklike Duits: "Denn dieser Styl ist die allerfreieste und ungebundenste Setz-, Sing- und Spiel-Art, die man nur erdencken kan" (Mattheson, 1739:88).

die term *Fugierung* sou gebruik. Volgens Pauly (1964:12) is die “fuga” by Buxtehude meesal ‘n fugale gedeelte wat in ‘n baie gedifferensieerde *Großform* (“grootvorm”) ingebou is. So ‘n “grootvorm” is dus die *Praeludium* of die *Toccatà*. Die term “fugato” sou ook vir so ‘n fugale gedeelte gebruik kon word, want volgens Ottermann en Smit (2000:103) beteken “fugato” ‘n fuga-agtige passasie.

#### 4.6 Bach se vrye orrelwerke

Alhoewel enkele van Bach se vroeë orrelwerke nog duidelik op die Noord-Duitse struktuur, soos gemanifesteer in Buxtehude se *praeludia*, geskoei is, bestaan die meerderheid van sy vrye orrelwerke uit die kombinasie van ‘n prelude en ‘n fuga, wat heeltemal van mekaar geskei is. In vergelyking met Buxtehude se meerdelige *praeludia*, het Bach s’n dus minder dele (slegs twee) maar die dele is groter en meer geslote (Wolff, 1987:375). Die bipolêre siklus van *Präludium und Fuge* verteenwoordig by Bach ‘n nuwe historiese vlak (Edler, 1997:1799). Die vroeë bronne van Bach se klawerbordmusiek, naamlik die *Möllersche Handschrift* en die *Andreas Bach-Buch* bevat reeds ses van hierdie tipe komposisies. Die strewe om ‘n fuga van groter omvang te balanseer met ‘n eie, selfstandige prelude van dienoooreenkomstige omvang, en sodoende ‘n hoërgraadse vormverbinding te bewerkstellig, is volgens Edler (1997:1800) reeds duidelik in hierdie werke merkbaar. By Bach word die ontwikkeling van fugale skryfwyse dus tot ‘n hoogtepunt gevoer in sy grootse selfstandige fuga-komposisies.

#### 4.7 ‘n Historiese perspektief

Ter wille van historiese perspektief word hier, tesame met ‘n definisie, ‘n breë ontwikkelingslyn vir beide die prelude en die fuga gegee.

##### 4.7.1 Prelude

Die term prelude kom volgens Edler (1997:1792) in die instrumentale musiek enersyds as selfstandige werktipe, en andersyds as die aanduiding vir ‘n enkele beweging (“Einzelsatz”) binne ‘n sikliese werk voor. Reeds die voorvoegsel *prae-* dui op die funksie, naamlik dat “iets” daarop gaan volg. Wat daardie “iets” gaan wees, hang van die konteks af.

Sedert die antieke kulture was “inleiding” deel van retoriese voordrag. Die oordrag van die Latynse woord *praeludium* op instrumentaal-musikale inleiding is volgens Edler (1997:1793) klaarblyklik gemotiveer deur die humanistiese Latynse vertalings en kommentare op die

Retoriek van Aristoteles, waarin daar op die analogie tussen musikale en retoriese inleiding gewys word. Volgens Edler verkry die term *ricercar* in Italië dieselfde betekenis.

Edler (1997:1793) verduidelik dat die term *praeludium* in die eerste helfte van die vyftiende eeu gebruik is as beskrywing van die “preludeer” op instrumente voordat die sangstemme intree, en kan teruggevoer word tot die voordrag van epiese gedigte in die antieke Ooste. In eenstemmige vokale musiek het dit dus ‘n intoneringsfunksie gehad.

Gedurende die sestiende eeu ontwikkel die *ricercar*, *tiento*, *canzona* en *fantasia* vanaf vokale prototypes tot selfstandige, *cantus firmus*-vrye instrumentale musiekwerktipes.

- **Ricercare** is ‘n Italiaanse term wat letterlik beskryf sou kon word as “om weer op te soek”. Volgens Caldwell (2001:325) is die term *ricercare* oorspronklik gebruik vir ‘n werk van “preluderende” karakter vir luit of klawerbordinstrument. Hy vind dit in dié opsig vergelykbaar met *tiento*. Die mees algemene tipe was die imiterende *ricercare*, die ekwivalent van die fuga. Die imiterende *ricercare* kon ook bedoel gewees het as oefeninge in vokalisering (Caldwell, 2001:325).
- **Tiento** is afgelei van die Spaanse woord *tentar* wat “om te probeer” beteken en is oorspronklik vir die *vihuela* geskryf (Ridler en Jambou, 2001:467). Dit was letterlik bedoel om aan die uitvoerder geleentheid te gee om die *vihuela* “te toets of te probeer”. Die *tiento* se improvisatoriese karakter en vrye vorm koppel dit aan die Italiaanse *ricercare*. Dit kon egter ook as prelude dien vir die daaropvolgende *suite*. Ridler en Jambou beklemtoon dit dat die terme *tiento*, *ricercare* en *fantasia* in dié tyd (middel sestiende eeu) uitruilbaar was.
- **Canzona** is ‘n tipe instrumentale musiekkomposisie van die sestiende en sewentiende eeue, wat uit die Nederlandse *chanson* ontwikkel het (Caldwell, 2001:75). Die woord *canzona* het in sy instrumentale konnotasie oorspronklik “‘n verwerking van ‘n polifone lied, gewoonlik ‘n Franse *chanson*” beteken. Die *solo canzona* was verwerkings van polifone vokale werke vir klawerbord. In Kerll, Muffat en Buxtehude se tyd word dit sinoniem met “‘n kort fuga van lewendige karakter” (Caldwell, 2001:75).

Uit bogenoemde omskrywings is dit duidelik dat bostaande werktipes gekenmerk is deur fugale skryfwyse, maar terselfdertyd ook as prelude kon funksioneer. Die term *praeludium* word gevolglik in die eerste helfte van die sewentiende eeu as oorkoepelende term vir hierdie verskillende werktipes gebruik. Afgesien daarvan is die term nog steeds as benaming vir kort stukke met intoneringsfunksie gebruik, sowel as vir regionale werktipes soos byvoorbeeld die *prélude non mesuré* in Frankryk, en daarteenoor vir die grootse *Orgelpräludium* in Noord-Duitsland. In die tweede helfte van die sewentiende eeu verkry die *praeludium* ook die funksie van ‘n inleidingstuk vir die *Suite* (Edler, 1997:1794).

## 4.7.2 Fuga

Platen (1995:931) wys daarop dat die fuga wel vorm moet hê in die sin van 'n planmatige musikale samehang, maar dat dit geen vorm in die sin van 'n gestandaardiseerde, strukturele verloop is nie<sup>120</sup>. Blume (1951:1303) beweer dat die nalatenskap op die gebied van speelvorme soos *fantasia*, *canzone* en *ricercar* uit die sestende eeu in 'n reguit lyn oorgeërf is na Scheidt, Frescobaldi, Froberger, Raison, Buxtehude, Pachelbel en Bach. Dit is in daardie verband waarin uiteindelik deur omvormings, maar sonder diepgaande breuke, die Barokfuga ontstaan het. Sekerlik het uit die oue ook deels totaal nuwe werktipes ontstaan, maar in die geheel gesien gaan dit oor toeëiening en herwaardering van dit wat van geslag tot geslag oorgedra is<sup>121</sup> (Blume, 1951:1303).

Pauly waarsku dat Buxtehude se fuga nie gemeet mag word aan die fuga van Bach uit sy rypste tyd (wat as "ideaal" beskou is) sonder om te oorweeg of die ouer komponiste enigsins die bedoeling gehad het om sulke monumentale fugas op 'n enkele tema te skryf nie. Een van die belangrikste faktore wat volgens Pauly tot vormgewing van die fuga bygedra het, is die vorming van 'n sterk tema (1964:10).

Die oorsprong van die fuga lê op vokale gebied, en kan na die Gregoriaanse koraal en geestelike vokale musiek teruggevoer word (Pauly, 1964:7). Die invloed van die orrel is veral in die aard van die temabou merkbaar. Die kenmerkende klankeienskappe van die orrel, en veral die feit dat die klank na willekeur aangehou kan word sonder om te verswak, het temabou beïnvloed (Pauly, 1964:7). In Hoofstuk 5 sal ook aangetoon word hoe die alternerende pedaaltegniek byvoorbeeld die struktuur van die fugatema beïnvloed het. Daardeur sal die kwessie aangeraak word van hoe die idiomatiek van die instrument die tematiek beïnvloed het.

Die meeste van Bach se orrelwerke stam uit die Weimartyd (1708-1717) of die vóór-Weimartyd. In Köthen en die eerste tyd in Leipzig het Bach net af en toe nog vir die orrel geskryf. Eers vanaf 1735 ontstaan die monumentale orrelwerke van sy laaste skeppingsperiode (Schweitzer, 1977:237). Buxtehude se orrelwerke dateer uit die tweede helfte van die sewentiende eeu (Edler, 1997:1796). Aangesien Bach se vrye orrelwerke dus histories "naby" die orrelwerke van Buxtehude gekomponeer is, kan dit wees dat Buxtehude se musiek nog in sy onderbewuste was, veral sedert hy dit in Lübeck gehoor het, sodat daar, sonder dat hy dit opsetlik so

---

<sup>120</sup> "daß die Fuge wohl Form im Sinne eines planvollen musikalischen Zusammenhangs haben muß, aber keine Form im Sinne eines normierten, gegliederten Ablaufs ist" (eie onderstreping) (Platen, 1995:931).

<sup>121</sup> "Gewiß ... haben sich aus altem zum Teil ganz neue Gattungen gebildet, aber im ganzen handelt es sich nur um Aneignung und Umwertung von Überliefertem." (Blume, 1951:1303.)

bedoel het, ooreenkomste kon ontstaan het. Hier is dus sprake van die direkte effek van 'n historiese geheue.

#### 4.8 Tematiek

Wat tematiek betref, is Buxtehude, volgens Hedar (1951:309), een van die eerste orrelmeesters van die sewentiende eeu by wie 'n meer persoonlike styl aangetref word. Weliswaar gebruik ook Buxtehude tematiese samestellings en formules wat algemene gebruiksgoed was en aangewend is sonder enige gedagte aan namaking of plagiaat. In die verwerking van hierdie algemene tematiese formules toon hy egter, net soos in die skep van nuwe temas, reeds 'n ongewone individualiteit vir sy tyd. Hedar (1951:309 e.v.) onderskei die volgende tien temagroepe in Buxtehude se tematiek:

- Temas met ostinaatkarakter;
- *Ricercare*-agtige temas;
- Temas volgens die ouer *Canzona*-tipe;
- Herhaalde noot-temas;
- Speeltemas (etude-agtige temas);
- Temas waarin onderbreking deur pouses voorkom;
- Sprongbeklemtoonde temas;
- Modulerende temas;
- Chromatiese temas; en
- Temas met ontsnappingsnote.

Hedar se tipologie word egter nie in die ontledings van hierdie studie gevolg nie omdat daar nie duidelike ooreenkomste tussen Buxtehude en Bach se tematiek ten opsigte van ál tien die temagroepe gevind is nie. In hierdie studie is spesifiek op openingsfigure en -gestaltes gekonsentreer.

#### 4.9 Slot

In hierdie hoofstuk is Bach se kontak met musiek uit die verlede en sy vroeë blootstelling aan Buxtehude se komposisies ondersoek. Verder is die werklike ontmoeting tussen Bach en Buxtehude in 1705 bespreek, en die gevolge daarvan is aangetoon. Die vrye orrelwerke van beide komponiste is betrek, en 'n historiese perspektief op die ontwikkeling van die prelude en fuga as komposisietipe is verskaf.

Bogenoemde bespreking is gedoen met die doel om agtergrond te verskaf vir die beter verstaan van tematiese ooreenkomste in die vrye orrelwerke van die twee komponiste. Dit gaan dus nie in hierdie studie om Buxtehude se invloed op Bach uit te wys nie, maar wel om aan te dui watter spore van Buxtehude in die musikale tematiek van Bach se vrye orrelwerke neerslag vind, en verder om gemeenskaplike historiese spore waarop hierdie ooreenkomste berus, aan te dui. Dit gaan dus nie soseer om die invloed van "iemand" aan te toon nie, maar om aan te dui dat in die lig van "musikale ontlening" (kyk Hoofstuk 2) komponiste in die algemeen in 'n mindere of meerdere mate van mekaar en van hulleself geleen het. Om die ondersoek te begrens, word daar hoofsaaklik gekonsentreer op openingsformasies in die vrye orrelwerke van die twee komponiste.

Dit was nodig om hierdie verband tussen Buxtehude en Bach te ondersoek, want volgens Burkholder (2001a:8) is die saak vir ontlening sterker wanneer bewys kan word dat die komponis die bestaande werk geken of toegang daartoe gehad het. In die volgende hoofstuk gaan ooreenkomstige tematiese materiaal in die vrye orrelwerke van Buxtehude en Bach aangetoon word.

## Hoofstuk 5

### OOREENKOMSTIGE MUSIKALE SPORE IN DIE TEMATIESE MATERIAAL VAN BUXTEHUDE EN BACH SE VRYE ORRELWERKE

Die identifisering van betekenisvolle eenhede in 'n komposisie is volgens Kofi Agawu (1999:149) die eerste stap wat nodig is om 'n musiekstuk te verstaan<sup>122</sup>. Hy voer aan dat "Many analysts ... would consider the real task of making sense of a work as beginning with the determination of its significant units". Volgens hom moet vasgestel word wat hierdie eenhede is en hoe hulle in die werk met mekaar verband hou.

Vervolgens noem hy *topos*-navorsing as een van drie onderafdelings van semiotiese<sup>123</sup> navorsing, en bevestig dat komponiste dikwels konvensioneel herkenbare patrone, style of musikale tipes in hul werke ontplooi (Agawu, 1999:156). *Topoi* word deur hom gedefinieer as "signs that operate within a closed corpus and in a specifically delimited cultural and musical context". Sekere *topoi* kom volgens hom tipies aan die begin van komposisies voor, terwyl ander weer in afsluitingsgedeeltes gebruik word. Hy redeneer dan dat aangesien die aanvang, middel en eindes van werke gedefinieer word in terme van konvensionele harmoniese, melodiese en ritmiese aktiwiteit, die rol van *topoi* ook verstaan moet word in terme van hierdie meer primêre dimensies. Samevattend beweer hy dat "topoi give a profile to more structural processes" (Agawu, 1999:156). In hierdie studie word gekonsentreer op *topoi* wat aan die begin van komposisies voorkom.

Die melodiese substansie van die vroeëre werk kon volgens Burkholder (2001a:9) as geheel of gedeeltelik oorgeneem word om sodoende die struktuur vir die hele of gedeelte van die nuwe melodie te verskaf. Die leen van of aanpassing van 'n melodie kon volgens hom 'n aanduiding gewees het dat die melodie gesien is as besonder waardig vir hergebruik en imitasie. Alternatiewelik kon melodieë beskou gewees het as gemeenskaplike besit (Burkholder, 2001a:10).

Die vyftiende eeu en die eerste helfte van die sestiende eeu word deur Reynolds as 'n vokale era beskryf en 'n tydperk waarin musici geïmproviseer het. (kyk ook punt 3.8.1 wat handel oor

---

<sup>122</sup> Die onderskeiding van betekenisvolle eenhede was volgens Eero Tarasti (1994:18) die uitgangspunt in die studie van musikale semiotiek: "Untill recently the main task of musical semiotics has been to distinguish the smallest significant units."

<sup>123</sup> Semiotiek is die studie van tekens en simbole (HAT, 2005:988).

improvisasie). Musiek was volgens hom normaalweg saamgestel uit klein eenhede, hetsy motiewe, ornamentele uitbreidings van motiewe, of kadensiële figure. Hy beklemtoon egter dat geen motief uniek is nie, maar dat die kuns gelê het in die slim rangskikking daarvan. Verder verduidelik hy dat dit 'n tydperk was waarin daar 'n algemene internasionale repertorium was, met komponiste in die noorde en suide wat almal tot dieselfde "poel van werke" bygedra het. Al hierdie eienskappe, tesame met die retoriese tradisie wat die verandering van 'n bestaande model voorgestaan het, dra volgens hom daartoe by dat hierdie tydperk besonder vrugbaar was vir die skep en verstaan van bedekte verwysing na motiewe ("allusions") (Reynolds, 2004:92-93).

In hierdie hoofstuk wat handel oor ooreenkomstige musikale spore in die tematiek van Buxtehude en Bach se vrye orrelwerke, word inleidend na Bach as "lener" van tematiese materiaal verwys. Daarna word enkele terme verduidelik, asook die wyse waarop die notevoorbeelde aangebied word. Vervolgens word gemeenskaplike musikale spore in temas, motiewe en openingsfigure in die vrye orrelwerke van Buxtehude en Bach geïdentifiseer. Tematiese ooreenkomste word dan onder die volgende hoofpunte bespreek: ooreenkomstige tematiese materiaal, ooreenkomstige openingsfigure, ooreenkomstige tematiese gestalte en ooreenkomstige triadiese tematiek. Dit is vanselfsprekend dat ooreenkomstige tematiese materiaal ook in episodes gaan voorkom. Die ooreenkomste tussen Buxtehude en Bach strek dus baie verder as bloot tematiese materiaal. Vir die doel van hierdie studie word die ondersoek egter beperk tot ooreenkomstige tematiese materiaal. Die leen van temas van ander komponiste word in hierdie studie ook as musikale spore beskou. Waar nodig gaan ritme betrek word omdat dit 'n belangrike rol speel in ouditiewe herkenbaarheid van temas.

Ooreenkomste sowel as verskille is volgens Yasser logies tussen twee melodieë waarvan die een onbewustelik deur die ander beïnvloed is. Hy verduidelik dat sodanige invloed egter nie deur blote gehoorspersepsie of oppervlakkige visuele ondersoek vasgestel kan word nie. Indringende tematiese analise is noodsaaklik. So mag dit gebeur dat heelwat melodiese passasies wat met die eerste oogopslag verskillend lyk, tog by nadere ondersoek sekere ooreenkomste sal openbaar. Volgens hom is dit veral die karakter en fisonomie<sup>124</sup> wat hier ter sprake is (Yasser (1969:316-317).

---

<sup>124</sup> Volgens die HAT (2005:236) is die betekenis van *fisionomie* "gelaat" of "uiterlike voorkoms". In musiek sou fisonomie beskryf kon word as die gestalte of sigbare voorkoms van 'n tema, dit wil sê die genoteerde vorm daarvan.

## 5.1 Bach as “lener” van tematiese materiaal

“Bach was a great borrower” aldus Norman Carrel (1967:1). Volgens hom put Bach nie net kreatiewe stimulus uit die werke van beroemde komponiste soos byvoorbeeld Vivaldi en Corelli nie, maar kry hy ook bruikbare idees by minder belangrike komponiste soos byvoorbeeld Dieupart. Carrel (1967:15) maan egter dat daar gedifferensieer behoort te word tussen egte ontlening en verbygaande of toevallige ooreenkomste. Basil Lam (Carrell, 1967:foreword) wys daarop dat Bach, anders as Handel wat groot hoeveelhede materiaal van ander komponiste in sy eie werke ingesluit het (vergeelyk verwysing na Halleluja-koor, punt 3.6.2 en voorbeelde 3.23a en b), eerder sy eie komposisies verwerk en aangepas het. Tog maak Bach in sekere gevalle wel gebruik van tematiese materiaal van ander komponiste soos Reinken (1623-1722), Corelli (1653-1713), Albinoni (1674-1745), Legrenzi (1626-1690) en ander Italiaanse komponiste (Schulenberg, 1992:44 & 396). Bach se Passacaglia in C mineur, BWV 582, is byvoorbeeld op 'n tema van André Raison geskryf (kyk voorbeelde 3.24a en b), en sy Fuga in B mineur, BWV 579, op 'n tema van Arcangelo Corelli (Schmieder, 1976:431 & 433). (Kyk voorbeelde 5.5 en 5.5b.)

Hoe Bach sy modelle gekies het en waarom hy hierdie werke geskryf het, is onbekend. Dit is egter nuwe komposisies, nie transkripsies<sup>125</sup> nie, en het meesal slegs die tema en soms enkele motief-idees in gemeen. Schulenberg (1992:44) meen dat Bach moontlik gretig was om te wys wat hy met temas kon doen waarvan die potensiaal nie ten volle deur sy voorgangers ontgin was nie. Andersyds sou hierdie fugas volgens hom ook 'n tradisie van virtuose improvisasie op bestaande temas kon reflekteer. Die feit dat Bach, wanneer hy van ander komponiste geleen het, selde meer as die tema of enkele motiewe geleen het, en nie groter dele van komposisies nie, is een van die redes waarom hierdie studie op tematiese materiaal konsentreer. Soos in Hoofstuk 4 aangetoon is, het Bach 'n gegewe model as uitgangspunt geneem en dit in 'n nuwe werk verander. Hy het dus nie 'n blote verwerking gemaak nie, maar het die tematiese materiaal gebruik en die partituur herskryf om sodoende 'n ander komposisie te skep (Wolff, 2001:93). Wolff beskryf hierdie werkswyse van Bach, as “een van Bach se studiemetodes”.

Hans-Jakob Pauly (1964:128) verduidelik dat die uitdink van die tematiese materiaal vir Barokkomponiste minder belangrik was as die uitwerk van 'n komposisie. Daarom is bestaande tematiese materiaal dikwels deur Barokkomponiste gebruik om nuwe komposisies te maak.

---

<sup>125</sup> Die leen van temas van ander komponiste val in 'n ander kategorie as die orreltranskripsies wat Bach van concerti van Vivaldi gemaak het.

Gevolglik bied bestudering van die tematiese materiaal van Buxtehude en Bach 'n goeie geleentheid om die verskynsel van musikale spore te bestudeer.

Die leen van motiewe of verwysing na motiewe<sup>126</sup> word volgens Reynolds (2004:92) dikwels ontken of as betekenisloos afgemaak, omdat geredeneer word dat motief-ooreenkomste onvermydelik is aangesien daar so min note by 'n motief betrokke is. Volgens hom is geen motief uniek nie (Reynolds, 2004:93). Tog erken hy die feit dat motiewe van mekaar onderskei kan word wanneer hy motief as volg definieer:

I define *motive* as any succession of pitches that is made distinct (eie onderstreping) in one of various ways: by associating with a text, by placement at the beginning of a musical phrase (either the beginning of a composition or section of a composition, of a line of text, or even of an interior succession of pitches preceded by rests) or by repetition (either imitatively or in more than one section of a mass, whether as a motto or a cantus firmus). (Reynolds, 2004:108, no 9.)

In hierdie studie oor tematiek word motiewe ook betrek veral waar dit, soos in Reynolds se definisie hierbo, aan die begin van 'n komposisie of seksie van 'n komposisie voorkom, waar dit ouditief prominent is omdat dit deur rustekens voorafgegaan is, of waar dit prominent word as gevolg van herhaling.

In die Barokperiode het die komponis die "tema" in 'n heeltemal ander lig beskou as byvoorbeeld 'n komponis uit die Romantiese periode (Pauly, 1964:128). So maak Pauly byvoorbeeld melding van die Barok"taal" wat algemeen geldend is. Volgens hom kan 'n Barokkomponis se persoonlike styl dus moeilik slegs aan die hand van sy tematiek begryp word. Verder reken hy dat die onbuigsame klank (*starren Ton*) van die orrel, saam met die aansienlike nagalm in heelwat kerke tot gevolg kan hê dat orreltemas maklik stereotiep (*typenhaft*) word. Tog waarsku Pauly dat daar nie van "die" Barokorreltema gepraat kan word nie. Die temas van Buxtehude en Bach berus beslis ook nie almal op een konstante of oorkoepelende idee nie. Pauly verduidelik dat temas selde noot-vir-noot van ander komponiste oorgeneem is. Daarom word in hierdie studie eerder na "ooreenkomstige tematiese materiaal" as "ooreenkomstige tematiek" verwys. Gewoonlik is die temas in mindere of meerdere mate verwerk. Volgens Pauly (1964:128) het twee faktore 'n beduidende invloed op die vorming of gestaltegewing van orrelfugatemas uitgeoefen, naamlik die ontwikkeling van die speeltegniek, veral pedaaltegniek (sien Bruggaier, 1959), asook die ontplooiing van die majeur-mineur tonaliteit.

---

<sup>126</sup> Vergelyk ook definisies van "motief" en "figuur" by punt 1.7.

## 5.2 Aanbieding van die empiriese studie

Voordat ooreenkomstige tematiese materiaal en ooreenkomstige tematiese gestalte in die vrye orrelwerke van die twee komponiste uitgewys gaan word, is dit egter nodig om sake rakende terminologie en die formaat van die voorbeelde uit te klaar.

### 5.2.1 Terminologie

Hierdie studie gaan oor aanvangstemas. By Buxtehude kan dit egter ook die aanvang van 'n nuwe seksie binne-in 'n werk behels, gevolglik sal hierdie voorbeelde nie met m. 1 begin nie. In enkele voorbeelde van Bach mag dit ook die geval wees.

Met betrekking tot die struktuur van fugatemas word in hierdie studie ook na "kop-stert" verwys: talle langer fugatemas bestaan uit twee duidelike seksies, 'n "kop" en 'n "stert", wat na die dominant toe mag moduleer, en wat dikwels verskeie kenmerkende motiewe bevat (Benjamin, 1986:222). So maak Pauly (1964:47) byvoorbeeld, na aanleiding van twee temas van Gabrieli, melding van instrumentale temas wat uit twee teenstellende dele bestaan, waarvan die eerste deel lang nootwaardes en toonherhalings bevat, gevolg deur 'n tweede deel in kleiner nootwaardes (*schnellerer Bewegung*).

### 5.2.2 Formaat en uitleg van voorbeelde

Die voorbeelde van Buxtehude word in Hoofstuk 5 met "a" aangedui, en dié van Bach met "b". Wanneer twee of meer voorbeelde van 'n komponis gebruik word, word klein Romeinse syfers gebruik, byvoorbeeld i, ii. Dit sal by geleentheid gebeur dat "a" en "b" mekaar afwissel, maar die motivering om die temas só aan te dui, was om temas wat vergelyk word direk ondermekaar te plaas.

In onderstaande voorbeelde word gewoonlik net die temas aangedui, en nie die ander stempartye nie. Daar word op die volgende wyse na mate en polsslae verwys: "m. 5.3" staan vir die derde polsslag in maat vyf. Onderverdelings van polsslae word aangedui deur die letters a, b, c of d ná die polsslag te plaas. So verwys "m. 7.3b" na die tweede deel van die derde polsslag in maat 7 en "m. 4.1c" na die derde deel van die eerste polsslag in maat vier. Die afkorting "m." word gebruik wanneer slegs een maat ter sprake is, en "mm." vir die meervoud. Maatnommers stem ooreen met maatnommers van die betrokke komposisie.

Hoewel die nuutste uitgawe van Buxtehude se orrelwerke, naamlik die Breitkopf-uitgawe geredigeer deur Klaus Beckmann (Buxtehude, 1997), geen toonsoortname in die titels van werke bevat nie, word die toonsoortname wel in hierdie studie bygevoeg ter wille van duidelike verwysing. Dit geskied in navolging van Karstädt (1985), en sluit aan by Schmieder (1976) asook die Neue Bach-Ausgabe, waarin wel toonsoortname in die titels gebruik word. Verder word, ter wille van bondigheid by die opskrifte van notevoorbeelde die majeuretoonsoorte slegs met 'n hoofletter en mineurtoonsoorte slegs met 'n kleinletter aangedui, soos by Karstädt (1985) en Schmieder (1976). Die titels van die komposisies word deurgaans in Afrikaans geskryf, en daarom word die toonsoortname "B♭ en B" soos in Afrikaans gebruik, en nie "B en H" soos in Duits nie.

Wanneer verskillende stellings of aspekte geïllustreer word, word sommige voorbeelde in die loop van die proefskrif gedupliseer om heen-en-weer blaaiery te verhoed.

### 5.3 Ooreenkomstige tematiese materiaal

Die ondersoek na ooreenkomste tussen die temas in die vrye orrelwerke van Buxtehude en Bach het die grootste ooreenkoms by die fugatema uit Bach se bekende Toccata en Fuga in D mineur, BWV 565<sup>127</sup> (voorbeeld 5.1b), en Buxtehude se Prelude in D mineur, BuxWV 140 (voorbeeld 5.1a), opgelewer. Die feit dat net een Bachtéma gevind is wat sulke sterk ooreenkomste met 'n Buxtehude-tema het, onderskryf die stelling van Pauly hierbo wat aangedui het dat temas in die Baroktydperk selde noot-vir-noot oorgeneem is. (Hierdie Buxtehude-prelude open met drie mate van vrye sestiendenoottbeweging in *Stylus Phantasticus*-styl in die manuaal, bokant 'n drie mate-lange pedaaltoon D in die pedaal. Na hierdie drie inleidende mate verskyn die betrokke sestiendenoott-tema in die pedaalparty.)

---

<sup>127</sup> Hoewel BWV 565 vir die gewone publiek as een van Bach se bekendste werke geld, kan Bach se outeurskap volgens Jones (2007:viii) nie met absolute sekerheid aanvaar word nie. Williams (1980:220-1, bd I) spekuleer selfs oor die moontlikheid dat BWV 565 'n orreltranskripsie van 'n werk vir soloviool sou kon wees.

Voorbeeld 5.1a: Buxtehude, Prelude in d, BuxWV 140<sup>128</sup>, pedaaltema en sy imitasie, mm.

4-6

Voorbeeld 5.1b: Bach, Toccata en Fuga in d, BWV 565, fugatema, mm. 30-32

Die eerste aspek wat die luisteraar direk opval, is die ritmiese ooreenkoms tussen die twee temas. Albei temas begin met 'n opslag van drie sestiennoten gevolg deur deurlopende sestiennotenbeweging.

Verder stem die eerste nege note van die Bachfugatema (voorbeeld 5.1b) presies ooreen met die manualitêre imitasie (m. 5.3) van die pedaaltema uit genoemde prelude van Buxtehude (voorbeeld 5.1a). As slegs ooreenkomstige intervalgrootte hier in ag geneem word, en nie intervalkwaliteit nie (byvoorbeeld 'n majeurekst word gelyk gereken met 'n mineursekst), dan is dit elf note wat ooreenkom. In albei gevalle is A die ankeroot – die Buxtehude-voorbeeld lê net 'n oktaaf hoër. Hierdie tema van Buxtehude kom voor in die openingsgedeelte (mm. 4-12) van die werk, en word nabootsend behandel.

Dit is insiggewend dat die sterkste ooreenkoms tussen Bach en Buxtehude gevind is in 'n tema wat duidelik instrumentaal gekonsipieer is, meer spesifiek geskik vir die orrelpedale in alternerende pedaaltegniek (Buxtehude, m. 4). (Vergelyk ook Bruggaier, 1959). Met die eerste oogopslag lyk dit dus of die bande met vokale musiek hier heeltal verbreek is. Tog sal vokale spore wel in Hoofstuk 6 aangetoon word.

<sup>128</sup> Sommige van die Buxtehude-voorbeelde is volgens modale toonsoorttekens genoteer. Dit beteken dat dit met een skuifteken kan verskil van die betrokke majeure- of mineurtoonsoorttekens.

Albei betrokke werke is in D mineur. Buxtehude se tema (m. 4) begin in die pedale met die noot D, op tonika-harmonie (D mineur), en die imitasie daarvan begin in die manuaal met die noot A (m. 5.3), nog steeds op tonika-harmonie maar eindig op dominant-harmonie. By Bach daarenteen, begin die tema met die noot A, op onderliggende tonika-harmonie (D mineur).

In die volgende twee voorbeelde (5.2a en 5.2b) is die eerste elf note in voorbeeld 5.1a ook geïnkorporeer in die tema. Dit kom egter nie aan die begin van die tema voor nie, daarom word dit hier apart gegroepeer. In Buxtehude se driemaat-lange tema uit die Canzone in C, BuxWV 166, is hierdie elf note geïnkorporeer in die tweede maat van die tema.

**Voorbeeld 5.2a: Buxtehude, Canzone in C, BuxWV 166, mm. 1-3**



Wanneer die betrokke gedeelte (in hakies) uit die Buxtehude-Canzona met Bach se fugatema uit BWV 565 (voorbeeld 5.1b) vergelyk word, blyk dit dat, afgesien van verskil in toonhoogte en toonsoort, dit ooreenkom met die eerste dertien note in die Bachvoorbeeld. Hierdie tema van Buxtehude is in C majeur, teenoor die D mineur van Bach.

Buxtehude se antwoord, soos in voorbeeld 5.1a (m. 5.3) is ook volledig geïnkorporeer in die "stert"-gedeelte van Bach se fugatema, BWV 575.

**Voorbeeld 5.2b: Bach, fugatema uit Fuga in c, BWV 575, mm. 1-4**



Hierdie keer stem ál sestien note ooreen, met slegs die nootname en toonsoort wat verskil. (Die betrokke gedeeltes is met gebroke hakies gemerk.) Die toonsoort is by Bach C mineur terwyl die Buxtehude-voorbeeld in D mineur is en eindig op die dominant. Die gemerkte sestien note in die Bachvoorbeeld (5.2b) is 'n transposisie van die note onder die gebroke hakie in die Buxtehudevoorbeeld (5.1a).

Ooreenkomstige tematiese materiaal met verskil van toonsoort word aangetref in Buxtehude se Prelude in F majeur, BuxWV 145, en Bach se Fantasie en Fuga in G mineur, BWV 542.

**Voorbeeld 5.3a(i): Buxtehude, Prelude in F, BuxWV 145, mm. 112-113**



**Voorbeeld 5.3b: Bach, Fantasie en Fuga in g, BWV 542, fugatema, mm. 1-4**



Die eerste sewe note van Bach se fugatema uit die Fantasie en Fuga in G mineur, BWV 542 (voorbeeld 5.3b), stem ooreen, ook wat ritme betref, met die eerste sewe note van Buxtehude se tema uit die Prelude in F majeur, BuxWV 145 (voorbeeld 5.3a(i)), soos wat dit verskyn in mm.112-113. Die Bach-tema is in G mineur, en die Buxtehude-tema in F majeur. Die daaropvolgende vyf note in beide temas stem ook ooreen, maar die “aansluitings”-interval verskil. Dit is by Buxtehude ‘n mineurterts (F-D) terwyl dit by Bach ‘n mineursekunde (G-F#) is.<sup>129</sup> Ouditief is daar dus sterk ooreenkoms tussen die twee temas. By Buxtehude kristalliseer hierdie tema eers teen die einde van die werk uit, terwyl dit by Bach die aanvangstema van die fuga is. Burkholder (1994:855) beskryf so ‘n verloop soos volg: “Cumulative setting is a thematic form in which the theme, usually a borrowed or paraphrased tune, appears complete only near the end of the movement and is anticipated by development of motives from the theme”.

Voorbeeld 5.3b van Bach toon ook ooreenkoms met Buxtehude se Prelude in G majeur, BuxWV 147 (voorbeeld 5.3a(ii)): die aanvangsnote van die Buxtehude-prelude stem ooreen met note sewe tot dertien van die Bach-tema, behalwe dat dit by Bach twee oktawe hoër lê.

<sup>129</sup> Hierdie verskil in “aansluitingsinterval” bring mee dat die Buxtehude-tema na die subdominant (Bb) toe beweeg terwyl die Bach-tema na die dominant (D) toe beweeg. In effek lê die verskil dus tussen subdominant-harmonie by Buxtehude en dominant-harmonie by Bach.

Voorbeeld 5.3a(ii): Buxtehude, Prelude in G, BuxWV 147, m. 1



Die fugatema uit Bach se Prelude en Fuga in E $\flat$  majeur, BWV 552 (voorbeeld 5.4b), is 'n halftoon-transposisie van die tema van die eerste fugato uit Buxtehude se Prelude in E majeur, BuxWV 141 (voorbeeld 5.4a). Beide voorbeelde 5.4a en 5.4b inkorporeer die "St. Anne"<sup>130</sup>-tema, oftewel die Engelse himne "O God, our help in ages past"<sup>131</sup> (Washburn, 1938:no. 145).

Voorbeeld 5.4a: Buxtehude, Prelude in E, BuxWV 141, mm. 13-16



Voorbeeld 5.4b: Bach, Prelude en Fuga in E $\flat$ , BWV 552, fugatema, mm. 1- 5.1



Oor die feit dat die tema by Bach in E $\flat$  majeur, en by Buxtehude in E majeur is, sou gespekuleer kon word dat Bach dit dalk in E majeur gehoor het, maar in E $\flat$  majeur onthou het<sup>132</sup>. Enkele ritmiese verskille kom voor: die Buxtehude-voorbeeld het vier kwartnote in 'n

<sup>130</sup> In die Inhoudsopgawe van die Peters-uitgawe van Bach se orrelwerke (Bd III) word na hierdie Fuga verwys as die "St. Annen-Fuga".

<sup>131</sup> In Hoofstuk 6 sal die verwantskap van hierdie tema met die bekende Psalm 23 (voorbeeld 6.47), soos dit in die Afrikaanse kerke gesing word, aangetoon word.

<sup>132</sup> Die kwessie van wisselende standaardtoonhoogtes sou ook iets daarmee te doen kon hê. Noordduitse orrels uit die sewentiende eeu is gewoonlik 'n halftoon tot 'n toon bokant a1=440Hz gestem, terwyl Middelduitse orrels uit die agtiende eeu 'n halftoon onder a1=440Hz gestem is (Van Dijk, 1987:377). In sy verslag oor die "Transposisieteorie" opper Van Dijk (1987:382) 'n praktiese argument ten gunste daarvan dat 'n aantal werke van Buxtehude nie uitvoerbaar sou wees in 'n gemodifiseerde middeltoonstemming nie en gevolglik transposisie sou benodig. (Onder andere is een van die werke wat deur hom ondersoek word, BWV 141, moontlik getransponeer vanaf E majeur na D of C majeur.)

maat, terwyl Bach *alla breve* (vier halfnote in 'n maat) as maatsoort het. Bach maak dus gebruik van sogenaamde "wit notasie" afkomstig vanaf die *stile antico*, waarin komponiste net heel-, half- en kwartnote gebruik het (Snyder, 2007:224). Omdat albei voorbeelde vier polsslae in 'n maat het, is die ouditiewe effek naastenby dieselfde. 'n Klein ritmiese verskil aan die begin is dat Buxtehude 'n rusteken gevolg deur 'n kwartnoot (anakrusis) gebruik, terwyl Bach óp die eerste polsslag met 'n heelnoot begin. Ook note 5 – 7 verskil wat ritme betref: die kwartnoot gevolg deur sestiendenote van Buxtehude is by Bach 'n heelnoot-sinkope. Die dominantnoot (B by Buxtehude en B $\flat$  by Bach) is in hierdie tema by albei komponiste prominent: dit is by albei die aanvangsnoot asook die vierde noot.

- Die Corelli-tema

Beide Buxtehude en Bach maak gebruik van die tema uit die tweede deel (*Vivace*) van Corelli se *Sonata da chiesa a tre*, op.3, no.4.

**Voorbeeld 5.5: Corelli, *Sonata da Chiesa*, op.3, no.4, tweede deel (*Vivace*), mm. 1-4**

Die tema van Buxtehude se Canzona in D mineur, BuxVW 168, toon sterk ooreenkoms met Corelli se hooftema (mm. 1-2).

**Voorbeeld 5.5a(i): Buxtehude, Canzona in d, BuxVW 168, mm. 1-2**

Hierdie tema van Buxtehude begin met 'n halfnoot op die dominant, spring afwaarts na die tonikanoot, gevolg deur 'n opwaartse oktaafsprong en dan 'n dalende lyn in agstenote.

Bach gebruik in sy Fuga in B mineur, BWV 579 (voorbeeld 5.5b), beide die tema en kontratema van Corelli. Ook die toonsoort is dieselfde, Bach s'n lê net 'n oktaaf laer.

### Voorbeeld 5.5b: Bach, fugatema uit Fuga in b, BWV 579, mm. 1-4



In die Mempell-Preller-manuskrip van vóór 1747 is hierdie ontlening soos volg in die titel aangedui: *Thema con Suggeto Sig.re Corelli elabor. Ped. J.S. Bach* (Williams, 1980:249; 347), hoewel hierdie erkenning in die Peters-uitgawe agterweë gebly het. In die *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* (1964:71) is dit egter wel in die titel aangedui. By Buxtehude word dit nie as sodanig in die titel aangedui nie<sup>133</sup>. Hieroor kan gespekuleer word dat in die ontstaantyd van die Buxtehude-komposisie, wat rofweg gereken ongeveer 40 jaar voor die Bach-werk kon gewees het, sodanige ontlening nog sulke algemene praktyk was dat daar nie erkenning aan die oorspronklike komponis gegee is nie, maar by Bach, 40 jaar later, dus wel. Daarby moet beklemtoon word dat Buxtehude se tema (voorbeeld 5.6a(i)) effens van Corelli s'n verskil. Die kontoer is wel identies, maar Buxtehude gebruik D mineur as toonsoort, terwyl Corelli B mineur gebruik. Daar is ook 'n ritmiese verskil. Buxtehude gebruik agstenote waar Corelli kwartnote gebruik, en verder is Corelli se vyfde noot (G) versier met behulp van 'n onderhulpnoot (G), terwyl Buxtehude geen versiering gebruik nie.

## 5.4 Ooreenkomstige openingsfigure

In hierdie kategorie is slegs die openingsfigure identies, maar die res van die temas verloop verskillend. Die volgende figure gaan betrek word, naamlik

- die "Doriese" figuur;
- herhaalde noot-figure;
- triadiese figure;
- toonlere as openingsfigure; en
- figure in vergroting.

<sup>133</sup> Hedar (1951:116) sien in hierdie tema met sy lang inleidende noot wat dan in vinniger beweging oorgaan, duidelike verwantskap met die *Canzona francese*, en spesifiek met Frescobaldi se canzona-tematiek. Seiffert (genoem in Hedar, 1951:118) beweer dat hierdie tema van Buxtehude 'n besliste ooreenkoms met Froberger se vokale tema uit sy vierdelige Fantasia het.







**Voorbeeld 5.6b(v): Bach, fugatema uit Prelude en Fuga in D, BWV 532, mm. 1-6**



Die figuur verskyn aan die begin van die “stert”-gedeelte, na ‘n aantal rustekens, en vorm terselfdertyd die hoogtepunt van die tema. Die figuur is hier die begin van ‘n agtnootmotief wat nog vier keer sekwensieel herhaal word. Die agtnootmotief self bestaan uit die “Doriese” figuur gevolg deur ‘n aangepaste sekwens daarvan waar die laaste interval ‘n dalende tert in plaas van ‘n dalende kwart is.

### 5.4.2 Herhaalde note

Buxtehude gebruik dikwels sogenaamde “klop”-temas (Pauly, 1964:35), dit is temas wat grotendeels uit herhaalde note bestaan, en ‘n ligte, speelse karakter het. Hierdie tipe temas is kenmerkend van die Canzone van die sewentiende eeu. Cross (1978:430) beweer dat sulke herhaalde noot-figure oorspronklik vir die viole bedoel is. Buszin (1937:485) noem dit “lag”-temas. Die feit dat Buszin ‘n “menslike” eienskap gebruik om ‘n instrumentale tema te beskryf, kan aanleiding gee tot spekulasie dat sodanige “lag”-temas vanaf die vokale musiek kom. (Kyk ook Hoofstuk 6 punt 6.2 vir die verduideliking dat dit met die resiteertoon vergelyk kan word.) Buszin beweer verder dat ongeveer ‘n derde van Buxtehude se groter orrelwerke hooftemas het waarin herhaalde note oorheers. Ook Bach maak dikwels van herhaalde noot-motiewe gebruik.

Die openingsfiguur van die volgende temas bestaan uit ‘n kwintsprong anakrusis, gevolg deur vier herhaalde note. In Buxtehude se Prelude in G mineur, BuxWV 163 (voorbeeld 5.7a), begin die tweede fugale gedeelte met so ‘n herhaalde noot-tema<sup>135</sup>.

**Voorbeeld 5.7a: Buxtehude, Prelude in g, BuxWV 163, mm. 44-46**



<sup>135</sup> Die antwoord op hierdie tema van Buxtehude (voorbeeld 5.7a), soos wat dit in m. 52.4b verskyn, word identies deur Handel gebruik in sy koor “And He shall purify” uit die *Messiah*.

Ook die fugatema uit Bach se Prelude en Fuga in C mineur, BWV 537 (voorbeeld 5.7b), begin met 'n kwintsprong anakrusis gevolg deur vier herhaalde note.

**Voorbeeld 5.7b: Bach, Prelude en Fuga in c, BWV 537, fugatema, mm. 1-4**



By Buxtehude word die herhaalde note gevolg deur 'n trapsgewys dalende kontoer, terwyl die dalende kontoer in die Bachvoorbeeld eers teen die einde van die tema voorkom.

'n Kombinasie van drie herhaalde note gevolg deur 'n dalende kontoer kom voor in die Ciacona (*presto*) uit Buxtehude se Prelude in C majeur, BuxWV 137 (voorbeeld 5.8a) sowel as die fugatema uit Bach se Prelude en Fuga in G majeur, BWV 550 (voorbeeld 5.8b).

**Voorbeeld 5.8a: Buxtehude, Ciacona uit die Prelude in C, BuxWV 137, mm. 75-77**



**Voorbeeld 5.8b: Bach, Fuga uit Prelude en Fuga in G, BWV 550, mm. 62-63**



By Buxtehude word die herhaalde note gevolg deur ontsnappingsnote wat 'n dalende trapsgewyse beweging versier (voorbeeld 5.8a) teenoor die alternering van dalende akkoordnote by Bach (voorbeeld 5.8b). Tog word dit ouditief as ooreenkomstig ervaar, waarskynlik as gevolg van die ritmiese ooreenkoms (drie herhaalde kwartnote, gevolg deur dalende agstenote in alternerende tegniek).

In bostaande vier voorbeelde wat met herhaalde note begin, is die voortsetting ná die herhaalde note by Buxtehude dus trapsgewys dalend (voorbeelde 5.7a en 5.8a), terwyl dit by Bach triadies dalend is (voorbeelde 5.7b en 5.8b).

### 5.4.3 Triadiese figure

Die akkoordomspeling soos in maat 2 van beide voorbeeld 5.7b en voorbeeld 5.8b van Bach word ook as openingsfigure aangetref.

'n Openingsfiguur gebaseer op ooreenkomstige akkoordomspeling word aangetref in die tweede fugale gedeelte van Buxtehude se Toccata in F majeur, BuxWV 156 (voorbeeld 5.9a), en in die Prelude van Bach se Prelude en Fuga in A mineur, BWV 543 (voorbeeld 5.9b). By Buxtehude word die figuur na 'n rusteken sekvensieel voortgesit terwyl dit in die Bachtema direk herhaal word op dieselfde vlak. Albei openingsfigure het ook dieselfde basiese kontoer, naamlik 'n ornamentering van trappe 1-5-6.

**Voorbeeld 5.9a: Buxtehude, Toccata in F, BuxWV 156, mm. 32-33**



**Voorbeeld 5.9b: Bach, Prelude en Fuga in a, BWV 543, m. 1**



'n Triadiese figuur waarvan die eerste noot met 'n onderhulpnoot versier is, kom voor in Buxtehude se Toccata in G majeur, BuxWV 165 (voorbeeld 5.10a), asook in die Prelude van Bach se Prelude en Fuga in C majeur, BWV 545 (voorbeeld 5.10b).

**Voorbeeld 5.10a: Buxtehude, Toccata in G, BuxWV 165, m. 2<sup>136</sup>**



**Voorbeeld 5.10b: Bach, Prelude uit Prelude en Fuga in C, BWV 545, m. 1**



<sup>136</sup> Maat een bestaan uit 'n heelnoot-akkoord.

In albei voorbeelde is die eerste noot van die triadiese figuur geornamenteer met behulp van 'n onderhulpnoot, waarna die drieklank omspeel word. Albei voorbeelde begin met dieselfde noot (G) maar by die Buxtehude-voorbeeld is die tonika die uitgangspunt van 'n omspeling van die tonika-akkoord van G majeur terwyl die openingsnoot in die Bachvoorbeeld die dominanttrap is waarvandaan die tonika-akkoord in C majeur omspeel word.

#### 5.4.4 Toonleerlopias as openingsfigure

Toonleerlopias word prominent wanneer hulle as openingsfigure gebruik word.

##### 5.4.4.1 Dalende chromatiese lyn

Die prominente gebruik van 'n chromatiese lyn as openingsmateriaal kom by beide Buxtehude en Bach voor. Buxtehude maak gebruik van 'n dalende chromatiese lyn in die tema van die derde fugale gedeelte van die Prelude in E mineur, BuxWV 142 (voorbeeld 5.11a). Hy begin eers met 'n dalende kwintsprong, gevolg deur 'n stygende oktaafsprong, wat herinner aan die Corelli-tema (voorbeeld 5.5), waarna die dalende chromatiese lyn volg.

##### Voorbeeld 5.11a: Buxtehude, Prelude in e, BuxWV 142, mm. 47-48



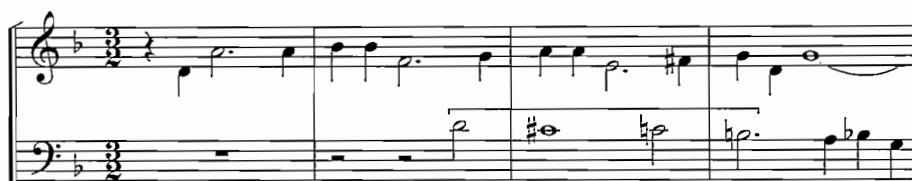
Bach begin met 'n dalende chromatiese lyn in die fugatema uit die Toccata en Fuga in F majeur, BWV 540.

##### Voorbeeld 5.11b(i): Bach, Fuga uit Toccata en Fuga in F, BWV 540, mm. 1-3



Ook die teenonderwerp van die fugale gedeelte in drieslagmaat (3/2) uit die Canzona in D mineur, BWV 588, begin met 'n dalende chromatiese lyn.

Voorbeeld 5.11b(ii): Bach, fugale gedeelte uit Canzona in d, BWV 588, mm. 2-4



5.4.4.2 Stygende toonleerpassasie

'n Stygende toonleerpassasie as 'n tipe anacrusis vorm die openingsfiguur van die Prelude in C majeur, BuxWV 136, van Buxtehude (voorbeeld 5.12a), sowel as die Prelude uit Bach se Prelude en Fuga in D majeur, BWV 532 (voorbeeld 5.12b).

Voorbeeld 5.12a: Buxtehude, Prelude in C, BuxWV 136, m. 1



Voorbeeld 5.12b: Bach, Prelude uit Prelude en Fuga in D, BWV 532, mm. 1-3



Buxtehude imiteer die toonleerlopie, terwyl Bach die toonsoort met akkoorde bevestig. In wat as 'n opstapelings-effek beskryf kan word voeg hy telkens nóg 'n stem by om die akkoord algaande voller te maak: vanaf tweestemmig, na driestemmig, dan vier- en dan vyfstemmig. Die "ekstra stem" word telkens as onderste stem bygevoeg, en telkens voorafgegaan deur 'n sestiendenoot opslag vir die akkoord. Hierdie sestiendenoot opslag omspeel ook die tonikadrieklank. Dieselfde patroon (van m. 1c) kom eenstemmig op die pedale voor in m. 3.

### 5.4.5 Vergroting

Figurasiewerk verkry prominensie wanneer dit verhef word tot tematiese materiaal, soos in die tipe sirkelfiguur waarmee Buxtehude sy Prelude in G mineur, BuxWV 149, open.

#### Voorbeeld 5.13a: Buxtehude, Prelude in g, BuxWV 149, m. 1



Figurasiewerk wat vergroot is, kan aangetoon word met die openingsfiguur van Buxtehude se Prelude in G mineur, BuxWV 149 (voorbeeld 5.13a) as uitgangspunt. 'n Vergroting van dieselfde tipe sirkelfiguur kom voor in die openingsfiguur van die fugale gedeelte uit Bach se *Fantasia con Imitazione* in B mineur, BWV 563 (voorbeeld 5.13b). Die ooreenkoms is egter ouditief minder sterk weens die vergroting.

#### Voorbeeld 5.13b: Bach, *Fantasia con Imitazione* in b, BWV 563, mm. 25-31



By Buxtehude is die figuur in sestienste note, terwyl Bach kwartnote gebruik. Dit is 'n sirkelfiguur bestaande uit drie note wat trapsgewys styg en dan weer trapsgewys daal om na die openingsnoot terug te keer. By albei komponiste begin die figuur na 'n rusteken. Ná die sirkelfiguur volg by Buxtehude 'n stygende sekunde terwyl Bach 'n stygende kwintsprong gebruik. By Buxtehude kom die motief aaneenlopend in dieselfde stem voor, terwyl die motief by Bach as fugale tema in drie stemme aangebied word (die vierde stem volg eers in maat 36).

## 5.5 Ooreenkomstige tematiese gestalte

In hierdie afdeling lê die ooreenkomste tussen die temas van Buxtehude en Bach in die gestalte van die temas en nie in die spesifieke toonhoogtes van die temas nie. Die volgende aspekte gaan betrek word, naamlik

- versiering van die enkelnoot;
- ankernootgestalte;
- kiemsel-idee; en
- basiese kontoer.

### 5.5.1 Versiering van die enkelnoot

Die heel kleinste element wat in 'n tema kan voorkom, is 'n enkele noot. Die eenvoudigste manier waarop so 'n enkelnoot versier kan word, is met behulp van 'n hulpnoot, soos in die fugatema uit Bach se Prelude en Fuga in E mineur, BWV 533 (voorbeeld 5.14b(i)), waar 'n mordent as versiering by die enkelnoot gevoeg word. Die enkelnoot kry dus eintlik 'n hulpnoot by. Dit kan 'n bo- of onderhulpnoot wees. In hierdie openingsfiguur van Bach is dit dus 'n onderhulpnoot, terwyl dit by Buxtehude in die tema van die fugale gedeelte uit die Prelude in F majeur, BuxWV145, 'n bohulpnoot is.

#### Voorbeeld 5.14a(i): Buxtehude, Prelude in F, BuxWV 145, mm. 40-45



#### Voorbeeld 5.14b(i): Bach, Prelude uit Prelude en Fuga in e, BWV 533, m. 1-2



In beide bogenoemde voorbeelde is die enkelnoot wat versier word die dominantnoot. Verder begin albei voorbeelde met 'n opslag. Die figuur word in albei gevalle gevolg deur 'n rusteken, waarna beide komponiste die figuur nog 'n keer herhaal. Buxtehude skryf twee herhalings

terwyl Bach volstaan met een herhaling. (Die laaste maat van hierdie Buxtehude-tema (voorbeeld 5.14a(i)), inkorporeer ook die St Anne-tema, oftewel “O God, our help in ages past”. (Kyk voorbeelde 5.4a en 5.4b.)

Ook die openingsfiguur van die Prelude in B $\flat$  majeur, BuxWV 154, van Buxtehude is gebaseer op die versierde enkelnoot-idee.

**Voorbeeld 5.14a(ii): Buxtehude, Prelude in B $\flat$ , BuxWV 154, mm. 1-2**



Hier kry die enkelnoot ook 'n bohelpnoot by. Die hele figuur bestaan dus uit noot-plus-bohelpnoot. Die enkelnoot word nou as't ware 'n ankernoot weens die afwesigheid van rustekens (kyk punt 5.5.2).

In die eerste fugale gedeelte uit Bach se Prelude en Fuga in A mineur, BWV 551, is die versierde enkelnoot-idee ook prominent.

**Voorbeeld 5.14b(ii): Bach, Prelude en Fuga in a, BWV 551, mm. 12-13**



Die tonikanoot word hier versier met 'n onderhulpnoot. Die figuur begin met 'n opslag, hierdie keer van 'n kwartsprong.

'n Uitbreiding van die versierde enkelnoot-idee is die versiering van die enkelnoot deur beide die bo- en die onderhulpnote, soos in die opening van die Prelude in G mineur, BuxWV 150, van Buxtehude.

**Voorbeeld 5.15a(i): Buxtehude, Prelude in g, BuxWV 150, m. 1**



Hier sou 'n koppeling gemaak kon word met die tema uit die derde gedeelte van Bach se Pastorale in F majeur, BWV 590, waar die enkelnoot ook versier word met die onder- sowel as bohulpnoot.

**Voorbeeld 5.15b(i): Bach, Pastorale in F, BWV 590, mm. 82-84**



Die hulpnootfiguur, wat ook beskryf kan word as ornamentasie van die enkelnoot, figureer sterk in die tematiese materiaal van die 12/16 fugale gedeelte uit Buxtehude se Prelude in G mineur, BuxWV 163 (voorbeeld 5.16a), asook Bach se Fantasia con Imitazione, BWV 563 (voorbeeld 5.16b(i)), die prelude uit die Prelude en Fuga in F mineur, BWV 534 (voorbeeld 5.16b(ii)), en die Prelude in C mineur, BWV 549 (voorbeeld 5.16b(iii)).

**Voorbeeld 5.16a: Buxtehude, Prelude in g, BuxWV 163, mm. 113-114**



Buxtehude se 12/16-tema (voorbeeld 5.16a), wat bestaan uit agt onderhulpnootfigure, het 'n onderliggende basiese kontoer van drie en dan vier (G-A-B $\flat$ ; G-A-B $\flat$ -C) trapsgewys stygende note (kyk ook punt 5.5.3.2).

Ook die openingsfiguur van Bach se Fantasia con Imitazione, BWV 563, is gebaseer op die onderhulpnootfiguur.

**Voorbeeld 5.16b(i): Bach, Fantasia con Imitazione, BWV 563, mm. 1-2**



In hierdie openingsfiguur (voorbeeld 5.16b(i)) word die triadiese figuur wat bestaan uit 'n dalende drieklank, geornamenteer deur middel van onderhulpnote op die akkoordtone.

Verder speel die onderhulpnootfiguur ook 'n belangrike rol in die openingsmate van die Prelude uit Bach se Prelude en Fuga in F mineur, BWV 534.

**Voorbeeld 5.16b(ii): Bach, Prelude uit Prelude en Fuga in f, BWV 534, mm. 1-3**



Ook in die openingsmate van die Prelude uit Bach se Prelude en Fuga in C mineur, BWV 549, speel die onderhulpnootfiguur 'n belangrike rol.

**Voorbeeld 5.16b(iii): Bach, Prelude uit Prelude en Fuga in c, BWV 549, mm. 1-3**



Bach kombineer in voorbeeld 5.16b(iii) triadiese tematiek met versiering. Die note van die stygende arpeggio (kwartnote C-E $\flat$ -G-C) word versier deur middel van die onderhulpnoot.

Die versieringsfunksie van die hulpnoot kan ook uitgebrei word na akkoordverwisselings, waar die enkelnoot versier word soos in die opening van die Fantasia in G majeur, BWV 572 (voorbeeld 5.16b(iv)), van Bach. In maat 1 skep dubbele bohulpnote C en E (op die tweede polsslag) en dubbele onderhulpnote A en C (op die vierde polsslag) dus twee nuwe akkoorde, naamlik IV en ii<sup>7</sup>, wat 'n versiering van die tonikadrieklank G is.

**Voorbeeld 5.16b(iv): Bach, Fantasia in G, BWV 572, mm. 1-4**



## 5.5.2 Ankerootgestalte

Die bekendste voorbeeld van die ankerootgestalte is waarskynlik die Bach-fugatema uit die Toccata en Fuga in D mineur, BWV 565 (voorbeeld 5.17b). 'n Mens sou dus kon beweer dat die onderhulpnoot die uitgangspunt van die ankerootgestalte is. Die ankerootgestalte sou dus ook beskou kon word as 'n uitbreiding van die enkelnoot-idee.

Die ankeroot-idee, wat 'n verlenging is van die onderhulpnootfiguur as uitbreiding van die enkelnoot, vorm die basis vir Buxtehude se pedaaltema (m. 4) uit die Prelude in D mineur, BuxWV 140 (voorbeeld 5.17a). Bach se fugatema uit die Toccata en Fuga in D mineur, BWV 565 (voorbeeld 5.17b) is in sy geheel 'n voorstelling van die ankerootgestalte. (Hierdie voorbeelde is ook die eerste voorbeelde van hierdie hoofstuk, naamlik voorbeelde 5.1a en 5.1b.)

### Voorbeeld 5.17a: Buxtehude, Prelude in d, BuxWV 140, pedaaltema, mm. 4-6



### Voorbeeld 5.17b: Bach, Toccata en Fuga in d, BWV 565, fugatema, mm. 30.3-32.3



Albei werke is in D mineur en begin met 'n opslag van drie sestienste. By Buxtehude is die ankeroot die tonikanoot (D) en by Bach is dit die dominantnoot (A). Die tema begin met die ankeroot plus trapsgewys dalende lyn. By Buxtehude verbreek die ankeroot-effek teen die einde van die tema (vanaf m. 4.4d) en maak 'n tipe waaiereffek aan weerskante van die ankeroot, terwyl dit by Bach 'n deurlopende ankeroot is wat deur die hele tema behou word. Die twee temas se eerste nege note stem heeltemal ooreen wat die intervalle en hul kwaliteit betref. Note 10 en 12 is by Buxtehude F $\flat$ -E, wat meebring dat die lyn aanhou daal, naamlik F $\flat$ -E gevolg deur D in m. 5.1b. Die lyn beweeg dus dalend na die tonika. Note 10 en 12 is by Bach C $\sharp$ -D. Die lyn daal dus tot by die leitoon (C $\sharp$ ), en styg dan na die tonika (D). Die stygende leitoon-tonika-beweging (C $\sharp$ -D) kom wel by Buxtehude voor, maar in die "ankernoot-lyn" (kyk voorbeeld 5.17a, m. 4.4d-5.1a). Die eerste twee polsslake van m. 5 (Buxtehude) bestaan uit ompeling van die D mineur-drieklank. Daarna volg 'n stygende lyn in agstenote

(m. 5.4b), wat gekoppel kan word aan Bach se stygende lyn (vanaf m. 31.3c), behalwe dat Bach C# gebruik, en Buxtehude C♭. By Bach vorm die dalende en stygende lyne wat die ankernoot afwissel (mm. 30.3-31.3) 'n sirkelfiguur F-E-D-C#-D-E-F.

By albei komponiste tref ons in die loop van die komposisie 'n soortgelyke werkswyse aan in die vorm van 'n tweede stemparty in agstenote wat in tertse bokant die “dalende lyn” beweeg (kyk volgende twee voorbeelde).

**Voorbeeld 5.18a: Buxtehude, Prelude in d, BuxWV 140, m. 4**



**Voorbeeld 5.18b(i): Bach, Toccata en Fuga in d, BWV 565, Fuga, mm. 57.3-59.3**



By Buxtehude verskyn die tweede stemparty in agstenote reeds saam met die eerste intrede van die pedaaltema (voorbeeld 5.18a), terwyl dit by Bach eers later in die werk, in m. 57.4, voorkom (voorbeeld 5.18b(i)). Omdat die “dalende” lyn by Bach vanaf m. 58.2 “ombuig” in 'n stygende lyn, “buig” die parallele agstenotelyn ook om en vorm as't ware 'n sirkelfiguur (C-Bb-A-G-A-Bb-C).

Ook in die fugatema van Bach se Fuga in C mineur, BWV 575, waar hierdie “ankernoot”-tema in die “stert”-gedeelte van die fugatema geïnkorporeer is, word bogenoemde werkswyse aangewend: 'n tweede stemparty in agstenote beweeg in tertse bokant die “dalende” lyn van die ankernoottema.

**Voorbeeld 5.18b(ii): Bach, Fuga in c, BWV 575, mm. 7-8**



Waar die dalende lyn in voorbeeld 5.18b(i) ombuig om 'n sirkelfiguur te vorm, hou die lyn aan met daal, soos in voorbeeld 5.18a, om so 'n dalende toonleer te vorm (voorbeeld 5.18b(ii)).

'n Stygende lyn saam met die ankernoot-idee kom voor in Buxtehude se Prelude in A majeur, BuxWV 151<sup>137</sup>.

**Voorbeeld 5.19a: Buxtehude, Prelude in A, BuxWV 151, mm. 23-25**



By Bach kom so 'n stygende lyn saam met die ankernoot-idee voor in die derde beweging van *Sonate I*, BWV 525.

**Voorbeeld 5.19b: Bach, Sonate I, BWV 525, derde beweging, mm. 1-4**



Uit bostaande inligting kan 'n ontwikkelingslyn geïdentifiseer word wat, vanuit die enkelnoot as vertrekpunt tot by tematiek, soos volg verloop:

- enkelnoot wat herhaal word;
- enkelnoot wat versier word deur hulnote;

<sup>137</sup> Twee weergawes van BuxWV 151, naamlik 12a en 12b, kom in die Hedar-uitgawe (1952) van Buxtehude se orrelwerke voor. Die rede hiervoor is dat daar twee verskillende manuskripte van hierdie werk bestaan, en die twee manuskripte verskil nogal aansienlik van mekaar (Hedar, 1952:XIV). Een van die manuskripte is in orreitabulatuur en bevat 'n gefigureerde gedeelte (mm. 23-58) wat nie in die ander manuskrip voorkom nie. Ook Beckmann (1997:118) maak in sy *Revisionsbericht* melding van die twee verskillende manuskripte. Hy voer aan dat die betrokke gefigureerde gedeelte moontlik 'n latere toevoeging van 'n leerling sou kon wees, maar gee tog in dieselfde asem te kenne dat die tabulatuur heeltemal op outentisiteit mag aanspraak maak. Die betrokke gefigureerde gedeelte kom egter nie in die Beckmann-uitgawe van BuxWV 151 voor nie, en verskyn dus alleenlik in 12b van die Hedar-uitgawe. Voorbeeld 5.19a toon die eerste drie mate van hierdie gefigureerde gedeelte.



**Voorbeeld 5.21a: Buxtehude, Prelude in g, BuxWV 148, mm. 115-116**



Die kiemsel volg in kreeftegang in m.116.1-2a, asook in m.116.3c, terwyl dit op die vierde polsslag van m.116 weer in oorspronklike gedaante, maar nou in vergroting, verskyn.

Die kiemsel B $\flat$ -A-G is ook onderliggend aan die fugatema van Bach se Fuga in G mineur, BWV 578.

**Voorbeeld 5.21b: Bach, Fuga in g, BWV 578, fugatema, mm. 1-5**



Die kiemsel (B $\flat$ -A-G) begin in m. 1.3 en ook weer in m. 2.1b. Die kreeftegang (G-A-B $\flat$ ), met ankernoot D, volg in m. 3 (kyk voorbeeld 5.21b). Die kreeftegang word nou geornamenteer (mm. 4.1 en 4.2), en daarna nóg meer geornamenteer (mm. 4.3-5.1). Teen die einde van die tema is daar dus verhoogde aktiwiteit en verhoogde ornamentasie wat bestaan uit 'n dalende lyn beginnende in m. 4.3, stygende sekunde, gevolg deur 'n afwaartse kwintsprong, dan 'n opwaartse oktaafsprong, gevolg deur nog 'n dalende kiemsel. Ook die nootwaardes versnel. Die hoogtepunt van hierdie Bach-tema (mm. 4.3-5.1) is presies dieselfde agt toonhoogtes as die opening van Buxtehude se Prelude in G mineur, BuxWV 148 (voorbeeld 5.21a, polsslae 1-2). Die enigste verskil is die waarde van die eerste noot wat by Buxtehude 'n sestiendenoot is, terwyl dit by Bach 'n agstenoot is. Verder is die motief identies:

**Buxtehude:**



**Bach:**



### 5.5.3.2 Drie trapsgewys stygende note

Drie trapsgewys stygende note kom voor in die openingsgedeelte van Buxtehude se manualitêre Toccata in G majeur, BuxWV 164.

**Voorbeeld 5.22a(i): Buxtehude, Toccata in G, BuxWV 164, m. 1**



Hierdie drie trapsgewys stygende note word gevolg deur sestiennoten wat 'n dalende kontoer vorm.

Drie trapsgewys stygende note as aanvang word dikwels by Bach aangetref, byvoorbeeld G-A-B $\flat$  in die Fuga uit die Prelude en Fuga in G mineur, BWV 535 (voorbeeld 5.22b(i)), en F-G-A $\flat$  in die Fuga uit die Prelude en Fuga in F mineur, BWV 534 (voorbeeld 5.22b(ii)).

**Voorbeeld 5.22b(i): Bach, Fuga uit Prelude en Fuga in g, BWV 535, mm. 1-4**



**Voorbeeld 5.22b(ii): Bach, Fuga uit Prelude en Fuga in f, BWV 534, mm. 1-3**



In voorbeeld 5.22b(i) word hierdie opening gevolg deur 'n herhaalde nootpatroon en sy dalende sekvens. In voorbeeld 5.22b(ii) word die stygende drienoet-opeening gevolg deur 'n afwaartse sprong van 'n verminderde septiem, stygende sekunde, en dan 'n dalende lyn wat die stygende opening balanseer.

## 5.5.4 Basiese kontoer

Die verskil tussen hierdie afdeling (5.5.4) en afdeling 5.5.3 (Kiemsel-idee) is dat dit by 5.5.3 oor definitiewe motiewe gaan, terwyl dit hier (5.5.4) om basiese kontoere gaan.

### 5.5.4.1 Toonleertrappe 1-5-6 $\downarrow$ (... 1)<sup>138</sup>

Toonleertrappe 1-5-6 $\downarrow$ (-1), waarin die sesde trap telkens 'n mineur sekst is, vorm die uitgangspunt van die fugatema uit Buxtehude se Prelude in G mineur, BuxWV 149.

#### Voorbeeld 5.23a: Buxtehude, Prelude in g, BuxWV 149, fugatema, mm. 21-23



Die fugatema uit Bach se Prelude en Fuga in C mineur, BWV 537 (voorbeeld 5.23b(i)), toon 'n soortgelyke basiese kontoer. (Hierdie tema van Bach is reeds onder punt 5.4.2 bespreek met betrekking tot die gebruik van herhaalde note.)

#### Voorbeeld 5.23b(i): Bach, Prelude en Fuga in c, BWV 537, fugatema, mm. 1-4



By Buxtehude is trappe 1-5-6 nie 'n basiese kontoer nie, maar die werklike openingsnote van die tema self. By Bach is dit 'n basiese kontoer. By nadere ondersoek blyk die ooreenkoms tussen bogenoemde twee temas nog sterker te wees, naamlik trappe 1-5-6 $\downarrow$ -4-2(-1). 'n Verdere ooreenkoms wat nie direk verband hou met die openingsfiguur nie, betrek die onderste leitoon. Bach se terugkeer na die tonikanoot toe is geornamenteerd, terwyl Buxtehude direk vanaf die leitoon na die tonikanoot toe beweeg.

Heelwat ander temas van Bach het ook die kontoer van trappe 1-5-6 $\downarrow$ (-1) onderliggend in die openingsformasie, soos byvoorbeeld die Canzona in D mineur, BWV 588.

<sup>138</sup> 6 $\downarrow$  stel die mineur sekst voor.

**Voorbeeld 5.23b(ii): Bach, Canzona in d, BWV 588, openingstema, mm. 1-7**



Die temakop bestaan uit die trappe 1-5-6↓ as kontoer. Die “stert”-gedeelte, wat die afloop van trap 6 tot trap 1 behels, is ’n ornamentering van ’n dalende toonleerpassasie.

**5.5.4.2 Toonleertrappe 1-5-3-6**

Wanneer die tertse van die tonikadrieklank by trappe 1-5-6 gevoeg word, is die resultaat trappe 1-5-3-6. Die kontoer 1-5-6 word dus uitgebrei deur invoeging van die tertse, en word nou trappe 1-5-3-6.

Die kontoer 1-5-3-6 is onderliggend aan die volgende twee voorbeelde, naamlik die tema van Buxtehude se Fuga in C majeur, BuxWV 174 (voorbeeld 5.24a), sowel as die tema van Bach se Fuga in G majeur, BWV 577 (voorbeeld 5.24b).

**Voorbeeld 5.24a: Buxtehude, Fuga in C, BuxWV 174, fugatema, mm. 1-6**



Die A (m. 1.2b) en B $\flat$  (m. 1.4b) word hier nie verreken nie, want dis bo hulnote van trappe 5 en 6 respektiewelik, en is dus nie-essensieel. Die A op die vierde polsslag van m. 1 is egter wel essensieel (voorbeeld 5.24a), want hier is dit die hoofnoot wat versier word.

**Voorbeeld 5.24b: Bach, Fuga in G, BWV 577, fugatema, mm. 1-4**



Beide temas is in 'n majeuretoonsoort en die sesde trap is dus in albei gevalle 'n majeur sekst. In albei voorbeelde word die tert nou ook prominent deurdat dit op die sterk derde polsslag ná die kwint ingevoeg word. 'n Verdere ooreenkoms tussen bogenoemde twee temas is dat albei temas in saamgestelde vierslagmaat geskryf is (twaalf agstes in 'n maat). Buxtehude se mm. 4-5 toon ook ooreenkoms met mm. 2-3 van Bach, ten opsigte van die dalende sekwense.

#### 5.5.4.3 Toonleertrappe 5-3-6

Wanneer die eerste trap van bogenoemde kontoer weggelaat word, is die resultaat trappe 5-3-6. In die volgende twee temas, waarin van herhaalde nootmotiewe gebruik gemaak word, kan ooreenkoms in basiese kontoer (5-3-6) aangetoon word, naamlik in Buxtehude se Prelude in G mineur, BuxWV 148 (voorbeeld 5.25a), en in Bach se fugatema uit die Toccata in E majeur, BWV 566 (voorbeeld 5.25b).

#### Voorbeeld 5.25a: Buxtehude, Prelude in g, BuxWV 148, mm. 21-23



#### Voorbeeld 5.25b: Bach, Toccata in E, BWV 566, fugatema, mm.1-5



Die twee temas kan ouditief as ooreenkomstig ervaar word a.g.v. die groepies herhaalde agstenote, wat die belangrikheid van ritmiese ooreenkoms onderskryf. By nadere ondersoek blyk dit dat daar wel verband tussen die kontoere bestaan: by Buxtehude is die kontoer 5-3-6 en by Bach 5-3-(1)-6.

#### 5.5.4.4 Stygende toonleertrappe

Heelwat voorbeelde met trapsgewys stygende toonleertrappe as onderliggende basiese kontoer kan by Buxtehude uitgewys word, byvoorbeeld die opening van sy Prelude in F majeur, BuxWV 144.



**Voorbeeld 5.26b: Bach, Toccata en Fuga in F, BWV 540, mm. 1-4**



## 5.6 Ooreenkomstige triadiese tematiek

Namate die klawerbord-idiom sterker word, word tematiek ook deur triadiese formasies beïnvloed. Triadiese figurasiewerk beïnvloed dus ook die gestalte van instrumentale temas. 'n Kombinasie van tematiek en figurasiewerk word aangetref in Buxtehude se Prelude in A majeur, BuxWV 151 (voorbeeld 5.27a). Die fugatema bestaan uit omspeling van die A majeur drieklank, waarvan die belangrikste note in die tema versier is.

**Voorbeeld 5.27a: Buxtehude, Prelude in A, BuxWV 151, fugatema, mm. 24-25**



Hierdie voorbeeld van Buxtehude kan gekoppel word aan die fugatema uit Bach se Prelude en Fuga in A mineur, BWV 551.

**Voorbeeld 5.27b: Bach, Prelude en Fuga in a, BWV 551, fugatema, mm. 9-40**



Hierdie tema van Bach begin ook met die tonikadrieklank van A mineur in dalende kontoer, gevolg deur 'n chromatiese stygende lyn in die sopraanstem wat lei na die dominantnoot E. By Buxtehude volg die dominantnoot E direk na die drieklank. Die toonsentrum, A, kom ooreen, maar die modus verskil (majeur teenoor mineur).

Ooreenkomstige akkoordomspeling<sup>139</sup> vorm die uitgangspunt vir die tweede fugale gedeelte van Buxtehude se F majeur Toccate, BuxWV 156 (voorbeeld 5.28a), sowel as die Prelude uit Bach se Prelude en Fuga in A mineur, BWV 543 (voorbeeld 5.28b).

**Voorbeeld 5.28a: Buxtehude, Toccate in F, BuxWV 156, mm. 32-33**



**Voorbeeld 5.28b: Bach, Prelude uit Prelude en Fuga in a, BWV 543, m. 1**



By albei temas is dieselfde kontoer onderliggend (1-5-6). By Buxtehude word die motief in twee figure verdeel deur middel van 'n rusteken, terwyl dit by Bach aaneenlopend is. In die Bachvoorbeeld word die onderterts vir albei figure gebruik terwyl die tweede figuur in die Buxtehudevoorbeeld die bo-terts betrek.

Akkoordomspeling en figurasiwerk kom voor in die temakop van die eerste fugale gedeelte van Buxtehude se Prelude in G mineur, BuxWV 150 (voorbeeld 5.29a), asook in die temakop van Bach se fugatema uit die Prelude en Fuga in A mineur, BWV 543 (voorbeeld 5.29b).

**Voorbeeld 5.29a: Buxtehude, Prelude in g, BuxWV 150, mm. 3.2-5**



**Voorbeeld 5.29b: Bach, Fuga uit Prelude en Fuga in a, BWV 543, mm. 1-2**



<sup>139</sup> Hierdie soort akkoordomspeling behoort tot die *stile brisé*, wat deur Schulenberg beskryf word as "idiomatiese klavesimbel-skrifwyse, insluitende verskillende tipes gebroke akkoordfigurasië en -begeleiding" (1992:11).

In albei voorbeelde is die stygende tertse as openingsinterval prominent. By Buxtehude word die tertse beklemtoon deurdat dit op 'n langer nootwaarde is. By Bach word die tertse beklemtoon deurdat dit geornamenteer word met behulp van 'n onderhulpnoot.

## 5.7 Slot

In hierdie hoofstuk is ooreenkomstige tematiese materiaal en ooreenkomstige openingsfigure in die tematiek van Buxtehude en Bach se vrye orrelwerke aangetoon. 'n Ontwikkelingslyn is geïdentifiseer wat vanuit die enkelnoot as vertrekpunt tot by tematiese gestaltes as eindpunt soos volg verloop

- enkelnoot wat herhaal word;
- enkelnoot wat versier word deur hulfnote;
- enkelnoot wat ankernoot word;
- ankernoot wat 'n dalende lyn bykry;
- ankernoot wat 'n stygende lyn bykry; en
- ankernoot wat wegval, met net die stygende en dalende lyne wat oorbly.

Laastens is ooreenkomstige triadiese tematiek aangetoon. In Hoofstuk 6 gaan aangetoon word hoe hierdie musikale spore verder terug gevolg kan word in vroeër repertoriums.

## Hoofstuk 6

### SISTEMATISERING VAN MUSIKALE SPORE UIT DIE VERLEDE

In die tradisionele studie van musiektekstuur is harmoniese progressies gesistematiseer met die vier kadense aan die eindes van frases as uitgangspunt, naamlik voltooid (V-I), onvoltooid (I-V), plagaal (IV-I) en onderbroke (V-VI). 'n Ooreenkomstige sistemativering van melodiese aanvangspatrone is egter, sover vasgestel kon word, nog nie voorheen onderneem nie. So 'n sistematiese model wat gebaseer is op ooreenkomstige melodiese aanvangspatrone in die vrye orrelwerke van Buxtehude en Bach word in Hoofstuk 6 ontwikkel. Die resultate van die ontleding word in die volgende drie hoofkategorieë ingedeel, naamlik die onderhulpnootpatroon, die kwintsprong en die tertsprong as openingsformasies. In elke geval sal aangedui word waarom 'n spesifieke nootpatroon as betekenisvol beskou word. Elke hoofkategorie word weer onderverdeel in kategorieë en in sommige gevalle subkategorieë.

In hierdie hoofstuk word die openingspatrone van Buxtehude en Bach met musikale spore uit die verlede verbind. Met Hoofstuk 5, waarin ooreenkomstige tematiese materiaal by Buxtehude en Bach uitgewys is, as vertrekpunt word in hierdie hoofstuk aangesluit by Hoofstuk 3, waarin 'n historiese oorsig oor musikale ontlening verskaf is. Repertoriums waaruit voorbeelde geneem word, is vroeëre klavierbordkomposisies en speelfigure uit die improvisasiepraktyk as verteenwoordigend van die oorgang van vokale na instrumentale styl, Geneefse psalmmelodieë, Duitse korale, Middeleeuse melodieë waaronder ook Gregoriaanse *cantus plani*, oorgelewerde Joodse melodieë soos opgeteken deur Abraham Idelsohn en antieke Griekse melodieë soos opgeteken deur Pöhlmann en West.

Slegs voorbeelde wat aansluit by ooreenkomste wat reeds tussen Buxtehude en Bach aangedui is, word in hierdie hoofstuk betrek. Hoewel verskeie bruikbare voorbeelde beskikbaar is, word meesal in elke geval net een voorbeeld gegee. Die voorbeelde gaan in terugwaartse orde aangebied word, bedoelende dat dié wat histories die naaste aan Buxtehude en Bach lê eerste verskaf word. Voorbeelde wat verder terug in die verlede lê, word dus later verskaf. Slegs die openinge van temas word betrek. Ter wille van sistemativering en om verwysings te vergemaklik, word kategorieë gebruik, maar die skeidslyne tussen die verskillende kategorieë is nie rigied nie. Die skeidslyne is vloeibaar, soos in die hoofstuk aangetoon sal word.

Om vergelyking te vergemaklik en om ooreenkomste tussen gestaltes makliker te identifiseer, word toonleertrappe gebruik en die note van die openingsmotief word daarvolgens voorgestel. Getalle stel dus toonleertrappe voor. So verteenwoordig patroon 1-5-6-4 byvoorbeeld in C



Pachelbel (1653-1706) gebruik ook hierdie tema in sy *Fantasie in D mineur*, waar die tema in C majeur verskyn (voorbeeld 6.3). Newmann (1985:154) beweer dat Bach die tema letterlik van Pachelbel oorgeneem het. Hierdie stelling van Newmann kan as aanvegbaar beskou word, want 'n soortgelyke tema is deur beide Buxtehude (voorbeeld 6.2) en Erbach (kyk voorbeelde 6.4a en 6.4b) gebruik.

**Voorbeeld 6.3: Pachelbel, *Fantasie in d*<sup>140</sup>, m. 32**



Willi Apel (1972:395) beskou Christian Erbach se tema van sy *Ricercar del nono tono* (voorbeeld 6.4a) as 'n prototipe van bostaande Bachtema (voorbeeld 6.1).

**Voorbeeld 6.4a: Erbach, *Ricercar del nono tono*<sup>141</sup>**



Aangesien Erbach van 1570 tot 1635 geleef het, sou hierdie voorbeeld dus gesien kan word as afkomstig uit Bach en Buxtehude se verlede. Erbach behandel die tema in stretto en later in verkleining, waardeur dit volgens Apel (1972:395) in 'n klavierbordfiguur getransformeer word.

**Voorbeeld 6.4b: Erbach, *Ricercar del nono tono*, tema in stretto en in verkleining**



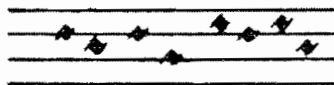
Bostaande tema van Erbach bevestig dus dat Newmann se bewering dat Bach sy fugatema uit BWV 656 direk van Pachelbel oorgeneem het, aanvegbaar is, want daar sou dan net so goed geredeneer kon word dat Bach die tema van Erbach kon oorgeneem het. Veel meer dui sodanige ooreenkomste op die teenwoordigheid van musikale spore uit die verlede.

<sup>140</sup> Uit Newmann (1985:154).

<sup>141</sup> Uit Apel (1972:395).

Koppeling met die improvisatoriese speelfigure uit die veertiende eeu (voorbeeld 6.5) kan aangetoon word in die gebruik van die onderhulpnootfiguur. Hierdie speelfiguur bestaan ook uit die onderhulpnootpatroon plus dalende tertssprong (patroon 8-7-8-6), wat gevolg word deur 'n sekvens van trappe.

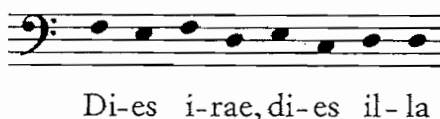
**Voorbeeld 6.5: Improvisatoriese speelfigure uit die *Münchener Traktat*<sup>142</sup>**



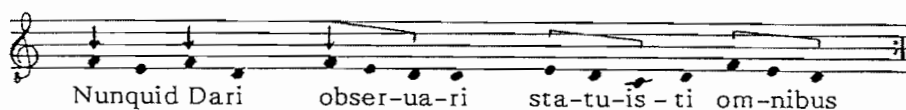
Uit die klaviatuurmusiek is aangetoon dat die onderhulpnootfiguur een van die belangrikste hulpmiddels was by motiefbou (vergelyk ook Hoofstuk 3, punt 3.8.2.1). Die logiese verloop is vanaf onderhulpnootfiguur, na motief, na tema. Spore kan egter ook teruggevolg word in die vroeëre vokale musiek.

Die volgende voorbeelde uit die Middeleeuse repertorium verteenwoordig ook Kategorie 1A. Voorbeeld 6.6 (die bekende *Dies irae*) en voorbeeld 6.7 (*Ludus Danielis*) bevat albei patroon 3-2-3-1 as openingsfiguur.

**Voorbeeld 6.6: *Dies irae*<sup>143</sup>**



**Voorbeeld 6.7: Uit die *Ludus Danielis*<sup>144</sup>.**



Die volgende Joodse melodie (voorbeeld 6.8), soos opgeteken deur Idelsohn, toon ooreenkoms met die *Dies irae* melodie (voorbeeld 6.6) in die gebruik van die onderhulpnootpatroon plus dalende tertssprong, maar nou as trappe 5-4-5-3.

<sup>142</sup> Uit Göllner (1961:185).

<sup>143</sup> Uit Caldwell (2001:332).

<sup>144</sup> Uit Hiley (1997:272).

Voorbeeld 6.8: Joodse melodie no. 61<sup>145</sup>



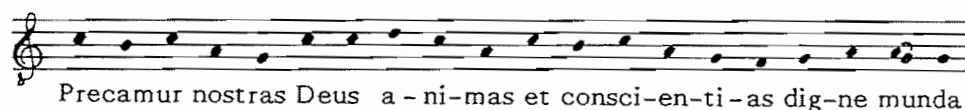
In die volgende Joodse melodie (voorbeeld 6.9) word die resiteertoon gevolg deur die onderhulpnootpatroon plus dalende tertssprong.

Voorbeeld 6.9: Joodse melodie no. 148<sup>146</sup>



Die melodie *Precamur nostras* (voorbeeld 6.10) uit die Middeleeuse repertorium begin ook met die onderhulpnootpatroon gevolg deur dalende tertssprong.

Voorbeeld 6.10: *Precamur nostras*<sup>147</sup>



Die melodiese gestalte wat deur die eerste vyf note (trappe 8-7-8-6-5) van voorbeeld 6.10 gevorm word, kan beskou word as 'n spoor van die sogenaamde "Doriese" figuur. Dit sou dus kon dien as skakeling tussen Kategorieë 1A en 1B.

### 6.1.2 Kategorie 1B : onderhulpnootpatroon plus dalende kwartsprong

In Kategorie 1B word die eerste trap ook met behulp van 'n onderhulpnoot geornamenteer, wat dan gevolg word deur 'n dalende kwartsprong (byvoorbeeld patroon 8-7-8-5). Die openingsfiguur van Bach se "Doriese" Toccata, BWV 538, begin met hierdie patroon.

<sup>145</sup> Uit Idelsohn (1929:45).

<sup>146</sup> Uit Idelsohn (1922b:59).

<sup>147</sup> Uit Hiley (1997:182).



Voorbeeld 6.14: Joodse melodie no. 111<sup>148</sup>



Voorbeeld 6.15: Joodse melodie no. 90<sup>149</sup>



In die vokale repertorium word die onderhulpnootpatroon dikwels gevolg deur stygende beweging. So bevat 'n hele aantal Geneefse Psalms die onderhulpnootpatroon van Hoofkategorie 1 as openingsformasie. Enkele voorbeelde is Psalm 20, Psalm 80 en Psalm 86. Hierdie drie voorbeelde word gekies omdat daar by elkeen duidelike koppeling met vroeëre melodieë gemaak kan word. Vervolgens sal elke Psalm gekoppel word met vroeëre voorbeelde waarvan die voortsetting van die onderhulpnootpatroon ooreenkom.

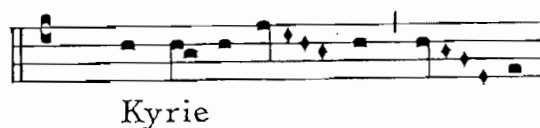
- 8-7-8 gekoppel met (1)-3-2

Voorbeeld 6.16: Psalm 20<sup>150</sup>



Psalm 20 (voorbeeld 6.16) van die Geneefse Psalter toon sterk ooreenkoms met die *Kyrie eleison* uit die *Missa Ordinarium: In Festis duplicibus* (voorbeeld 6.17) uit die Middelleeuse repertorium (Pidoux, 1962:28-29).

Voorbeeld 6.17: *Kyrie eleison* uit *Missa Ordinarium: In Festis duplicibus*<sup>151</sup>



<sup>148</sup> Uit Idelsonn (1929:57).

<sup>149</sup> Uit Idelsonn (1929:52).

<sup>150</sup> Uit Pidoux (1962:28).

- 8-7-8 gekoppel met (1)-3-4

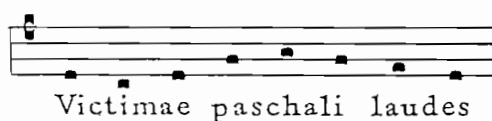
Die Geneefse Psalm 80 bevat ook patroon 8-7-8 as openingsfiguur maar die voortsetting van 8-7-8 is (1)-3-4.

**Voorbeeld 6.18: Geneefse Psalm 80<sup>152</sup>**



Psalm 80 toon duidelike ooreenkoms met die bekende *Victimae paschali laudes* (voorbeeld 6.19) uit die Middeleeuse repertorium (Pidoux, 1962:81).

**Voorbeeld 6.19: *Victimae paschali laudes*<sup>153</sup>**



Die Duitse koraal *Christ lag in Todesbanden* is ook afkomstig van die Latynse *Victimae paschali laudes* (Taruskin, 2010:758).

**Voorbeeld 6.20: *Christ lag in Todesbanden*<sup>154</sup>**



- 8-7-8 gekoppel met (1)-2-3

Psalm 86 het ook patroon 8-7-8 as aanvangspatroon maar word gevolg deur (1)-2-3.

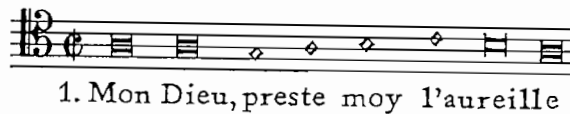
<sup>151</sup> Uit Pidoux (1962:29).

<sup>152</sup> Uit Pidoux (1962:81).

<sup>153</sup> Uit Pidoux (1962:81).

<sup>154</sup> No. 101 uit *Evangelisches Gesangbuch* (1994).

### Voorbeeld 6.21: Psalm 86<sup>155</sup>



Sterk ooreenkoms met Ps. 86 word aangetref in die volgende Joodse melodie (voorbeeld 6.22), soos opgeteken deur Idelsohn.

### Voorbeeld 6.22: Joodse melodie no. 43<sup>156</sup>



Hierdie Joodse openingsfrase vertoon dieselfde gestalte as die opening van Psalm 86 (voorbeeld 6.21). Selfs die kwaliteit van die intervale stem ooreen. By die Joodse melodie is slegs 'n versiering op die laaste lettergreep ingevoeg, voordat dit op die noot G eindig.

## 6.2 Hoofkategorie 2 : kwintsprong (trappe 1-5)

Twee spronge wat opvallend was in die bestudering van Bach en Buxtehude se tematiese openingsmateriaal was die kwintsprong en die tertssprong. Die belangrikheid van hierdie twee openingsfigure word deur die volgende stelling, wat handel oor die resiteertoon in Gregoriaanse praktyk, ondersteun:

In Gregorian practice, in keeping with the restrictions of the modal system, only certain notes were regularly employed: originally, the 5th above the *finalis* for the authentic modes, and the 3rd above for the plagal (eie onderstreping). The reiteration of the reciting pitch gives it undoubted prominence. (Bailey, 2001:454).

Die uitgangspunt van Hoofkategorie 2 is dus 'n kwintsprong gevolg deur herhaalde note, dit wil sê patroon 1-5, as aanvangspatroon. Vanselfsprekend was daar ook ander herhaalde nootpatrone, maar omdat die opvallendste ooreenkoms tussen Buxtehude en Bach in die kwintsprong gevolg deur herhaalde note lê, word net daardie gestaltes hier genoem. Dus, wanneer teruggegaan word om spore uit die verlede na te volg, word net dié gestaltes wat die ooreenkoms tussen Buxtehude en Bach verteenwoordig, hier betrek. Die spore vir hierdie

<sup>155</sup> Uit Pidoux (1962:85).

<sup>156</sup> Uit Idelsohn (1922a:95).



Net soos in Hoofkategorie 1 die uitgangsnoot deur 'n onderhulpnoot versier is, kan trap 5 ook deur 'n bohulpnoot versier word. In die volgende vyf voorbeelde word trap 5 telkens versier deur 'n bohulpnoot, sodat die patroon in effek trappe 1-5-6-5 word.

Die eerste vier agstenote (die openingsmotief) van die fugatema van Buxtehude se Fuga in C majeur, BuxWV 174 (voorbeeld 6.25) het patroon 1-5-6-5 as openingsmotief.

**Voorbeeld 6.25: Buxtehude, Fuga in C, BuxWV 174, mm. 1-3**



Vokale spore wat verder terug lê, kan aan hierdie kategorie verbind word. Die Geneefse Psalm 19 begin byvoorbeeld ook met trappe 1-5-6-5.

**Voorbeeld 6.26: Geneefse Psalm 19<sup>157</sup>**



'n Toonsetting van die teks *Congratulamini mihi omnes* van Adriaan Willaert (voorbeeld 6.27), soos hy dit in 'n motet uit die middel van die sestende eeu gebruik, het ook patroon 1-5-6-5 as openingsmotief. Terselfdertyd toon dit sterk ooreenkoms met Psalm 19.

**Voorbeeld 6.27: Adriaan Willaert, *Congratulamini mihi omnes*<sup>158</sup>**



'n Hele aantal Middeleeuse melodieë begin volgens Hoppin (1978:75) met 'n dramatiese opwaartse sprong van 'n kwint, soos byvoorbeeld onderstaande *Puer natus est*.

<sup>157</sup> Uit Pidoux (1962:27).

<sup>158</sup> Uit Fromsen (2004:189).

Voorbeeld 6.28: *Puer natus est*<sup>159</sup>



Bostaande melodie, *Puer natus est* (voorbeeld 6.28), het ook patroon 1-5-6-5 as openingsformasie, naamlik 'n kwintsprong, gevolg deur herhaalde note, gevolg deur 'n bohulpnootpatroon. Terselfdertyd toon dit sterk ooreenkoms met Psalm 19 (voorbeeld 6.26).

Ook die Duitse koraal *Freut euch, ihr lieben Christen all* begin met 'n kwintsprong plus bohulpnootpatroon.

Voorbeeld 6.29: *Freut euch, ihr lieben Christen all*<sup>160</sup>



- Openingspatroon, trappe 1-5-6-4

Die bohulpnootpatroon op trap 5 kan gevarieer word deurdat die laaste trap 5 vervang word deur trap 4, sodat die patroon trappe 1-5-6-4 vorm, soos byvoorbeeld in die fugatema uit Buxtehude se Prelude in G mineur (voorbeeld 6.30).

Voorbeeld 6.30: Buxtehude, Prelude in g, BuxWV 149, mm. 21-23

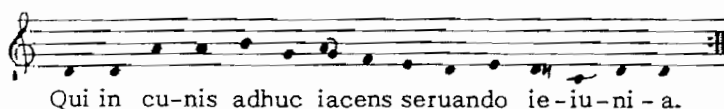


Weereens kan die spore teruggevolg word tot in die vokale musiek. *Qui in cunis* uit die Middeleeuse sekvens *Congaudentes exultemus* (voorbeeld 6.31) het ook patroon 1-5-6-4 as opening, hier egter wel weer met herhaalde note op die eerste en vyfde trappe.

<sup>159</sup> Uit Hoppin, 1978:75).

<sup>160</sup> No. 60 uit *Evangelisches Gesangbuch* (1994).

Voorbeeld 6.31: *Qui in cunis* uit *Congaudentes exultemus*<sup>161</sup>



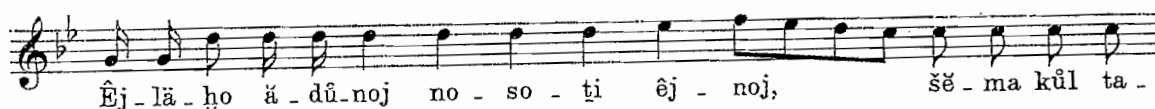
Patroon 1-5-6-4 as opening kom ook voor in die volgende Joodse melodie (voorbeeld 6.32), soos opgeteken deur Idelsohn.

Voorbeeld 6.32: Joodse melodie no. 269<sup>162</sup>



Ook die volgende Joodse melodie (voorbeeld 6.33), soos opgeteken deur Idelsohn, bevat patroon 1-5-6-4 as openingskontoer met 'n ingevoegde melisma op "noj" tussen trappe 6 en 4.

Voorbeeld 6.33: Joodse melodie no. 41<sup>163</sup>



## 6.2.2 Kategorie 2B : kwintsprong plus onderste buurnoot (trappe 1-5-4)

Kategorie 2B (trappe 1-5-4) word meesal uitgebrei deur die toevoeging van trap drie om die viernootpatroon 1-5-4-3 te vorm.

- **Openingspatroon, trappe 1-5-4-3**

In die volgende voorbeelde word patroon 1-5-4 telkens uitgebrei deur die toevoeging van trap 3. Voorbeelde 6.34 en 6.35 van Buxtehude begin albei met 'n kwintsprong gevolg deur herhaalde note en het patroon 1-5-4-3 as openingskontoer.

<sup>161</sup> Uit Hilley (1997:191).

<sup>162</sup> Uit Idelsohn (1929:102).

<sup>163</sup> Uit Idelsohn (1922b:17).

Voorbeeld 6.34: Buxtehude, Prelude in a, BuxWV 153, mm. 21-22



Voorbeeld 6.35: Buxtehude, Prelude in g, BuxWV 163, mm. 44-45<sup>164</sup>



Die spore kan teruggevolg word tot in die vokale musiek. Die Geneefse Psalm 84 (voorbeeld 6.36) het ook patroon 1-5-4-3 as openingspatroon.

Voorbeeld 6.36: Geneefse Psalm 84<sup>165</sup>



Die volgende Joodse melodie (voorbeeld 6.37), met dieselfde openingspatroon (patroon 1-5-4-3), kan aan Psalm 84 gekoppel word.

Voorbeeld 6.37: Joodse melodie no. 154<sup>166</sup>



Ook die Middeleeuse tropus *Deus pater filium* (voorbeeld 6.38) en die Joodse *Kyrie* (voorbeeld 6.39) het patroon 1-5-4-3 as openingskontoer. In laasgenoemde geval is trappe 4-5-4 voor trap 3 ingevoeg.

<sup>164</sup> Hierdie melodie van Buxtehude stem ooreen met die tema in Handel se *Messiah* in die koor "And He shall purify".

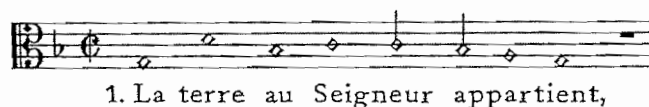
<sup>165</sup> Uit Pidoux (1962:83).

<sup>166</sup> Uit Idelsohn (1922a:126).



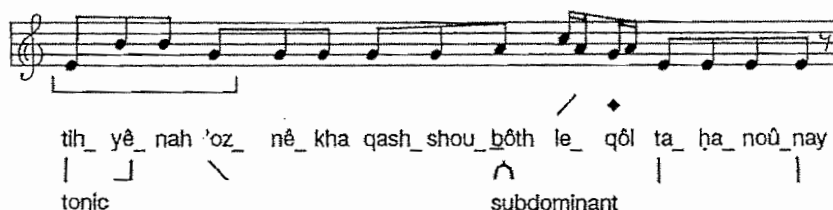
Die spore kan egter ook verder teruggevolg word. Die Geneefse Psalm 24 (voorbeeld 6.41) begin met hierdie patroon.

**Voorbeeld 6.41: Psalm 24<sup>169</sup>**



Selvs realiserings van die *te'amim* deur Haïk-Vantoura kan onder hierdie subkategorie ressorteer, soos byvoorbeeld onderstaande melodie (voorbeeld 6.42) wat ook met patroon 1-5-3-4 begin, en terselfdertyd sterk ooreenkoms met Psalm 24 toon.

**Voorbeeld 6.42: Haïk-Vantoura (1991:432)**



Die spore vir hierdie kategorie kan sover teruggevind word as in die Griekse voorbeelde uit die antieke tydperk. Die Grafskrif van Seikilos (voorbeeld 6.43), wat met 'n kwintsprong gevolg deur 'n herhaalde noot open, het ook hierdie patroon (1-5-3-4) as openingsfiguur.

**Voorbeeld 6.43: Grafskrif van Seikilos<sup>170</sup>**



- **Openingspatroon, trappe 1-5-3-6**

Die fugatema uit Bach se Fuga in G majeur, BWV 577, het patroon 1-5-3-6 as openingsgestalte (voorbeeld 6.44). Elke toontrap word op 'n dans-agtige manier eenkeer herhaal, as't ware as "opslag" vir die volgende trap. Die tonikadriekklank kom hier dus sterker op die voorgrond.

<sup>169</sup> Uit Pidoux (1962:33).

<sup>170</sup> Uit Burkholder (2010:19).

**Voorbeeld 6.44: Bach, Fuga in G, BWV 577, fugatema, mm. 1-2**



Buxtehude se fugatema uit die Fuga in C majeur, BuxVW 174 (voorbeeld 6.45), het ook patroon 1-5-3-6 as openingskontoer. Trappe 5 en 6 is elk met 'n bohulpnoot versier.

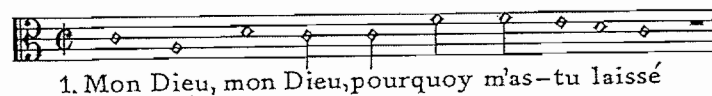
**Voorbeeld 6.45: Buxtehude, fugatema uit Fuga in C, BuxVW 174, mm. 1-2**



Sonder die anakrusis vorm bostaande tema van Buxtehude (voorbeeld 6.45) die kontoer van die "St Anne"-tema (trappe 5-3-6-5), wat deur Bach gebruik word in die fugatema van BWV 552 (kyk voorbeeld 5.4b). Die tema word ook deur Buxtehude gebruik in BuxVW 141 (kyk voorbeeld 5.4a). Terselfdertyd kan vokale spore teruggevind word in die bekende Engelse gesang "O God our help in ages past".

Die Geneefse Psalm 22 (voorbeeld 6.46) vertoon dieselfde openingsgestalte.

**Voorbeeld 6.46: Geneefse Psalm 22<sup>171</sup>**



Ook Psalm 23 (voorbeeld 6.47), soos dit tans in die drie Afrikaanse susterskerke gesing word, vertoon dieselfde openingsgestalte<sup>172</sup>.

**Voorbeeld 6.47: Psalm 23<sup>173</sup>**



<sup>171</sup> Uijt Pidoux (1962:30).

<sup>172</sup> Wanneer die Geneefse Psalm 22 met Psalm 23, soos wat dit tans in die drie Afrikaanse susterskerke gesing word, vergelyk word, blyk dit dat die eerste agt toonhoogtes ooreenstem. Dit word egter nie sonder meer deur die luisteraar of sanger as sulks ervaar nie. Hieruit blyk dit dus duidelik watter belangrike rol die ritmiese inkleding speel (kyk Hoofstuk 7, asook Hoofstuk 5.3, vir die bespreking rakende voorbeelde 5.1a en 5.1b).

<sup>173</sup> Uijt Psalmboek 1976 (omdat Psalm 23 in die 2003 uitgawe 'n toon laer getransponeer is, is die ouer uitgawe van 1976 hier gebruik om vergelyking te vergemaklik).



**Voorbeeld 6.50: Bach, Prelude uit Prelude en Fuga in a, BWV 543, m.1**



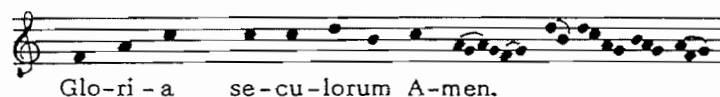
Ook die opening van die tweede fugale gedeelte uit Buxtehude se Toccata in F majeur, BuxWV 156 (voorbeeld 6.51), val onder hierdie subkategorie omdat dit patroon 1-3-5-6 as openingspatroon het.

**Voorbeeld 6.51: Buxtehude, Toccata in F, BuxWV 156, mm. 32-33**



Die eerste drie toontrappe van die *Gloria seculorum Amen* uit die Middeleeuse repertorium (voorbeeld 6.52) is volledig triadies in dieselfde rigting, en word gevolg deur trap 6. Dit bevat dus ook patroon 1-3-5-6.

**Voorbeeld 6.52: *Gloria seculorum Amen*<sup>175</sup>**



Die bekende Duitse koraal *Wachet auf* (voorbeeld 6.53), met dieselfde openingspatroon (patroon 1-3-5-6), kan aan die *Gloria seculorum* (voorbeeld 6.52) gekoppel word.

**Voorbeeld 6.53: Duitse koraal *Wachet auf***



Ook die Middeleeuse *Sanctorum meritibus* (voorbeeld 6.54) kan verbind word aan patroon 1-3-5-6, maar nou met opvulling van die tertse tussen trappe drie en vyf, voorgestel as patroon 1-3-[4]-5-6.

<sup>175</sup> Uit Hiley (1997:334).



**Voorbeeld 6.57: Bach, Fantasie en Fuga in g, BWV 542, fugatema, mm. 1-2**



**Voorbeeld 6.58: Buxtehude, Prelude in F, BuxWV 145, mm. 112-113**



### 6.3 Hoofkategorie 3 : tertssprong (trappe 1-3)

Die belangrikheid van die tertssprong as openingspatroon is reeds onder punt 6.2 aangetoon. Met die triadiese Kategorie 2C en sy tweede subkategorie (2Cii: trappe 1-3-5) as laaste stygende openingspatroon onder Hoofkategorie 2 as uitgangspunt, is die logiese voortgang dat die volgende hoofkategorie op patroon 1-3 gebaseer moet wees. Die uitgangspunt vir Hoofkategorie 3 is dus 'n tertssprong wat trappe 1-3 as openingspatroon verteenwoordig. Nog 'n rede waarom trappe 1-3 as uitgangspunt vir Hoofkategorie 3 geneem word, is dat albei die Delfiese himnes met 'n tertssprong begin (kyk voorbeelde 3.1b en 3.2b).

Die volgende twee voorbeelde het patroon 1-3 as openingspatroon. Beide die fugatema uit Bach se *Tocatta, Adagio en Fuga in C majeur*, BWV 564 (voorbeeld 6.59), en die fugatema uit Buxtehude se *Praeludium* in F majeur, BuxWV 144 (voorbeeld 6.60), open met 'n tertssprong.

**Voorbeeld 6.59: Bach, fugatema uit Tocatta, Adagio en Fuga in C, BWV 564, mm. 1-7**



Die tertsinterval word in die twee sekwense verder versterk deurdat dit hier ook as anakrusis voorkom (voorbeeld 6.59).

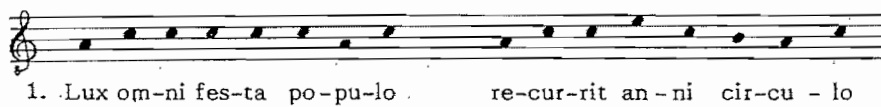
**Voorbeeld 6.60: Buxtehude, fugatema uit Praeludium in F, BuxWV 144 mm. 1-7**



In albei voorbeelde is die tert met 'n onderhulpnoot versier. Soos wat die versiering van trap 5 deur middel van die bohulpnoot by Kategorie 2A uitgeloop het op openingspatroon 1-5-6-5, word trap 3 hier deur middel van die onderhulpnoot versier. Hier word dus terugverwys na Hoofkategorie 1 (die onderhulpnootpatroon). Die volgende “kontoernoot” in albei voorbeelde hierbo is trap 5, wat dus die aansluiting met die triadiese kategorie versterk.

'n Hele aantal Middeleeuse voorbeelde begin met trappe 1-3. Slegs twee voorbeelde word hier aangehaal, naamlik *Lux omni festa populo* (voorbeeld 6.61), en *Resurrexi et adhuc tecum sum* (voorbeeld 6.62).

**Voorbeeld 6.61: *Lux omni festa populo*<sup>177</sup>**



**Voorbeeld 6.62: *Resurrexi et adhuc tecum sum*<sup>178</sup>**



Die openingsfiguur van die volgende Joodse melodie (voorbeeld 6.63), soos opgeteken deur Idelsohn, bevat ook 'n tertssprong wat met 'n onderhulpnoot versier is. Hierdie versiering van die tertssprong met 'n onderhulpnoot kan as patroon 1-3-2-3 voorgestel word.

**Voorbeeld 6.63: Joodse melodie no. 159<sup>179</sup>**



In die volgende openingspatroon, wat patroon 1-3 en sy onderste buurnoot as uitgangspunt het, word nie teruggekeer na trap 3 nie. Trap 2 word nou 'n deurgangsnoot wat terugkeer na trap 1. Die patroon bestaan dus uit 'n tertssprong gevolg deur 'n dalende lyn.

<sup>177</sup> Uit Hiley (1997:242).

<sup>178</sup> Uit Hiley (1997:587).

<sup>179</sup> Uit Idelsohn (1914:131).

- **Openingspatroon, trappe 1-3-2-1**

Die Duitse koraal *Wunderbarer Gnaden* (voorbeeld 6.64) open met hierdie patroon (1-3-2-1).

**Voorbeeld 6.64: *Wunderbarer Gnaden*<sup>180</sup>**



Die spore kan gevolg word tot sover terug as die tweede Delfiese himne (voorbeeld 6.65) uit die antieke Griekse periode. Dit open ook met 'n tertssprong, gevolg deur herhaalde note en keer weer trapsgewys terug na die eerste trap. Dit vorm dus patroon 1-3-2-1.

**Voorbeeld 6.65: Tweede Delfiese himne<sup>181</sup>**



Die volgende Joodse melodie (voorbeeld 6.66), soos opgeteken deur Idelsohn, toon sterk ooreenkoms met die Tweede Delfiese himne. Dit vertoon ook patroon 1-3-2-1.

**Voorbeeld 6.66: Joodse melodie no. 44<sup>182</sup>**



### 6.3.1 Kategorie 3A : tertssprong plus boonste buurnoot (trappe 1-3-4)

Net soos die byvoeging van die boonste buurnoot by Hoofkategorie 2 (trappe 1-5) gelei het tot Kategorie 2A (trappe 1-5-6), is die logiese verloop by Hoofkategorie 3 (trappe 1-3) ook dat die byvoeging van die boonste buurnoot lei tot Kategorie 3A (trappe 1-3-4). Kategorie 3A kan weer in 'n aantal viernootpatrone onderverdeel word, naamlik patroon 1-3-4-3, 1-3-4-1 en 1-3-4-5.

<sup>180</sup> Uit *Evangelisches Gesangbuch* (1994).

<sup>181</sup> Uit Landels (1999:237).

<sup>182</sup> Uit Idelsohn (1929:38).

- Openingspatroon, trappe 1-3-4-3

Omdat trap 4 in hierdie patroon terugkeer na trap 3, verkry trap 4 die funksie van 'n bohelpnoot. Hierdie bohelpnootfunksie word duidelik in die Middeleeuse melodie *In medio ecclesie* (voorbeeld 6.67) en in die daaropvolgende Joodse melodie (voorbeeld 6.68) geïllustreer.

**Voorbeeld 6.67: *In medio ecclesie*<sup>183</sup>**



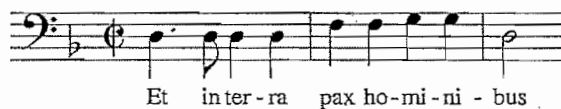
**Voorbeeld 6.68: Joodse melodie no. 126<sup>184</sup>**



- Openingspatroon, trappe 1-3-4-1

Hierdie afdeling kan ook gesien word as 'n uitbreiding van die openingspatroon 1-3-4. Twee Renaissance-voorbeelde kan hier betrek word as voorbeelde van spore uit die verlede. Palestrina (1525-1594) open die *Gloria* uit sy *Missa Je suis desheritée* (voorbeeld 6.69) met patroon 1-3-4-1.

**Voorbeeld 6.69: Palestrina, *Gloria*<sup>185</sup> uit *Missa Je suis desheritée*, mm. 1-3**



Vir bogenoemde *Gloria* leen Palestrina tematiese materiaal uit Nicolas Gombert (±1495-±1560) se *Gloria* uit die mis met dieselfde naam (voorbeeld 6.70). Gombert se tema begin ook met 'n stygende tertssprong gevolg deur die boonste buurnoot en keer dan terug na trap 1.

<sup>183</sup> Uit Hiley (1997:198). In hierdie voorbeeld is die neumnotasie bokant die note sigbaar.

<sup>184</sup> Uit Idelsohn (1914:112).

<sup>185</sup> Uit Elias (2004:172).

**Voorbeeld 6.70: Gombert, *Gloria*<sup>186</sup> uit *Missa Je suis desheritée*, mm. 1-3**



Gombert leen op sy beurt weer die tematiese materiaal uit 'n chanson, *Je suis desheritée* (voorbeeld 6.71) van die Franse komponis en koorleier, Pierre Cadéac (Elias, 2004:154), wat veral tussen 1538 en 1556 aktief was (Bernstein, 2001:778). Hierdie voorbeeld vertoon dus ook patroon 1-3-4-1 as openingskontoer.

**Voorbeeld 6.71: Cadéac, Chanson *Je suis desheritée*<sup>187</sup>, mm. 3-4**



Bogenoemde voorbeelde kan gekoppel word aan die Geneefse Psalm 51 (voorbeeld 6.72) wat ook trappe 1-3-4-1 as openingskontoer het.

**Voorbeeld 6.72: Geneefse Psalm 51<sup>188</sup>**



Die volgende Joodse melodie (voorbeeld 6.73), soos opgeteken deur Idelsohn, bevat ook patroon 1-3-4-1 as kontoer, en toon terselfdertyd ooreenkoms met Psalm 51 (voorbeeld 6.72).

**Voorbeeld 6.73: Joodse melodie no. 27<sup>189</sup> (Idels I,71)**



Hierbo is 'n hele aantal vroeë vokale voorbeelde met openingsformasies 1-3-4-3 en 1-3-4-1 gegee, maar nie voorbeelde van Bach en Buxtehude nie. Daar sou beweer kon word dat die terts by Bach en Buxtehude meer triadies hanteer is, waar die triadiese formasies minder sterk in die vroeër musiek ontwikkel is.

<sup>186</sup> Uit Elias (2004:173).

<sup>187</sup> Uit Elias (2004:155).

<sup>188</sup> Uit Pidoux (1962:62)

<sup>189</sup> Uit Idelsohn (1914:71).



Voorbeeld 6.76a: Duitse koraal (*Allein Gott*)<sup>192</sup>



Voorbeeld 6.76b: Joodse melodie no. 165<sup>193</sup>



Al vier die vorige voorbeelde kan gekoppel word aan die Eerste Delfiese himne uit 127 v.C. (voorbeeld 6.77). Dit verteenwoordig dus spore uit die verre verlede.

Voorbeeld 6.77: Eerste Delfiese himne<sup>194</sup>



### 6.3.2 Kategorie 3B : tertssprong opgevol (trappe 1-2-3)

In Kategorie 3B word die tertssprong opgevol om patroon 1-2-3 te word. Onder hierdie kategorie kan die volgende twee patrone onderskei word, naamlik patroon 1-2-3-1 en patroon 1-2-3-2-1.

- Openingspatroon, trappe 1-2-3-1

Kategorie 3B word verleng deur terug te keer na trap 1. Dit word dus patroon 1-2-3-1. Die fugatema uit Bach se Prelude en Fuga in G mineur, BWV 535 (voorbeeld 6.78), begin met hierdie patroon.

<sup>192</sup> Uit *Evangelisches Gesangbuch* (1994).

<sup>193</sup> Uit Idelsohn (1922:128).

<sup>194</sup> Uit Landels (1999:229).

Voorbeeld 6.78: Bach, Prelude en Fuga in g, BWV 535, fugatema, mm. 1-4

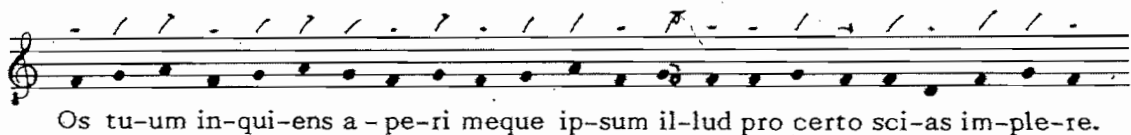


Heelwat voorbeelde van vokale spore uit die verlede kan aan patroon 1-2-3-1 gekoppel word. Die opening van byvoorbeeld die Geneefse Psalm 113 (voorbeeld 6.79) sowel as van die Middeleeuse tropus *Os tu-um iniquiens* (voorbeeld 6.80) kan aan hierdie voorbeeld gekoppel word.

Voorbeeld 6.79: Geneefse Psalm 113<sup>195</sup>

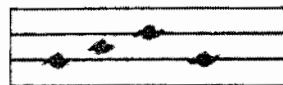


Voorbeeld 6.80: *Os tu-um iniquiens*<sup>196</sup>



Die volgende voorbeeld uit die improvisatoriese speelfiguur uit die veertiende eeu (voorbeeld 6.81) bestaan ook uit patroon 1-2-3-1.

Voorbeeld 6.81: Improvisatoriese speelfiguur uit die *Münchener Traktat*<sup>197</sup>



- Openingspatroon, trappe 1-2-3-2-1

In hierdie openingspatroon word die laaste tert-interval van patroon 1-2-3-1 opgevolg met 'n deurgangsnoot, om 'n sirkelfiguur (1-2-3-2-1) te vorm. Die *Imitatio*-gedeelte uit Bach se *Fantasia con Imitazione* in B mineur, BWV 563 (voorbeeld 6.82) begin met so 'n sirkelfiguur.

<sup>195</sup> Uit Pidoux (1962:104).

<sup>196</sup> Uit Hiley (1997:198).

<sup>197</sup> Uit Göllner (1961:185).

**Voorbeeld 6.82: Bach, *Fantasia con Imitazione* in b, BWV 563, tema van *Imitazione*, mm. 25-31**



Die fugatema uit Bach se Prelude en Fuga in D majeur, BWV 532 (voorbeeld 6.83), bestaan uit patroon 1-2-3-2-1 wat vier keer voorkom.

**Voorbeeld 6.83: Bach, Prelude en Fuga in D, BWV 532, fugatema, mm. 1-2**



As gevolg van die kort nootwaardes en omdat die motief baie herhaal word, verkry dit die voorkoms van figuratiewerk. Die tema is duidelik instrumentaal.

Spore van die sirkelfiguur as openingsfiguur kan in vokale musiek van die verlede teruggevind word. Twee Geneefse Psalms wat met so 'n sirkelfiguur begin, is Psalm 42 (voorbeeld 6.84) en Psalm 35 (voorbeeld 6.85).

**Voorbeeld 6.84: Geneefse Psalm 42<sup>198</sup>**



**Voorbeeld 6.85: Geneefse Psalm 35<sup>199</sup>**



<sup>198</sup> Uit Pidoux (1962:51).

<sup>199</sup> Uit Pidoux (1962:43).



### Voorbeeld 6.89: Seikilos se Grafskrif<sup>203</sup>

“Ο - cov ζῆιc, φαί - νου,  
μη - δὲν ὀ - λωc cὺ λυ - ποῦ,  
πρὸc ὀ - λί - γον ἐc - τὶ τὸ ζῆν,  
τὸ τέ - λωc ὁ χρο - νοc ἀπ - αι - τεῖ.

Die openingsfiguur is 'n kwintsprong (A-E). Die tweede reël (m. 3) begin met 'n sirkelfiguur (C#-D-E-D-C#). Die derde reël (m. 5) begin triadies (A-C#-E), en by die eerste maat van die vierde reël (m. 7) sou 'n mens kon argumenteer dat die laagste note van die drie tertsiintervalle trappe 1-2-3 as basiese kontoer vertoon (A-B-C#).

Dit bevestig Burkholder *et al.* (2010:xxiii) se stelling in die voorwoord tot die nuutste uitgawe van *A history of Western music*:

It may be surprising to discover that composers from the Renaissance to the twentieth century drew inspiration from ancient Greek music. Or that Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Schoenberg, and many composers living today all borrowed ideas from music written long before they were born.

## 6.5 Slot

In hierdie hoofstuk is drie hoofkategorieë geïdentifiseer, gebaseer op ooreenkomstige tematiese openingspatrone in die vrye orrelwerke van Bach en Buxtehude, waarvolgens musikale spore uit die verlede aangetoon is. Repertoriums waaruit die vroeëre voorbeelde geneem is, is die Geneefse Psalter, Duitse korale, instrumentale speelfigure uit die veertiende eeu, Middeleeuse *cantus plani*, Joodse melodieë soos opgeteken deur Idelsohn, asook enkele realiserings van die *te'amim* deur Haïk-Vantoura. Die drie hoofkategorieë is die onderhulpnootpatroon, die kwintsprong en die tertssprong as openingspatrone. Elke hoofkategorie is onderverdeel in

<sup>203</sup> Uit Pöhlmann en West (DAGM 2001:89).

verskillende kategorieë (en subkategorieë waar van toepassing), met verdere onderverdeling in 'n aantal kenmerkende nootpatrone. By elke hoofkategorie het die hulpnoot 'n belangrike rol gespeel. By Hoofkategorie 1 is dit die onderhulpnoot, by Hoofkategorie 2 die buurnoot wat 'n bohulpnoot word, en by Hoofkategorie 3 weer die onderhulpnoot. Hierdie indeling in die verskillende hoofkategorieë met hulle onderskeie onderafdelings verteenwoordig dus die sistematiese model wat gebaseer is op ooreenkomstige tematiek in die vrye orrelwerke van Buxtehude en Bach en waarvolgens melodiese openingspatrone in hierdie studie geklassifiseer is.

## Hoofstuk 7

### SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKINGS

Hierdie studie het baie wyer uitgekling as wat aanvanklik beplan is. Dit het gou duidelik geword dat die saak van musikale ontlening baie kompleks is en dat een studie die veld nie maklik volledig sou kon dek nie. Die oorspronklike plan was om die tematiek en melodiese aanvangsformasies in die vrye orrelwerke van Buxtehude en Bach te vergelyk. Dit is gedoen in Hoofstuk 5, met Hoofstuk 4 as agtergrond daarvoor. Die studie behels egter uiteindelik nie net 'n vergelyking tussen Buxtehude en Bach se tematiese materiaal nie, maar veel meer.

In die tradisionele studie van musiektekstuur is die harmoniese progressies gesistematiseer met die vier kadense aan die eindes van frases as uitgangspunt, naamlik voltooid (V-I), onvoltooid (I-V), plagaal (IV-I) en onderbroke (V-VI). 'n Ooreenkomstige sistematisering vir melodiese aanvangspatrone is egter, sover vasgestel kon word, nog nie voorheen onderneem nie. Dus is 'n sistematiese model wat gebaseer is op ooreenkomstige melodiese aanvangspatrone in die vrye orrelwerke van Buxtehude en Bach in Hoofstuk 6 ontwikkel. Die resultate van die ontleding is in die volgende drie hoofkategorieë ingedeel, naamlik die onderhulpnootpatroon, die kwintsprong en die tertssprong as openingspatrone. Elke hoofkategorie bevat weer 'n aantal subkategorieë waar getalle gebruik word om trappe van die toonleer voor te stel .

#### **Hoofkategorie 1 : onderhulpnootpatroon**

Kategorie 1A : onderhulpnootpatroon plus dalende tertssprong

Kategorie 1B : onderhulpnootpatroon plus dalende kwartsprong

#### **Hoofkategorie 2 : kwintsprong (trappe 1-5)**

Kategorie 2A : kwintsprong plus boonste buurnoot (trappe 1-5-6)

Kategorie 2B : kwintsprong plus onderste buurnoot (trappe 1-5-4)

Kategorie 2C : triadiese openingspatroon

#### **Hoofkategorie 3 : tertssprong (trappe 1-3)**

Kategorie 3A : tertssprong plus boonste buurnoot (trappe 1-3-4)

Kategorie 3B : tertssprong opgevul (trappe 1-2-3)

Die uiteinde van die studie is dus die opstelling van 'n sistematiese model vir melodiese openingspatrone, wat nie slegs op die tematiese materiaal van Buxtehude en Bach van toepassing is nie, maar wat ook veel verder in die verlede teruggevind kan word, soos wat Hoofstuk 6 aangetoon het. Melodieë uit voorafgaande tydperke is ook betrek, soos Middeleeuse *cantus plani*, Joodse melodieë soos opgeteken deur Idelsohn, melodieë uit die Geneefse Psalter en vroeë klawerbordliteratuur. Die afsnydatum vir hierdie studie is 1750.

Hierdie sistematiesing van melodiese openingspatrone was die resultaat van die volgende fases in die navorsing, waarby elke hoofstuk 'n rol gespeel het om by die uiteindelijke resultate uit te kom:

Waar Hoofstuk 1 die probleemstelling, beplanning, asook doelstellings vir die studie uiteengesit het, is in Hoofstuk 2 die aard van musikale ontlening ondersoek. Die term musikale spore is voorgestel om voorsiening te maak vir die verskynsel van musikale idees wat algemene gebruiksgoed of "idiomatiese toevallighede" (Slenk en Luth, 2001:485) was. Die problematiek wat verband hou met imitasie en *imitatio* is uitgewys, en die moontlikheid van musikale ontlening as 'n produk van die onderbewussyn is onder andere aangetoon.

'n Historiese perspektief op musikale ontlening en musikale spore word in Hoofstuk 3 uiteengesit. Vir die doel van hierdie studie het ontlening hoofsaaklik met oorgelewerde tematiese gestaltes te doen, meer spesifiek met die openinge van hierdie melodieë. Hierdie musikale spore vind op verskillende maniere neerslag in die musikale tematiek dwarsdeur die eeue, om uiteindelik ook in die tematiek van Buxtehude en Bach neerslag te vind. Dit spreek vanself dat die hele historiese spektrum nie gedek kon word in die beperkte omvang van hierdie studie nie. Slegs enkele relevante grepe is uitgelig.

Burkholder (2001a:8) beweer in sy artikel "Borrowing" in *The new Grove dictionary of music and musicians* dat die naspeurbare geskiedenis van musikale ontlening by die liturgiese *cantus planus* van die Middeleeuse Bisantynse, Romeinse en Ambrosiaanse rites begin. In hierdie studie is egter aangetoon dat bronne vir nie-doelbewuste ontlening so ver teruggespoor kan word as tot die vroegste oorgeblewe komposisies uit die antieke Griekse tydperk, en moontlik selfs tot die Joodse musiek uit die bybelse tyd. Hoe verder egter in die verlede teruggegaan word, hoe moeiliker word dit om die spore te "verifieer", want hoe minder konkrete "getuienis" is bekombaar.

Aangesien die beginsels van retoriek en die konsep van imitasie uit die antieke periode tot in die Middeleeuse onderwyssisteem 'n belangrike rol gespeel het, is die verband tussen retoriek, imitasie en musiek in die antieke kulture aangetoon. Die vroegste artefakte met musieknotasie,

die twee Delfiese himnes en die Grafskrif van Seikilos wat uit antieke Griekeland stam, is bespreek. Melodiese openingspatrone soos die kwintsprong, die tertssprong en die onderhulpnootpatroon (dus die drie kategorieë van die sistematiese model) is by hierdie eerste oorgeblewe melodieë gevind.

Net soos in die vroegste Griekse voorbeelde, kan vroeë spore gevind word in die antieke Hebreeuse kultuur, met spesifieke klem op die musiek uit die Ou Testament. Hierdie vroeë spore kan ook verbind kan word met die melodiese patrone by Buxtehude en Bach.

Die Romeinse kultuur, wat soos aangetoon in Hoofstuk 3 in wese 'n voortgang van die antieke Griekse kultuur is (Pöhlmann, 1998:371), bevat terselfdertyd ook musikale spore uit die antieke Hebreeuse kultuur. Dit blyk uit die feit dat die vroeë Christelike kerkmusiek (uit die Romeinse tydperk), voortbou op die Joodse musiek uit die Ou Testament, en uiteindelik neerslag vind in die Middeleeuse *cantus plani*. So kan die *Oxyrhynchus himnus*, 'n Christelike himne uit die derde eeu n.C., beskou word as 'n samesmelting van Griekse en Hebreeuse elemente (Werner, 1986:207). Vroeë Christelike musiek het dus beide Griekse en Hebreeuse invloed ondergaan. Die verband tussen die musikale openingsmotiewe van sommige Joodse Psalmelodieë en sekere Middeleeuse melodieë is ook aangedui. Verder is Protestantse kerkmelodieë betrek deur aan te dui hoe musikale spore uit sekere Middeleeuse *cantus plani* neerslag vind in die Geneefse Psalter. Ten slotte is die ontwikkeling van vokale na instrumentale musiek bespreek deur die improvisatoriese speelfigure van die veertiende eeu te betrek. Daar is aangetoon hoe klawerbordfigure bydra om motiewe te vorm, en hoe die kombinasie van motiewe lei tot die vestiging van instrumentale temas.

In Hoofstuk 4 is die verband tussen Buxtehude en Bach, persoonlik en andersins, ondersoek en in Hoofstuk 5 is ooreenkomstige tematiese materiaal en openingsmotiewe in die vrye orrelwerke van Buxtehude en Bach aangedui. Die ooreenkomste is sistematies gegroepeer wat betref ooreenkomste in tematiese materiaal, in openingsfigure, in tematiese gestalte en in triadiese tematiek.

Ooreenkomstige openingspatrone in temas van Buxtehude en Bach is as uitgangspunt geneem om ooreenkomstige melodiese spore uit die verlede in Hoofstuk 6 aan te toon. 'n Nuutontwerpte sistematiese model vorm die raamwerk waarvolgens die ooreenkomstige openingsmotiewe van melodieë geklassifiseer is. Hierdie model het net betrekking op die ooreenkomstige instrumentale temas van Buxtehude en Bach se vrye orrelwerke. Indien ander komponiste betrek sou word, sou ander resultate waarskynlik verkry word. Verder sou 'n mens kon argumenteer dat aangesien daar net twaalf tone binne die oktaaf bestaan, daar in elk geval net 'n beperkte aantal melodiese patrone moontlik is. Gevolglik kan dit te wagte wees dat daar

heelwat ooreenkomste sal wees. Dit is 'n geldige argument. Aan die ander kant kan die vraag gestel word: Hoekom is dit dan moontlik dat spesifieke temas of motiewe baie duidelik verwys na spesifieke werke? Die deurslaggewende faktor mag miskien die ritmiese aspek wees. Hierdie saak is egter 'n onderwerp vir 'n ander studie.

Wat die intensies van die komponis was, is ook 'n probleem wat nie onder hierdie studie ressorteer nie. In sy artikel oor imitasie in die Renaissance merk Brown (1982:14) tereg op dat dit moeilik is om seker te wees dat 'n komponis werklik verwysings na ander werke bedoel het, omdat die styl volgens hom so vol van " clichés en konvensies" was. Dus beveel hy aan dat daar eers aangetoon moet word dat daar 'n betekenisvolle verband tussen die model en sy imitasie bestaan voordat die aanname gemaak kan word dat sulke verwysings deel van die komponis se doelbewuste intensie was. Hy verduidelik dat so 'n betekenisvolle verband byvoorbeeld sou kon wees dat 'n prominente tema in die model op 'n opvallende plek in die imitasie verskyn, of dat die tematiese materiaal individueel genoeg is om in 'n nuwe konteks herken te word.

Ander sake wat verder ondersoek sou kon word, is:

- Die ritmiese aspek as bepalende faktor by die gehoorservaring van melodiese ooreenkomste (sien voorlaaste paragraaf);
- Die vraag of die openinge van ander musiek as dié van Buxtehude en Bach ook onder die betrokke kategorieë geklassifiseer sou kon word; en
- Die verskil tussen ontlening en plagiaat.

Die Baroktydperk word deur Cross (1978:439) beskryf as "an age in which plagiarism was openly condoned". Hierdie stelling maak hy in sy artikel wat handel oor Vivaldi se gebruik van ontleende materiaal. Tog is daar na my mening 'n groot verskil tussen musikale ontlening, waar slegs die musikale idees van 'n ander komponis geleen word om daarmee 'n nuwe komposisie te skep, en plagiaat, waar die werk van 'n ander komponis eenvoudig oorgeskryf word met die intensie om self die erkenning daarvoor in te palm. In die lig daarvan sou dit dus verkeerd wees om ontlening as plagiaat te beskryf. Hierdie kwessie van die verskil tussen ontlening en plagiaat is egter 'n uiters komplekse saak en 'n debat vir 'n ander geleentheid.

Brown (1982:14) redeneer dat, gesien die groot hoeveelheid neutrale melodiese materiaal in die komposisies van die laat vyftiende eeu, daar maklik aangedui sou kon word dat elke komposisie van hierdie tydperk in elk geval van ander afgelei is. In haar bespreking van die Chansonnis uit die middel van die sestiende eeu, getuig Cathy Elias (2004:152) byvoorbeeld dat die insig in enige genre te make het met die definisie van die gemeenskaplike elemente wat in al die voorbeelde voorkom. Sodanige definisie lewer egter volgens haar 'n onvolledige en onakkurate

raamwerk wat slegs die swakste, onoorspronklikste, mees verbeeldinglose werk in die genre sou kon verteenwoordig. Meer belangrik is volgens haar nie *wat* geleen is nie, maar hoe die komponis dit met sy eie materiaal integreer om 'n unieke, persoonlike styl te skep. So 'n komposisie sal dus enersyds verskil van die model, maar andersyds tog ook aspekte van die styl van die model insluit om 'n samehangende geheel te skep.

- Die verband tussen musikale ontlening en intertekstualiteit.

Burkholder (2001a:11-12) verduidelik dat wanneer verwante motette uit die vroeë dertiende eeu vergelyk word, dit nie altyd maklik is om te onderskei tussen die oorspronklike bron en die verwerking nie, sodat die term "intertekstualiteit" volgens hom soms voorkeur geniet bo die term "ontlening". Hy verduidelik ook dat die verwante term "intermusikaliteit" voorgestel is om te fokus op musiek as 'n klinkende kuns en om te verhoed dat musiek deur die woord "tekstueel" afgeskaal kan word tot 'n teks wat gelees moet word. "Intermusikaliteit" fokus op musiek as "geïmproviseer, uitgevoer en gehoor" (Burkholder, 2001b:500).

Wanneer keuses van melodieë gemaak moes word om as voorbeelde te dien in hierdie studie van 'n historiese perspektief op musikale ontlening, is telkens daardie melodieë gekies wat die musikale spore tot by Buxtehude en Bach die beste verteenwoordig. So is voorbeelde van Middeleeuse *cantus plani*, melodieë van Idelsohn of die Geneefse Psalms gekies met die ooreenkomstige tematiek van Buxtehude en Bach in gedagte.

Insig in die verskillende kontoere van melodiese motiewe en temas, meer spesifiek openingsfigure, dra by tot die beter verstaan van musikale spore en die invloed daarvan op tematiese fisonomie of die gestalte van temas en motiewe. Hoewel hierdie studie gesteun het op sekere tegniese kennis van die musiekteorie, was die doelwit uiteindelik meta-teoreties, dit wil sê hier is gewerk op die terrein van die teorie van die teorie, oftewel nadenke oor die teorie. So is nader beweeg aan die terrein van die filosofie.



## Bronnelys

AGAWU, K. 1999. The challenge of semiotics. (*In* Cook, N. & Everist, M., eds. *Rethinking music*. Oxford: Oxford University Press. p. 138-160.)

ANON. 1984. Alexandria. (*In* *New encyclopaedia Britannica (Macropaedia)*, 1:479-482.)

APEL, W., ed. 1963. Keyboard music of the fourteenth and fifteenth centuries. (*In* *Corpus of early keyboard music*. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler Verlag. 52 p.)

APEL, W. 1972. The history of early keyboard music. Uit die Duits vertaal en hersien deur Hans Tischler. Bloomington, Ind.: Indiana University Press. 878 p.

ATWILL, J. 1996. Aristotle. (*In* Enos, T., ed. *Encyclopedia of rhetoric and composition: communication from ancient times to the information age*. New York: Garland. p. 26-30.)

BACH, J.S. 1964. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orgelwerke Band 6. Kassel: Bärenreiter.

BACH, J.S. 1972. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orgelwerke Band 5. Kassel: Bärenreiter.

BACH, J.S. 1844. Orgelwerke. Geredigeer deur Griepenkerl & Roitzsch. 9 vols. New York: Peters.

BAILEY, T. 2001. Psalm: Latin monophonic psalmody. (*In* Sadie, S., ed. *New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan. 20:451-463.)

BAYER, B. 1971. Music. (*In* Roth, C., ed. *Encyclopaedia Judaica*. Jerusalem: Keter Publishing House. 12:554-566.)

BECKMANN, K. 1997. Revisionsbericht. (*In* Buxtehude, *Sämtliche Orgelwerke*, Vol. 1. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. p. 109-119.)

BENDER, D. 1996. Imitation. (*In* Enos, T., ed. *Encyclopedia of rhetoric and composition: communication from ancient times to the information age*. New York: Garland. p. 343-346.)

- BENJAMIN, T. 1986. Counterpoint in the style of J.S. Bach. New York: Schirmer. 448 p.
- BENT, I.D. & BLUM, S. 2001. Repertory. (*In Sadie, S., ed. New Grove dictionary of music and musicians. London: Macmillan. 21:196-198.*)
- BENT, I.D., HUGHES, D.W., PROVINE, R.C., RASTALL, R. & KILMER, A. 2001. Notation: General; Notational systems. (*In Sadie, S., ed. New Grove dictionary of music and musicians. London: Macmillan. 18:73-84.*)
- BERNSTEIN, L.F. 2001. Pierre Cadéac. (*In Sadie, S., ed. New Grove dictionary of music and musicians. London: Macmillan. 4:778-779.*)
- BINGLE, P.W. 2008. Op trek na 'n nuwe land – al bly jy in dieselfde land. *Die Kerkblad*:26-27, Sep.
- BLUME, F. 1951. Barock. (*In Blume, F., Hrsg. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel: Bärenreiter. 1:1275-1338.*)
- BOLGAR, R.R. 1954. The classical heritage and its beneficiaries. Cambridge: Cambridge University Press. 592 p.
- BRAUN, J. 1996. Jüdische Musik: Einleitung; Altisrael; Mittelalter. (*In Finscher, L., Hrsg. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel: Bärenreiter. 4:1511-1527*)
- BREIG, W. 1989. Der "Stylus phantasticus" in der Lübecker Orgelmusik. (*In Edler, A. & Schwab, H.W., Hrsg. Studien zur Musikgeschichte der Hansestadt Lübeck. Kassel: Bärenreiter. p.72-80.*)
- BROGAN, T.V.F. 1993. Equivalence. (*In New Princeton encyclopedia of poetry and poetics. p. 380-381.*)
- BROWN, H.M. 1982. Emulation, competition, and homage: imitation and theories of imitation in the Renaissance. *Journal of the American Musicological Society*, 35:1-48, Spring.
- BRUGGAIER, E. 1959. Studien zur Geschichte des Orgelpedalspiels in Deutschland bis zur Zeit Johann Sebastian Bachs. Frankfurt am Main: Johann Wolfgang Goethe-Universität. (Thesis – PhD) 275 p.

- BURKHOLDER, J.P. 1987. Communications. *Journal of the American Musicological Society*, 40:134-139, Spring.
- BURKHOLDER, J.P. 1994. The uses of existing music: musical borrowing as a field. *Notes*, 50(3):851-870.
- BURKHOLDER, J.P. 1995. All made of tunes: Charles Ives and the uses of musical borrowing. New Haven, Conn.: Yale University Press. 554 p.
- BURKHOLDER, J.P. 2001a. Borrowing. (*In Sadie, S., ed. New Grove dictionary of music and musicians. London: Macmillan. 4:5-41.*)
- BURKHOLDER, J.P. 2001b. Intertextuality. (*In Sadie, S., ed. New Grove dictionary of music and musicians. London: Macmillan. 12:499-500.*)
- BURKHOLDER, J.P., GIGER, A. & BIRCHLER, C., eds. 2003. Musical borrowing: an annotated bibliography. <http://www.music.indiana.edu/borrowing/browseab.html> Datum van gebruik: 5 Okt. 2009.
- BURKHOLDER, J.P., GROUT, D.J. & PALISCA, C.V. 2010. A history of Western music. New York: Norton. 986 p.
- BUSZIN, W.E. 1937. Dietrich Buxtehude (1637-1707): on the tercentenary of his birth. *Musical quarterly*, 23:465-490.
- BUTCHER, S.H. 1951. Aristotle's theory of poetry and fine arts: with a critical text and translation of *The poetics*. New York: Dover Publications. 421 p.
- BUXTEHUDE, D. 1952. Sämtliche Orgelwerke. Geredigeer deur Josef Hedar. 4 vols. Kopenhagen: Hansen.
- BUXTEHUDE, D. 1997. Sämtliche Orgelwerke. Geredigeer deur Klaus Beckmann. 2 vols. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- BYBEL. 1983. Die Bybel: nuwe vertaling. Kaapstad: Bybelgenootskap van Suid-Afrika.
- CALDWELL, J. 2001a. Canzona. (*In Sadie, S., ed. New Grove dictionary of music and musicians. London: Macmillan. 5:75-78.*)

- CALDWELL, J. 2001b. Dies irae: General and history to 1700. (*In Sadie, S., ed. New Grove dictionary of music and musicians. London; Macmillan. 7:332.*)
- CALDWELL, J. 2001c. Ricericare. (*In Sadie, S., ed. New Grove dictionary of music and musicians. London: Macmillan. 21:325-328.*)
- CARREL, N. 1967. Bach the borrower. London: Allen & Unwin. 396 p.
- CARROLL, C.M. 1978. Musical borrowing – grand larceny or great art? *College music symposium*, 18:11-18, Spring.
- CARLTON, S.B. 1996. Poetics. (*In Enos, T., ed. Encyclopedia of rhetoric and composition: communication from ancient times to the information age. New York: Garland. p. 528-537.*)
- CHEW, G. & MCKINNON, J.W. 2001. Centonization. (*In Sadie, S., ed. New Grove dictionary of music and musicians. London: Macmillan. 5:356-357.*)
- CLARK, D.L. 1957. Rhetoric in Greco-Roman education. New York: Columbia University Press. 285 p.
- COLAVITO, J. 1996. Quadrivium. (*In Enos, T., ed. Encyclopedia of rhetoric and composition: communication from ancient times to the information age. New York: Garland. p. 579-580.*)
- COLLINS, M. & CARTER, S.A. 2001. Improvisation: The Baroque period (i) & (ii). (*In Sadie, S., ed. New Grove dictionary of music and musicians. London: Macmillan. 12:103-105.*)
- COLLINS, M. & GARDEN, G. 2001. Improvisation: The Baroque period (iii). (*In Sadie, S., ed. New Grove dictionary of music and musicians. London: Macmillan. 12:105-107.*)
- COMOTTI, G. 1989. Music in Greek and Roman culture. Uit die Italiaans vertaal deur Rosaria V. Munson. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press. 186 p.
- COUCH, L.W. 2004. Review Feature – Dietrich Buxtehude: Sämtliche Orgelwerke, Vol. 1 & 2. Klaus Beckmann. *Diapason*, 95:23-25, Dec.
- COVINO, W.A. & JOLLIFFE, D.A. 1995. Rhetoric: Concepts, definitions, boundaries. Boston, Mass.: Allyn & Bacon. 835 p.

CRAIGIE, P.C. 1983. Psalms 1-50. Waco, Tex.: Word Books Publisher. 375 p. (Word Biblical commentary, vol. 19.)

CROSS, E. 1978. Vivaldi's operatic borrowings. *Music and letters*, 59:429-439, Oct.

CUSICK, S.G. 2001. Imitation. (*In Sadie, S., ed. New Grove dictionary of music and musicians. London: Macmillan. 12:89-90.*)

DANIELS, P.T. 1992. The music of the Bible revealed: the deciphering of a millenary notation. *Journal of the American Oriental Society*, 112(3):499, July-Sep.

DAVIS, E. 1965. Traditions of poetics. Cape Town: Simondium Publishers. 410 p.

DOBRIAN, C. 1992. Music and language.

<http://music.arts.uci.edu/dobrian/CD.music.lang.htm> Datum van gebruik: 21 Feb. 2005.

DOBSZAY, L. 2007. Two paradigms of orality: the office and the mass. Hants: Ashgate. 438 p.

DRABKIN, W. 2001. Motif/motive. (*In Sadie, S., ed. New Grove dictionary of music and musicians. London: Macmillan. 17:227-228.*)

EDLER, A. 1997. Präludium. (*In Finscher, L., Hrsg. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel: Bärenreiter. 7:1792-1804.*)

EKSTEEN, L.C. *red.* 1997. Groot woordeboek. 14e uitg. Kaapstad: Pharos.

ELIAS, C.A. 2004. Mid-sixteenth-century Chanson Masses: a kaleidoscopic process. (*In Meconi, H., ed. Early musical borrowing. New York: Routledge. p.149-178.*)

ENGBERG, G. 2001. Ekphonic [lectionary] notation. (*In Sadie, S., ed. New Grove dictionary of music and musicians. London: Macmillan. 8:47-51.*)

EVANGELISCHES GESANGBUCH. 1994. Bremen: Verlagsgemeinschaft für das Evangelische Gesangbuch Niedersachsen.

- FALCK, R. 1979. Parody and contrafactum: a terminological clarification. *Musical quarterly*, 65:1-21, Jan.
- FLEISCHHAUER, G. 2001. Rome: Ancient. (In Sadie, S., ed. *New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan. 21:606-611.)
- FORCHERT, A. 2000. Johann Sebastian Bach und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag. 380 p.
- FORKEL, J.N. 1950. Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Kassel: Bärenreiter. 103 p.
- FORNAÇON, S. 1958. Psalm 42 aus Genf. *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, 4:111-114.
- FRESCOBALDI, G. 1979. Il secondo libro di Toccate: d'intavolatura di cembalo e organo. Geredigeer deur Etienne Darbellay. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.
- FROBERGER, J.J. 1931. Ausgewählte Orgelwerke. Geredigeer deur Karl Matthaer. Kassel: Bärenreiter.
- FROMSON, M. 2004. Melodic citation in the sixteenth-century motet. (In Meconi, H., ed. *Early musical borrowing*. New York: Routledge. p.179-206.)
- GEREFORMEERDE KERKE IN SUID-AFRIKA. 1976. Psalmboek: Die berymde Psalms in gebruik by die drie Afrikaanse kerke en Skrifberyminge in gebruik by die Gereformeerde Kerke in Suid-Afrika. Kaapstad: NG Kerk-Uitgewers.
- GERSON-KIWI, E. & HILEY, D. 2001. Cheironomy. (In Sadie, S., ed. *New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan. 5:554-558.)
- GOLDEN, C.H. 1997. Dietrich Buxtehude: culminator and innovator as illustrated in selected free organ works. Ann Arbor, Mich.: UMI. (Project – DMA) 158 p.
- GÖLLNER, T. 1961. Formen früher Mehrstimmigkeit. Tutzing: Hans Schneider. 201 p.
- GREEN, T.M. 1982. The light in Troy: imitation and discovery in Renaissance poetry. New Haven, Conn.: Yale University Press. 354 p.

- GREENBLATT, S. 1995. Culture. (*In Lentricchia, F. & McLaughlin, T., eds. Critical terms for literary study. Chicago, Ill.: University of Chicago Press. p. 225-232.*)
- GRUBER, G. 1998. Zitat. (*In Finscher, L., Hrsg. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel: Bärenreiter. 9:2401-2412.*)
- HAÏK-VANTOURA, S. 1978. The music of the Bible revealed. Uit die Frans vertaal deur Dennis Weber. Berkeley, Calif.: BIBAL Press. 557 p.
- HANNING, B.S. 2006. Concise history of Western music. New York: Norton. 664 p.
- HARNONCOURT, N. 1982. *Musik als Klangrede*. Uit die Duits vertaal deur Mary O'Neill. Portland, Oreg.: Amadeus Press. 205 p.
- HARRIS, E.T. 1990. Integrity and improvisation in the music of Handel. *Journal of musicology*, 8:301-315.
- HAT (Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal). 2005. Kaapstad: Pearson Education. 1448 p.
- HEDAR, J. 1951. Dietrich Buxtehudes Orgelwerke: zur Geschichte des norddeutschen Orgelstils. Stockholm: Nordiska Musikförlaget. 388 p.
- HEDAR, J. 1952. Vorwort. (*In Buxtehude, Sämtliche Orgelwerke. Kopenhagen: Hansen. 2:III-IV.*)
- HERING, H. 1954. Das Toccatistische. *Musikforschung*, 7:277-294.
- HERZOG, A. 1972. Masoretic accents. (*In Roth, C., ed. Encyclopaedia Judaica. Jerusalem: Keter Publishing House. 11:1098-1112.*)
- HICKMANN, E. & THORAU, C. 1996. Handzeichen. (*In Finscher, L., Hrsg. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel: Bärenreiter. 4:6-24.*)
- HILEY, D. 1997. Western plainchant: a handbook. Oxford: Clarendon Press. 661 p.
- HILL, A.E. & WALTON, J.H. 1991. A survey of the Old Testament. Grand Rapids, Mich.: Zondervan Publishing House. 461 p.

- HODGSON, J. 2004. The illusion of allusion. (*In Meconi, H., ed. Early musical borrowing. New York: Routledge. p.65-89.*)
- HOPPIN, R.H. 1978. Medieval music. New York: Norton. 566 p.
- HORSLEY, I. 2001. Improvisation: Western art music: history to 1600. (*In Sadie, S., ed. New Grove dictionary of music and musicians. London: Macmillan. 12:99-102.*)
- HUCKE, H. 1979. Die Cheironomy und die Entstehung der Neumenschrift. *Die Musikforschung*, 32:1-16.
- HUDSON, F. 1977. Franz Tunder, the North-Elbe music school and its influence on J.S. Bach. *Organ yearbook*, 8:20-40.
- IDELSOHN, A.Z. 1914. Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz: Gesänge der Jemenischen Juden. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 158 p.
- IDELSOHN, A.Z. 1922a. Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz: Gesänge der Babylonischen Juden. Jerusalem: Benjamin Harz Verlag. 140 p.
- IDELSOHN, A.Z. 1922b. Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz: Gesänge der Persischen, Bucharischen und Daghestanischen Juden. Jerusalem: Benjamin Harz Verlag. 51+68 p.
- IDELSOHN, A.Z. 1929. Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz: Gesänge der Marokkanischen Juden. Berlin: Benjamin Harz Verlag. 119 p.
- IDELSOHN, A.Z. 1948. Jewish music: in its historical development. New York: Tudor Publishing company. 535 p.
- JENNY, M. 1956. Untersuchungen zu den Aulcuns Pseumes et Cantiques mys en chant à Strasbourg 1539 (II). *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, 2:109-111.
- JESPERSEN, O. 1947. Language: its nature, development and origin. London: Allen & Unwin. 448 p.
- JONES, R.D.P. 2007. The creative development of Johann Sebastian Bach, Vol. I, 1695-1717. New York: Oxford University Press. 335 p.

- JOST, W. & HYDE, M.J., eds. 1997. Rhetoric and hermeneutics in our time: a reader. New Haven, Conn.: Yale University Press. 406 p.
- KARSTÄDT, G., Hrsg. 1985. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. 246 p.
- KELLY, C. 2003. Gregorian chant intonations and the role of rhetoric. Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press. 208 p.
- KENNEDY, G.A. 1980. Classical rhetoric and its Christian and secular tradition from ancient to modern times. London: Croom Helm. 291 p.
- KIMBELL, D.R.B. 1988. Music and theatre: essays in honour of Winton Dean. Edited by Nigel Fortune. *Music and letters*, 69:377-379, Jul.
- KIRBY, J.T. 1996. Greek Rhetoric. (In Enos, T., ed. Encyclopedia of rhetoric and composition: communication from ancient times to the information age. New York: Garland. p. 299-305.)
- KLUSEN, E. 1958. Gregorianischer Choral und frühprotestantisches Kirchenlied: neue Gesichtspunkte zur Beurteilung ihrer gegenseitigen Beziehung. (In Abraham, G., Clercx-Lejeune, S., Federhofer, H. & Pfannkuch, W., Hrsgs. Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958. Kassel: Bärenreiter. p.157-159.)
- KRAELING, C.H. & MOWRY, L. 1957. Music in the Bible. (In Wellesz, E., ed. New Oxford history of music: Ancient and Oriental music. London: Oxford University Press. 1:283-312.)
- KRAMER, L. 2002. Musical meaning: toward a critical history. Berkeley, Calif.: University of California Press. 335 p.
- KRENTZ, P. 2006. Ancient Greece. (In World book encyclopedia, 8:366-375.)
- KRUGER, D. 1984. Die Orgel improvisation in Deutschland und Italien bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts – unter besonderer Berücksichtigung der Deutschen Fundamentumbücher. Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys. (Verhandeling – MA.) 238 p.

- LANDELS, J.G. 1999. *Music in ancient Greece and Rome*. London: Routledge. 296 p.
- LANG, P.H. 1963. *Music in Western civilization*. London: Dent. 1107 p.
- LEVY, K. & EMERSON, J.A. 2001. Plainchant. (*In Sadie, S., ed. New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan. 19:823-886.)
- LOCKWOOD, L. 2001. Soggetto cavato. (*In Sadie, S., ed. New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan. 23:620-621.)
- MARTI, A. 1995. Calvinistische Musik: Begriff und Ursprünge. (*In Finscher, L., Hrsg. Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: Bärenreiter. 2:333-336.)
- MATHIESEN, T.J. 2001. Greece: Ancient. (*In Sadie, S., ed. New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan. 10:327-348.)
- MATTHESON, J. 1739. *Der vollkommene Capellmeister*. Kassel: Bärenreiter. 484 p.
- MATTHESON, J. 1981. *Der vollkommene Capellmeister*. Uit die Duits vertaal deur Ernest C. Harris. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press. 920 p.
- MCKINNON, J.W. 1995a. David. (*In Finscher, L., Hrsg. Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: Bärenreiter. 2:1094-1101.)
- MCKINNON, J.W. 1995b. Frühchristliche Musik. (*In Finscher, L., Hrsg. Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: Bärenreiter. 3:907-930.)
- MECONI, H. 1994. Does imitatio exist? *Journal of musicology*, 12:152-78.
- MECONI, H., ed. 2004a. *Early musical borrowing*. New York: Routledge. 230 p.
- MECONI, H. 2004b. Habsburg-Burgundian manuscripts, borrowed material, and the practice of naming. (*In Meconi, H., ed. Early musical borrowing*. New York: Routledge. p.111-124.)
- MORGAN, A. 1996. Medieval rhetoric. 1996. (*In Enos, T., ed. Encyclopedia of rhetoric and composition: communication from ancient times to the information age*. New York: Garland. p. 429-435.)

- MOSER, H.J. 1958. Musikgeschichte in 100 Lebensbildern. Stuttgart: Philipp Reclam. 1054 p.
- MURPHY, J.J. 1996. Quintilian. (*In Enos, T., ed. Encyclopedia of rhetoric and composition: communication from ancient times to the information age. New York: Garland. p. 581-585.*)
- NETTL, B. 2001. Improvisation: Concepts and practices. (*In Sadie, S., ed. New Grove dictionary of music and musicians. London: Macmillan. 12:94-98.*)
- NEUD (New English Usage Dictionary.) 2001. Braamfontein: Nolwazi Educational Publishers. 1051 p.
- NEWMAN, A. 1985. Bach and the Baroque. New York: Pendragon Press. 212 p.
- OCHS, D.J. 1996. Roman rhetoric. (*In Enos, T., ed. Encyclopedia of rhetoric and composition: communication from ancient times to the information age. New York: Garland. p. 636-643.*)
- O'ROURKE, S.P. 1996. Progymnasmata. (*In Enos, T., ed. Encyclopedia of rhetoric and composition: communication from ancient times to the information age. New York: Garland. p. 562-563.*)
- OTTERMANN, R. & SMIT, M. 2000. Suid-Afrikaanse musiekwoordeboek. Kaapstad: Pharos. 296 p.
- OVERDUIN, J. 1998. Making music: improvisation for organists. New York: Oxford. 224 p.
- PAULY, H-J. 1964. Die Fuge in den Orgelwerken Dietrich Buxtehudes. Regensburg: Gustav Bosse Verlag. 208 p.
- PICKER, M. 2001. Contrafactum: Before 1450. (*In Sadie, S., ed. New Grove dictionary of music and musicians. London: Macmillan. 20:449-451.*)
- PIDOUX, P. 1955. Über die Herkunft der Melodien des Hugenotten-Psalters. *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, 1:113-114.
- PIDOUX, P. 1956. Untersuchungen zu den Aulcuns Pseaumes et Cantiques mys en chant à Strasbourg 1539 (I). *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, 2:107-109.

- PIDOUX, P. 1960. Die Autoren der Genfer Melodien. *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, 5:143-146.
- PIDOUX, P. 1962. Le Psautier Huguenot du XVI<sup>e</sup> siècle. 2 Vols. Basel: Bärenreiter.
- PIDOUX, P. 1970. Loys Bourgeois' Anteil am Hugenotten-Psalter. *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, 14:123-132.
- PIGMANN, G.W. 1980. Versions of imitation in the Renaissance. *Renaissance quarterly*, 33:1-32.
- PLATEN, E. 1995. Fuge. (In Finscher, L., Hrsg. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel: Bärenreiter. 3:930-957.)
- PÖHLMANN, E. 1995. Griechenland: Antike Musik. (In Finscher, L., Hrsg. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel: Bärenreiter. 3:1626-1631.)
- PÖHLMANN, E. 1998. Rom (Reich). (In Finscher, L., Hrsg. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel: Bärenreiter. 8:370-375.)
- PÖHLMANN, E. & WEST, M.L. 2001. Documents of ancient Greek music. Oxford: Clarendon Press. 222 p.
- RAE, C. 2001. Tansman, Alexandre. (In Sadie, S., ed. New Grove dictionary of music and musicians. London: Macmillan. 25:79-80.)
- RANDHOFER, R. 2005. Singing the songs of ancient Israel: *ta' amē'emet* and oral models as criteria for layers of time in Jewish psalmody. *Journal of musicological research*, 24:241-264.
- REIMER, M.J. 2006. Alexandria. (In World book encyclopedia, 1:344.)
- REYNOLDS, C. 2004. Interpreting and dating Josquin's *Missa Hercules dux ferrariae*. (In Meconi, H., ed. Early musical borrowing. New York: Routledge. p.91-110.)
- RICHTER, B.F. 1920. Der Nekrolog auf Seb. Bach vom Jahre 1754. *Bach-Jahrbuch*, 17:11-29.

- RIDLER, B. & JAMBOU, L. 2001. Tiento. (*In Sadie, S., ed. New Grove dictionary of music and musicians. London: Macmillan. 25:467-468.*)
- RINGER, A.L. 1977. Oral transmission and literacy: the Biblical connection. (*In Hertz, D & Wade, B., eds. Report of the Twelfth Congress, Berkeley 1977. Kassel: Bärenreiter. p.423-425.*)
- ROBINSON, C.E. 1957. A history of Greece. London: Methuen. 480 p.
- ROCH, E. 1997. Nomos. (*In Finscher, L., Hrsg. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel: Bärenreiter. 7:218-221.*)
- ROTHMÜLLER, A.M. 1975. The music of the Jews: an historical appreciation. Uit die Duits vertaal deur H.S. Stevens. Cranbury, N.J.: Barnes. 320 p.
- SACHS, K.-J. 1996. Imitation. (*In Finscher, L., Hrsg. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel: Bärenreiter. 4:511-526.*)
- SHERR, R. 2001. Paraphrase. (*In Sadie, S., ed. New Grove dictionary of music and musicians. London: Macmillan. 19:69-70.*)
- SCHLEIFER, E. 2001. Jewish music: Synagogue music and its development. (*In Sadie, S., ed. New Grove dictionary of music and musicians. London: Macmillan. 13:39-51.*)
- SCHMIEDER, W. 1976. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach: Bach-Werke-Verzeichnis (BWV). Leipzig: Breitkopf & Härtel. 747 p.
- SCHRADE, L. 1955. A fourteenth century parody mass. *Acta musicologica*, 27:13-39.
- SCHULENBERG, D. 1992. The keyboard music of J.S. Bach. New York: Macmillan. 475 p.
- SCHWEITZER, A. 1977. Johann Sebastian Bach. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 922 p.
- SCOTT, J.E. 1957. Roman music. (*In Wellesz, E., ed. New Oxford history of music: Ancient and Oriental music. London: Oxford University Press. 1:404-420*)
- SENDREY, A. & NORTON, M. 1964. David's harp: the story of music in biblical times. New York: NAL-World. 272 p.

- SHERR, R. 2001. Paraphrase. (*In Sadie, S., ed. New Grove dictionary of music and musicians. London: Macmillan. 19:69-70.*)
- SLENK, H. & LUTH, J.R. 2001. Psalms, metrical: the European continent. (*In Sadie, S., ed. New Grove dictionary of music and musicians. London: Macmillan. 20:483-494.*)
- SMITH, J.A. 2001. Psalm: Biblical and early Christian period. (*In Sadie, S., ed. New Grove dictionary of music and musicians. London: Macmillan. 20:449-451.*)
- SNYDER, K.J. 1986. To Lübeck in the steps of J.S. Bach. *Musical times*, 127:672-677, Dec.
- SNYDER, K.J. 1987. Dietrich Buxtehude. *Het orgel*, 83(10):367-369.
- SNYDER, K.J. 1989. Lübecker Abendmusiken. (*In Edler, A. & Schwab, H.W., Hrsg. Studien zur Musikgeschichte der Hansestadt Lübeck. Kassel: Bärenreiter. p. 63-71.*)
- SNYDER, K.J. 2007. Dieterich Buxtehude: organist in Lübeck. Rochester, N.Y.: University of Rochester Press. 554 p.
- SPITTA, P. 1951. Johann Sebastian Bach (3 vols). Uit die Duits vertaal deur Clara Bell en J.A. Fuller-Maitland. New York: Dover.
- STAUFFER, G.B. 1993. Boyvin, Grigny, D'Anglebert, and Bach's assimilation of French classical organ music. *Early music*, 1993:83-96, Feb.
- STEIB, M. 2004. Ockeghem and intertextuality: a composer interprets himself. (*In Meconi, H., ed. Early musical borrowing. New York: Routledge. p.37-63.*)
- STEINER, R. 2007. Gregorian responsories based on texts from the Book of Judith. (*In Bailey, T. & Santosuosso, A., eds. Music in medieval Europe. Hants: Ashgate. p. 23-34.*)
- SWEELINCK, J.P. 1974. Keyboard works: Fantasias and toccatas. Geredigeer deur Gustav Leonardt. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis. (Opera omnia, vol.1.)
- TARASTI, E. 1994. A theory of musical semiotics. Bloomington, Ind.: Indiana University Press. 328 p.

- TARUSKIN, R. 2010. *Earliest notations to the sixteenth century*. Oxford: Oxford University Press. 906 p.
- TEMPELHOFF, J.W.N. 2002. *Verhuidiglikte verlede - aspekte van die hermeneutiese verstaansmetode in geskiedenis*. Vanderbijlpark: Kleio. 265 p.
- TEMPELHOFF, J. 2005. *In geskiedenis is bevrydende denke*. *Beeld*: 14, 27 Sept.
- TILMOUTH, M. 2001. *Figure*. (In Sadie, S., ed. *New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan. 8:790-791.)
- TILMOUTH, M. & SHERR, R. 2001. *Parody (i)*. (In Sadie, S., ed. *New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan. 19:145-147.)
- TRENKEL, B.M. 1973. *The influence of Dietrich Buxtehude on J.S. Bach's early organ works*. (Thesis - DMA) 47 p.
- TURCO, A. 1993. *Il canto Gregoriano*. Uit die Italiaans vertaal deur A.C. Vernooij. Utrecht: Nederlandse Sint-Gregoriusvereniging. 188 p.
- UNGER, H-H. 1969. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*. Hildesheim: Georg Olms Verlag. 173 p.
- VAN ANDEL, C.P. 1968. *Tussen de regels: de samenhang van kerkgeschiedenis en kerklied*. 'sGravenhage: Boekencentrum N.V. 203 p.
- VAN DER MERWE, C.H.J., NAUDÉ, J.A. & KROEZE, J.H. 1997. *'n Bybels-Hebreeuse Naslaangrammatika, vol. 1*. Kaapstad: Nasionale Boekdrukkerye. 341 p.
- VAN DIJK, P. 1987. *Over de originele toonsoorten van Buxtehude's orgelkorallen*. *Het orgel*, 83(10):377-382.
- VERKLARENDE AFRIKAANSE WOORDEBOEK. 1980. 7e uitgebreide druk bewerk deur M.S.B. Kritzinger en F.J. Labuschagne. Pretoria: Van Schaik. 1336 p.

- WAGNER, P. 1986. Introduction to the Gregorian melodies: a handbook of plainsong, part I: Origin and development of the forms of the liturgical chant up to the end of the Middle Ages. New York: Da Capo press. 311 p.
- WALTHER, J.G. 1732. Musikalisches Lexikon. Faksimile-Nachdruck von Richard Schaal. Kassel: Bärenreiter. 659 p.
- WALTHER, J.G. 1955. Praecepta der Musicalischen Composition. Herausgegeben von Peter Benary. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 212 p.
- WEAVER, A.H. 2004. Aspects of musical borrowing in the polyphonic *Missa de feria* of the fifteenth and sixteenth centuries. (In Meconi, H., ed. Early musical borrowing. New York: Routledge. p.125-148.)
- WEIL, D.M. 1995. The Masoretic chant of the Bible. Jerusalem: Rubin Mass. 397 p.
- WERNER, E. 1979. The sacred bridge: the interdependence of liturgy and music in synagogue and church during the first millennium. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Da Capo Press. 618 p.
- WERNER, E. 1986. Music and religion in Greece, Rome, and Byzantium. (In Eliade, M., ed. The encyclopedia of religion. New York: Macmillan. p.204-209.)
- WEST, M.L. 1992. Ancient Greek music. Oxford: Clarendon Press. 410 p.
- WILLIAMS, P. 1980. The organ music of J.S. Bach (3 vols). Cambridge: Cambridge University Press.
- WILLIAMS, P. 2004. The life of Bach. Cambridge: Cambridge University Press. 219 p.
- WILSON-DICKSON, A. 2003. The story of Christian music. Oxford: Lion Publishing. 256 p.
- WOLFF, C. 1987. Praeludium (Toccatà) en Sonata – Buxtehude en het beginstadium van het grote orgelpraeludium. *Het orgel*, 83(10):370-376.
- WOLFF, C. 2001. Johann Sebastian Bach: the learned musician. New York: Oxford University Press. 599 p.

WOODLEY, R. 2001. Tinctoris, Johannes. (In Sadie, S., ed. *New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan. 25:497-501.)

YASSER, J. 1969. The opening theme of Rachmaninoff's Third Piano Concerto and its liturgical prototype. *Musical quarterly*, 55:317-324.

YUDKIN, J. 1992. Beethoven's "Mozart" Quartet. *Journal of the American Musicological Society*, 45:30-74.

ZIMMERMAN, F.B. 1966. Musical borrowings in the English Baroque. *Musical quarterly*, 52:483-495, Oct.