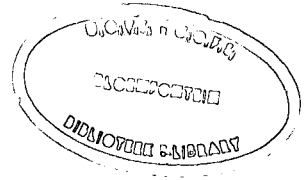


1992 034 184 01



HIERDIE EKSEMPLAAR MAG ONDER
GEEN OMSTANDIGHEDE UIT DIE
BIBLIOTEK VERWYDER WORD NIE

UOVS - SASOL-BIBLIOTEK



19920341840122000019

**SCHOENBERG SE BENADERING TOT
KOMPOSISIE NA AANLEIDING VAN
GESELEKTEERDE ARTIKELS UIT
"STYLE AND IDEA"**

deur
RIANA BARNARD

Voorgelê ter vervulling vir die graad

MAGISTER ARTIUM

in die Departement

MUSIEK

aan die
UNIVERSITEIT VAN DIE ORANJE-VRYSTAAT
STUDIELEIER: PROF. J.H. POTGIETER

November 1991

Bloemfontein

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

DANKBETUIGINGS

My opregte dank aan:

Prof. J.H. Potgieter vir die mooi gesindheid wat hy in sy studieleiding openbaar het. Sy entoesiasme, eindelose geduld, meelewing en insig sal my bybly.

My ouers wie se liefde en begrip my stukrag was.

God, die Bron van alle kennis en wysheid.

Universiteit van die
Oranje-Vrystaat
BLOEMFONTEIN
- 8 JUN 1992
UOVS SASOL BIBLIOTEEK

T 780.92 SCH

VERKLARING

Ek verklaar hiermee dat

SCHOENBERG SE BENADERING TOT KOMPOSISIE NA AANLEIDING VAN GESELEKTEERDE ARTIKELS UIT "STYLE AND IDEA"

my eie werk is en dat ek alle bronne wat ek gebruik of aangehaal het, deur middel van volledige verwysings aangedui of erken het. En dat die verhandeling wat hierby vir die graad M.Ed. aan die Universiteit van die Oranje-Vrystaat ingedien word, my selfstandige werk is en nie voorheen deur my vir 'n graad aan 'n ander Universiteit/Fakulteit ingedien is nie. Hiermee doen ek afstand van outeursreg ten bate van die Universiteit van die Oranje-Vrystaat.

RIANA BARNARD

Inhoud

HOOFSTUK EEN

INLEIDING, PROBLEEMSTELLING, DOEL EN METODE VAN ONDERSOEK

1.1	Inleiding	1
1.2	Probleemstelling	2
1.3	Doel van ondersoek	3
1.4	Metode van ondersoek	4

HOOFSTUK TWEE

SCHOENBERG SE EVALUERING VAN SY EIE WERK

2.1	Sy status as komponis binne die Westerse musiektradisie	5
2.2	Musiekkritiek	12
2.3	Konklusie	23
3.1	Norme vir grootheid	24
3.2	Schoenberg se goedkeuring van sy eie werk	27

HOOFSTUK DRIE

SCHOENBERG SE BENADERING TOT MUSIEK

2.1	Klank as primêre beginsel van musiek	31
2.2	Musiek: 'n uitdrukkingsvorm van die innerlike biologie van die mens	35
2.3	Musiek as kommunikasiemiddel binne 'n gemeenskap .	38
3.1	Inleidend	42
3.2	Schoenberg as evolusionêre komponis	42
3.3	Die begrip evolusie	50
3.4	Schoenberg as ideoloog	51
3.5	Opsommende oorsig	53

4.1	Inleidend	53
4.2	Waardevolle gedagtes t.o.v. tegniese eienskappe van die komponeer-kuns:	53
4.3	Musiekonderrig in 'n nuwe perspektief	56

HOOFSTUK VIER

'N MUSIEKWETENSKAPLIKE MENTALITEIT

2.1	Inleidend	59
2.2	Kuns as elite-kultuur	59
2.3	Abstrahering van enkele beginsels	60
3.1	Inleidend	64
3.2	Natuurwetenskaplike beïnvloeding	64
3.3	Die gevolge van teoretisering in musiek	65

HOOFSTUK VYF

ESTETIESE EISE TEENOOR WETENSKAPLIKE WAARDES

2.1	Die onversoenbaarheid van konkrete tegnologie met abstrakte estetika	67
2.2	Oorspronklikheid vs tegnologiese vooruitgang	68
2.3	Opsommende oorsig	72

HOOFSTUK SES

SLOTPERSPEKTIEF

OPSOMMING

**SCHOENBERG SE BENADERING TOT KOMPOSISIE
NA AANLEIDING VAN GESELEKTEERDE ARTIKELS
UIT "STYLE AND IDEA"**

BIBLIOGRAFIE	87
------------------------	----

HOOFSTUK EEN

INLEIDING, PROBLEEMSTELLING, DOEL EN METODE VAN ONDERSOEK

1.1 Inleiding

Arnold Schoenberg word allerweë in die musiekliteratuur beskryf as 'n groot komponis en 'n besonder invloedryke figuur in die musiekgeskiedenis. Musiekwetenskaplikes reken hom inderdaad reeds vir dekades al as die komponis wat moontlik die betekenisvolste invloed uitgeoefen het in die eerste helfte van die twintigste eeu.

Aangehaal uit 'n Credo van Alban Berg in 1930:

"[...] one of the greatest masters of all time, one of those who can never be surpassed because they embody equally the musical feeling and the musical knowledge of an epoch; a master who owes his deeper meaning and his unparalleled greatness to the confluence in him of the styles of two different eras, so that he stands between the two as a mighty landmark, looming gigantic over two worlds. [...] His inexhaustible fund of melody is so fundamentally sound, his rhythm is so varied and pulsing with life, his harmony is so esoteric and daring and yet so clear and transparent that his works must remain not only the object of admiration, but of the most assiduous study and the most constant emulation." (Leibowitz, 1970:134).

"All this is Schoenberg's life: fight incessantly from the very beginning; fight for the future, fight for the past – the past he overcame to show the future, the future he showed to preserve the past. These battles are history by now [...] There is hardly a musician of our time not influenced by him, hardly any music conceivable which bypasses his work and thought." (Steuermann, 1949:111).

"[...] we must without doubt recognize that Schoenberg's achievements – his compositions, his teachings, his writings – as well as his personal seriousness and belief in his mission, make him surely the greatest and most important musician of the first half of the twentieth century." (Hartog, 1957:105-106).

"Schoenberg stemmed out of the Viennese past. He took his point of departure from the final quartets of Beethoven, the lyricism of Hugo Wolf, the richly wrought piano writing of Brahms, and the orchestral sonority of Bruckner and Mahler – behind whom, of course, loomed the un-Viennese figure of Wagner." (Machlis, 1961:347).

"Schoenberg's revolution may be said to have affected all western art music since 1908, for even if a great deal of tonal music has been written since that date (not least by Schoenberg himself) the abjuring of such a fundamental change in music has to be seen as a creative decision of some significance." (Griffiths, 1978:40).

"[...] Schoenberg is able to venture into his own creative subconscious in order to produce a series of works which must be ranked among his finest – works which are in fact unequalled in freedom, audacity and the sensitivity with which the human psyche is expressed in sound." (Hahl-Kock, 1980:186).

"Back in the thirties, the name of Schoenberg was already a monumental name in this country." (Babbitt, 1987:5).

1.2 Probleemstelling

Alhoewel Schoenberg hierdie aansien in teoretiese geskifte geniet, is dit 'n verstommende feit dat sy musiek nog altyd selde uitgevoer is (soos wat dit vandag steeds die gesteldheid is) en dan oorwegend by spesiale geleenthede wat gewy is aan 'verwaarloosde' twintigste-eeuse musiek of aan die bekendstelling van nuwe werke in 'n 'moeilike' idioom. Hierdie stand van sake word byna net so dikwels in die vakliteratuur vermeld as wat sy grootheid besing word. Walter Wiora sluit 'n oorsig in van stellings in hierdie verband binne sy boek *Komponist und Mitwelt* (1964:8): "1921 schrieb Leo Kestenberg: '... werden neue Werke oft nur anstandshalber aufgeführt, weil man an den Forderungen der Schaffenden nicht vorübergehen möchte' (MUZIKERZIEHUNG UND MUSICPFLEGE, S. 103f.). 1953 muss Hans Mersmann feststellen: 'Ein zeitgenössischer Komponist, dessen Name vor 25 Jahre in der ersten Reihe der Moderner stand, ... etwa 600 Einladungen ergangen; sein Name war an allen Litfasäulen zu sehen; anwesend waren 30-40 Menschen' (MUSICA, S. 11). 1962 urteilt Karlheinz Stockhausen: 'Mit Ausnahme von Deutschland und vielleicht noch Schweden ist in allen europäischen praktisch tot. ... Einige Feste für zeitgenössische Musik mildern diese Tatsache, wengleich sich auch dort immer wieder die gleichen Liebhaber begegnen" (FRANKFURT ALLGEMEINE ZEITUNG, 17.3.)

Salzman wys daarop dat "Schoenberg's music, unlike that of his pupils Berg and Webern, has never been popular and it probably never will be." (1967:123)

Griffiths noem die feit dat "commercial recordings barely existed until the fifties. And when people did have the opportunity to hear music by Schoenberg and his pupils, the reaction was violently aggressive." (1978:35).

So laat as 1987 sê Babbitt: "His was a great, great name, but his music was known virtually not at all – certainly not his most recent music." (1987:5).

Rosen verwoord die vermelde kontradiksie tussen teorie en praktyk enkele bladsye uitmekaar:

"Recognized internationally as one of the greatest living composers, considered the finest of all by many,..." (1975:9).

"He became a classic without ever winning the ungrudging public acceptance granted to lesser figures." (1975:7).

'n Invloedryke komponis is voorheen nog altyd beskou as iemand wie se musiek weens die herhaalde uitvoering daarvan gelei het tot vertrouwdheid by die konsertgehoor. Schoenberg skep 'n nuwe omstandigheid: die komponis van musiek wat selde of ooit uitgevoer is, word nou as invloedryk gereken. Die rede hiervoor kan moontlik gevind word in die feit dat hy 'n baie aktiewe komposisie-leermeester was; in private hoedanigheid sowel as aan opleidingsinrigtings. Alle dosente word egter nie deur hulle leerlinge verhef tot groot skeppende meesters en dan in talle geskrifte as sodanig verheerlik nie. Dit wil dus voorkom asof Schoenberg in wese 'n propagandis was van sy idees oor musiek sowel as van sy eie skeppende vermoë. Machlis (1961:352) verwoord die eksakte essensie van hierdie vermoede: "Schoenberg was a tireless propagandist for his ideas, a role for which his verbal gifts and his passion for polemics eminently fitted him."

Die problematiek wat hieruit volg, kan nie negeer word nie: hoe gebeur dit dat 'n komponis van onbekende musiek nie alleen as die grootste en invloedrykste komponis van sy tyd aanvaar is nie, maar dat ook sy teorieë oor komposisie deur talle bekende musici oral in die wêreld daadwerklik geïmplementeer is? Die vraagstuk kan moontlik opgelos word indien die rede gevind kan word hoekom sy benadering so onweerstaanbaar was dat sy werk en sy verklarings

die verbeeldingskrag van professionele musici wêreldwyd aangegryp het.

1.3 Doel van ondersoek

Die doel van hierdie navorsing is om Schoenberg se benadering tot komposisie te ondersoek in terme van sy eie verklarings soos wat dit vervat is in die artikels waaruit **Style and Idea** bestaan.

1.4 Metode van ondersoek

Die vertrekpunt van die studie is 'n seleksie van artikels uit die boek **Style and Idea** waarin Schoenberg sy idees oor musiek uiteensit. So 'n seleksie was noodsaaklik vanweë die enorme omvang van die bundel, en het geskied op grond van samehangende motiewe wat tematies verband hou.

In die verloop van die navorsing word Schoenberg se uitsprake geïnterpreteer en geëvalueer, waarna dit dien as grondstof vir 'n besinning oor die aard en wese van sy benadering tot komposisie. Hierdie studie is egter geen poging om 'n emosionele reaksie of waarde-oordeel oor sy musiek as sodanig te verwoord nie. Die navorsing is gerig op Schoenberg se benadering tot musiek uitsluitlik soos dit blyk vanuit sy artikels in **Style and Idea**.

HOOFSTUK TWEE

SCHOENBERG SE EVALUERING VAN SY EIE WERK

1. Inleidend

In die reeks artikels wat opgeneem is in 'n boek getiteld **Style and Idea**, blyk dit ondubbelsinnig dat Schoenberg homself as een van die groot komponiste in die Westerse musiekgeskiedenis reken. Hy beklemtoon geredelik wat hy as ooreenkomste beskou tussen sy skeppingsmentaliteit en dié van erkende toonaangewende komponiste. 'n Voorbeeld hiervan is die volgende:

"[...] in the works of the great masters many miracles can be discovered, the extreme profundity and prophetic foresight of which seem superhuman. In all modesty, I will quote here one example from the Kammer-symphonie." (1946:117).

- Genoemde werk is een van sy eie.

Daar bestaan by hom geen twyfel dat hy 'n genie is nie:

"And how should he (genius) be noticed? [...] throughout the world geniuses are not noticed so long as they are there, but only once they are no longer there [...] I will first say how he could be encouraged [...] There is a widespread opinion that the best way to encourage composers is to perform and publish them. I would call these the second- and third-best. I was twenty-five before I was performed for the first time, and thirty-one when I first had a piece published."

Hierdie aanhaling is 'n voorbeeld van die wyse waarop hy 'n algemene stelling op sy eie situasie van toepassing maak. Selfs wanneer hy dit nie eksplisiet doen nie, ontstaan die aanvoeling meesal dat sy uitsprake subjektief bedoel is en dat hy gedagtes oor homself uitspreek in terme van verwysings na ander musici. Dit is natuurlik 'n algemeen-menslike gesteldheid; Schoenberg is hierin nie uitsonderlik nie.

In die res van hierdie hoofstuk word nadere ondersoek ingestel na sy onwrikbare geloof aan sy artistieke statuur: woordelike aanhalinge uit sy artikels word geïnterpreteer en geëvalueer, en ten slotte

volg 'n kritiese oorsig waarbinne die voorafgaande aannames in 'n breë perspektief gestel word.

2. Stellings uit die pen van Schoenberg self

2.1 Sy status as komponis binne die Westerse musiektradisie

2.1.1 Ooreenkomste met J.S. Bach

Hy verwys meermale na Bach op 'n wyse wat hierdie komponis betrek by sy eie strewes en metodes:

"... Bach, who knew more secrets than the Netherlanders ever possessed, enlarged these rules to such an extent that they comprised all the twelve notes of the chromatic scale. Bach sometimes operated with the twelve tones in such a manner that one would be inclined to call him the first twelve-tone composer." (1946:117).

"I used to say, 'Bach is the first composer with twelve tones'. This was a joke, of course. I did not even know whether somebody before him might not have deserved this title. But the truth on which this statement is based is that the Fugue no. 24 [...] in B minor, begins with a Dux in which all twelve tones appear." (1950:393).

Vir Schoenberg is dit klaarblyklik van minder belang dat Bach met tradisie-beheerde dissonansies binne 'n raamwerk van funksionele harmonie gekomponeer het, terwyl sy eie dodekafonie buite enige hoorbare tonaliteitstelsel gesetel is. Sy twintigste-eeuse dodekafonie impliseer uiteraard gehoorsatonaliteit wat geensins in enige musiek van J.S. Bach aangetref word nie.

In die aanhalings word 'n enkele gesteldheid dus geïsoleer: die genoemde chromatiese fugatema sluit al twaalf die moontlike toonhoogtes in sonder dat een herhaal word, maar die opset van die musiek stem op geen ander wyse ooreen met die opset van twintigste-eeuse dodekafoniese musiek nie. Die fuga is baie beslis in B mineur met modulاسies na verwante toonsoorte terwyl Schoenberg elders dit heel duidelik stel dat aanvaarde akkoordvorming (en daarmee saam vanselfsprekend aanvaarde harmoniek) in twintigste-eeuse dodekafonie nie 'n faktor is nie. Dus word die wesentliche verskil in klankgesteldheid tussen Bach se fuga en twaalftoonmusiek nie genoem nie. Uit die aanhaling kan die indruk sekerlik ontstaan dat Bach in die genoemde fuga dodekafonies gedink het.

Veral persone wat reeds skeef onderrig is (dit wil sê die meeste studente, volgens Schoenberg¹ sal, na aanleiding van stellings soos hierbo genoem, Bach se Fuga in B mineur sonder verdere nadenke met dodekafonie assosieer, en die assosiasie sal des te moontliker plaasvind omdat Schoenberg in 'n arikel van 1930 reeds dissonansie in 'n ander werk van Bach betrek het by die soort ad-jektiewe wat vermoedelik op die dissonansie van die twintigste eeu betrekking gehad het:

"But if one writes a sustained chord, b# -d# -f# , in the right hand for the piano, and adds an eighth-note melody, g# -f# -e-d# -c# -b, this produces horrible, incomprehensible dissonances, and I am glad it was not I who first wrote that sort of thing, but Johann Sebastian Bach. His contemporaries could not understand that. We no longer find it so difficult; we know that the terrible dissonances, b# -c# and b# -b, are not stopping places on the eighth-notes' route; that they pass safely by and reach a bomb-proof shelter, an a whose consonance with the f# once again restores harmony." (1930:100-101).

Hierdie argument motiveer hy uit maat 29 van die vierde Prelude van die "48":

Dit is raaiselagtig waarom hy beweer dat agtiende-eeuse musici 'n onvermoë gehad het om sulke dissonansies te begryp: die aangehaalde voorbeeld uit Bach se musiek bestaan uit die dominant-harmonie van die hooftoonsoort met deurgangsnote. Hierdie alle-daagse en alomteenwoordige harmonie word versier deur deurgangsnote, wat die eenvoudigste vorm van alle akkoordvreemde tone is. Die maatlange dominant-harmonie word voorafgegaan deur mate 23¹⁻³, 25¹⁻⁶ en 27⁴⁻⁶ waarin dieselfde dominant-harmonie ook aanwesig was, en dit is daarná ook weer op die voorgrond: in effek gaan die dissonante deurgangsnote dus ongemerk verby.

Dit is bowendien so dat die laaste twee note in die linkerhand die afgaande melodiese mineur verteenwoordig: Bach doen dus in alle opsigte wat tradisie voorskryf, naamlik dat 'n dalende melodie gebruik maak van die melodiese mineur omdat die harmoniese mi-

1 Kyk **Style and Idea**: 'In this manner there are educated a great number of pseudo-historians who believes themselves to be experts [...] (1946:114).

neur 'n moeilik singbare vergrote tweede bevat. c# en b vorm dan dissonansies; albei is deurgangsnote en taamlik ver geleë van die boonste akkoord waarmee hulle die dissonansies vorm.

Die betekenisvolle feit word ook verswyg dat die dominant-harmonie deurentyd 'n raamwerk verskaf waarbinne hierdie fragment uit J.S. Bach se musiek realiseer. In die funksionele harmoniek is die dominant die tweede sterkste bestanddeel naas die tonika, en hierdie twee akkoorde is sinoniem met die ordening van klank. In hierdie opsig het J.S. Bach altyd volkome aan die tradisie van sy eie tyd voldoen. Leibowitz (1949:26) formuleer hierdie gesteldheid as volg: "Like his predecessors, Bach composes fugues with a contrapuntal plan. [...] However, it may be observed that no matter how complex these fugues are contrapuntally they can constantly be reduced to typical tonal chords, to harmonic progressions which are entirely under control and which are carefully realized according to the strictest harmonic functions of tonality."

Dit wil werklik voorkom asof 'n minder relevante geval van voorafskaduwing van twintigste-eeuse dissonansie moeilik gevind sou kan word; die indruk ontstaan inderdaad dat daar in die bogenoemde voorbeeld sigbare geskrewe dissonansies vermeld word waarvan die gehooreffek niemand tweemaal sal laat dink nie.

Alhoewel hy voortdurend die versekering gee dat hy geen Bach is nie, beskryf hy herhaaldelik die waarde van sy eie werk in terme van Bach:

"Except for one difference – that I am no Bach – there is a great similarity between the two epochs. A superficial judgement might consider composition with twelve tones as an end to the period in which chromaticism evolved, and thus compare it to the climaxing end of the period of contrapuntal composition which Bach set by his unsurpassable mastery. [...] But – also in this respect I am no Bach – I believe that composition with twelve tones and what many erroneously call 'atonal music' is not the end of an old period, but the beginning of a new one." (1946:119-120).

Elders in die artikels in **Style and Idea** is daar meermale stellings wat die name van J.S. Bach en Arnold Schoenberg op 'n minder of meer terloopse wyse assosieer, bv.

"[...] many of the forms which I was supposedly the first to use in our time will surely be found to have been used by others long before me [...] In the same way, there are cham-

ber orchestras and chamber symphonies even before the time of Bach." (1923:93-94).

"[...] none of the dissonant intervals is under any obligation, and each sound-combination of that kind can be resolved in all possible ways. I often explained this similarly to my pupils (and was the first to do so in our time), and also to some extent gave them the means with which to do it (they are not found in any book, and have, since the Netherlanders, evidently been known to only J.S. Bach and myself)". (1928:288).

In die lig van sy verspreide koppelings van sy eie naam met dié van Bach, is die volgende uitlatings besonder betekenisvol. Dit kom uit die artikels National Music 1 en 2, wat handel oor die voorrang wat Duitse musiek geniet het en vir tweehonderd jaar behou het sedert J.S. Bach. In Bach se tyd was daar egter persone van ander nasionaliteite wat 'n slagspreuk "lightness against heaviness" aangehef het; hieruit het die homofoniese styl ontstaan (wat egter ook in Duitse musiek tot 'n hoogtepunt gevoer is). Schoenberg vind 'n ooreenkoms met die omstandighede van sy eie tyd:

"The historically trained minds say, 'Harmony has developed to such an exaggerated pitch that now, as at the time of the contrapuntal style, there must be a return to simplicity, i.e. to a harmonically simpler music. [...] But then matters are really as follows: (a) In Bach's time, contrapuntal art [...] had reached such a pitch that in it the transition to a different kind of art is already beginning. [...] (b) By our own time, the way harmony had developed meant that the use of all twelve tones of the chromatic scale could be moulded in such a multifarious way as not only to bring about a new (harmonic) polyphony [...] The new multiplicity of meaning conferred on the tones by new kinds of chords made possible the use of motives in rather the way complex ornament (Manieren) were once used - without regard for dissonant clashes; they explained themselves [...] from the logic of the figuration as a whole. Through this preparation and through the broadening of all tonal relationships, musical imagination and creative fantasy were in a position to take consonances as exactly alike, so far as grasping them was concerned. So if at the climax of contrapuntal art, in Bach, something quite new simultaneously begins - the art of development through motivic variation - and in our time, at the climax of art based on harmonic relationships, the art of composing with 'twelve tones related only to each other' begins, one sees that the epochs

are very similar. The question is simply whether, and in whose interest, this historical parallel is bound to produce similar results: that is to say, whether the composer's way of writing must again alter from now on, in as expected and unforeseeable a way as after J.S. Bach. Wagner's music was [...] the best and most significant of its age [...] the resistance came about in [...] the usual way: the talented inspiration of those without genius. Debussy's summons to the Latin and Slav peoples, to do battle against Wagner, was indeed successful; [...] the battle against German music during the war was primarily a battle against my own music, and [...] (as somebody said recently on the radio, not realising or understanding what he was saying) nowadays my art has no line of succession abroad (although I was picked to the bones...)" (1931:170-173).

Dit blyk uit bostaande stellings dat Schoenberg hom volledig identifiseer met Duitse musiek, en dat hy die reaksie teen Duitse musiek wat aan die einde van die negentiende eeu in bv. Frankryk plaasgevind het, beleef as 'n reaksie teen homself. Weens sy verwysings na Bach, in samehang met sy reeds aangehaalde persepsie van homself as 'n genie, is dit baie moeilik om nie van die bostaande stellings af te lei nie dat hy in hierdie artikels bedoel om sy siening van die 'evolusie' in musiek as volg aan te dui: Soos wat Bach 'n hoogtepunt verteenwoordig het deurdat hy vorige (kontrapuntale) ontwikkelingslyne saamgevat en geniaal vervolmaak het terwyl mindere komponiste oppervlakkige nuwighede nagestreef het, so is Schoenberg besig om 'n klimakteriese samevatting te volvoer van vorige (harmoniese) ontwikkelingslyne terwyl mindere komponiste (soos Debussy) daarteen reageer en "Nuwe Musiek" maak.

2.1.2 Ooreenkomste met Beethoven

Ook Beethoven word betrek as 'n voorganger van atonaliteit:

"Though I would not pretend that my piano piece Opus 11, No. 3, looks like a string quartet of Haydn, I have heard many a good musician, when listening to Beethoven's *Great Fugue*, cry out: 'This sounds like atonal music.'" (1949:88).

Hierdie bewering aangaande die talle 'goeie musici' wat Beethoven se Fuga atonaal ervaar, is ondefinitief. Wat is die grondslag waarvolgens die anonieme persone as goeie musici gereken word? Indien hulle wel goeie musici was, waarom nie hulle name verstrekk as versterking van die argument nie? So 'n vae, naamlose verwysing doen aan as 'n poging om sy strewe met die naam van Beethoven te assosieer.

2.1.3 Ooreenkomste met Wagner

In sy eie estimasie is Schoenberg nie slegs Wagner se gelyke nie, maar inderdaad sy meerdere:

"Wagner could not make music play a merely supporting role. As a musician he had too many ideas. Too many ideas, even when he applied with full stringency his principle which we no longer need to follow. He had too many ideas, even in passages laid out in such a way that the music, in itself most beautiful and inspired, is pressed into a construction which impedes its development – one that is musically inappropriate. I mean the passages where he makes the orchestra assemble elements of the most heterogeneous kind, forming a symphonico-dramatic subsoil from which the vocal part can no longer grow organically." (1930:105-106).

Hierteenoor stel hy sy eie werkswyse:

"I make it my task to arrive at a vocal line that bears within it the text, the stage, the characters, the décor, the music, and everything else that is expressive, while still unfolding purely in accordance with musical laws and musical demands." (1930:106).

Só gee hy te kenne dat hy nie maar strewe na 'n blote voortsetting van 'n tradisie wat by Wagner ontspring het nie. Nee, hy volvoer hierdie ideaal van 'n allesomvattende vokale stemparty soos wat dié voor hom nie in staat was nie.

As bogenoemde aanspraak selfs net haastig oordink word, blyk dit 'n onrealistiese ideaal te wees: 'n vokale stemparty waarin karakter-sketsing, verhooggebeure, dekor, musikale vereistes en alle ander uitdrukkingsmiddele gelyktydig vervat is om sodoende 'n organiese verbinding van musikale en teaterelemente te bewerkstellig, is gewoon nie denkbaar nie.

2.1.4 Ooreenkomste met die Romantici

Schoenberg voeg hom amper ongemerk tot 'n paradigma groot Romantiese komponiste:

"True, if one were to look at scores of Strauss, Debussy, Mahler, Ravel, Reger, or my own, it might be difficult to decide whether all this complication is necessary." (1946:119).

2.1.5 Opsommende oorsig

Deur bostaande suggesties word die leser gelei om te glo dat Schoenberg se musiek nie na waarde ontvang word nie. Op die keper beskou, kom die reeks aanhalings daarop neer dat hy voor-

spraak maak vir sy eie musiek deur dit in die geselskap te plaas van die grootste geeste in die musiekgeskiedenis. Die enorme breuk tussen sy aannames en die werklike gesteldheid in die hedendaagse musieklewe¹ roep om 'n verklaring. Schoenberg lig die situasie toe deur J.S. Bach as voorbeeld te neem:

“... the period when the style of contrapuntal construction was abandoned and the aesthetic of the homophonic-melodic style was formulated. Comparing the compositions manufactured in response to this aesthetic with those of J.S. Bach on the one hand and of Haydn, Mozart, Beethoven en Schubert on the other, one understands why such ruthless propaganda had to be applied to eliminate J.S. Bach...” (1947:408).

Dit is duidelik dat die verwerping van sy musiek na sy eie mening toe te skryf is aan meedoënlose negatiewe kritiek, en dat so 'n toestand ooreenstem met die verwaarlosing van Bach se musiek onder gehore in sy tyd. Die verdere implikasie dat sy musiek ook sal herleef en die wêreld domineer – soos wat Bach s'n gedoen het – blyk uit die volgende:

“Would Haydn, Mozart and Beethoven have become known and survived if no conductor had ever had the courage and conscience to do his moral and artistic duty? Would they not have remained as unknown as Bach, who was not discovered till fifty years after his death...” (1934:179).

Dit blyk dat Schoenberg self volkome sekerheid gehad het oor die hoë waarde van sy musiek. Hy het hierdie aanvoeling duidelik gestel in sy artikels. Die indruk ontstaan dat sommige skrywers oor sy musiek in baie gevalle sy eie waardebepalings en stellings uit sy artikels oorgeneem het en weergegee het asof dit hulle eie gevolgtrekkings was. Leichtentritt (1938:257-258) verwoord hierdie gesteldheid: “His great celebrity is not founded on his music, which is generally unknown to the musical world at large, but on the extensive propaganda of a little party intensely interested in the cause of modernistic music: a little coterie of enthusiastic pupils, radical young composers, a few conductors, his publishers [...] and a few progressive critics in various countries, intent on discussing sensational matters.”

1 Wat op verre na nie noodwendig ooreenstem met stellings in vakliteratuur nie

2.2 Musiekkritiek

2.2.1 Inleidend

In die voorafgaande oorsig is melding gemaak van Schoenberg se verwyt aan meedoënlose kritici wat hy as direkte oorsaak van sy miskenning beskou. Sy negatiewe houding ten opsigte van musiekkritiek is deurgaans opvallend in die gebundelde artikels. Die grootste aanklag word gerig teen die kritici se onbekwaamhede en onvermoëns:

"... conservatives ...: they have nothing else to guard, to conserve, but their own lack of ability, ignorance, and cowardice..." (1934:28).

"It is indeed the custom hereabouts to evaluate without being competent to do so." (1909:190).

"... among us a musician goes to a newspaper only when he is unfit to be even a 'professor' of singing or the piano." (1909:193).

"Our music critics are in very truth unfit to be even cannon-fodder in the battles of art." (1909:194).

Hy vind dat die verwerplike gehalte van persone wat hulself resente noem te wyte is aan onder andere swak opleiding, waardeur hulle noodsaak word om weens min eerstehandse kennis op gepopulariseerde estetika te steun:

"Unfortunately, methods in music teaching, instead of making students thoroughly acquainted with the music itself, furnish a conglomerate of more or less true historical facts, sugar-coated with a great number of more or less false anecdotes about the composer, his performers, his audiences, and his critics, plus a strong dose of popularized aesthetics." (1946:113).

Hy illustreer hierdie stellings deur 'n insident te skets wat hy beleef het:

"Thus I once read in an examination paper of a sophomore, who had studied only a little harmony and much music appreciation, but who had certainly not heard much 'live' music, that 'Schumann's orchestration is gloomy and unclear'. This wisdom was derived directly and verbally from the textbook used in class." (1946:113)

Gevolgluk kan sulke studente nie 'n betroubare oordeelsvermoë opbou nie, aangesien hulle nie genoeg in direkte aanraking met musiek kom nie:

"But, irreparable damage has been done; this girl, and probably all her classmates, will never listen to the orchestra of Schumann naively, sensitively, and open-mindedly. At the end of the term she will have acquired a knowledge of music history, aesthetics, and criticism, plus a number of amusing anecdotes; but unfortunately she may not remember even one of those gloomily orchestrated Schumann themes. In a few years she will take her master's degree in music, or will have become a teacher, or both, and will disseminate what she has been taught: ready-made judgements, wrong and superficial ideas about music, musicians and aesthetics." (1946:114).

Bostaande akkurate argument lê 'n werklike leemte in die stelsel van musiekonderrig bloot, en 'n oorsig oor die gepubliseerde literatuur in verband met musiek bevestig sy siening. Publikasies oor veral die Romantiek kan as illustrasie dien: dit is ongelukkig 'n onbetwisbare feit dat veral Romantici oor die algemeen stief behandel word in 20e-eeuse geskrifte:

"Schumann's ... flabbiness and lack of intellectual fibre, the mawkishness and sentimentality of his emotion, and the turgidity and thickness of his style of writing ..." (Gray, 1947:230).

"Mendelssohn's music is full of fine first phrases killed by the dead matter that follows them. The Violin concerto is an outstanding example." (Abraham, 1949:62).

"Romantic ardor was helpless and stood with clipped wings before the architectonic logic of the sonata-symphony" (Lang, 1941:807).

"[Schumann's] symphonies contain page after page of mechanical figures." (Crocker, 1986:443).

Soortgelyke onverantwoordelike uitsprake wemel in talle publikasies deur die verloop van die twintigste eeu, en het sekerlik dikwels die gevolg dat 'n kunsskat van onskatbare waarde beskadig word uit pure oningeligtheid. Indien studente werklik genoegsame eerstehandse kennis van die musiek sou opdoen om 'n eie insig te verwerf in die stromings en tendense van bepaalde periodes, sou hulle in staat wees om 'n eie kritiese oordeel te vorm, onafhanklik van bevooroordeelde 'kennis' wat aan hulle opgedring word in publikasies. Só sou hulle by 'n suiwer waarde-oordeel kon uitkom, en bogenoemde soort kritiek binne 'n relevante konteks kon plaas wat nie 'n eie gevolgtrekking sal verdring nie.

Die volgende aanhaling uit die waardevolle betoog van Schoenberg laat weer 'n vermoede ontstaan dat hy swak musiekonderrig en die gevolge daarvan by sy eie (miskende) posisie wil tuisbring:

"In this manner there are educated a great number of pseudo-historians who believe themselves to be experts and, as such, entitled not only to criticize music and musicians, but even to usurp the role of leaders, to gain influence in the development of the art of music and to organize it in advance." (1946:114).

Dit is moeilik om nie die indruk te kry nie dat hy dit eintlik het teen die "ready-made judgements, wrong and superficial ideas about music, musicians, and aesthetics" wat hy glo kritici beoefen omdat hulle nie in staat is om sy eie musiek na waarde te skat nie. Dit wil inderdaad voorkom asof hy besig is om te skerm vir sy eie kuns: omdat dit nie so gunstig ontvang word nie, plaas hy hom in dieselfde kategorie as ander komponiste wat miskennig ervaar het. Die boodskap wat hy suggereer is: indien die skeef-opgeleide teoretici 'n groot komponis soos Schumann oor die hoof kan sien, is dit beslis moontlik dat hy (Schoenberg) ook onderskat word.

In sy poging om te wys hoe aweregs kritici optree, veralgemeen hy op 'n onaanvaarbare wyse:

"But since being human is equal to erring, then knowledge is merely the power that gets in the way of independent realization and examination, and memory takes over the job of providing a substitute for the independent activity of sharpened senses and a mobile intellect." (1909:191).

Hierdie soort stelling is oordrewe en dui op 'n wanbalans: alhoewel die moontlikheid seker bestaan dat enige individu moontlik kan foutter, kan daar steeds nie 'n afleiding gemaak word dat misvatting noodwendig ekwivalent is aan die menslike natuur en dat alle kritici met ander woorde verkeerd is nie. Dié oordrewe stelling dien slegs om geldigheid te verleen aan sy bewering dat kritici nie sy kuns objektief beskou nie. Hy wil met hierdie stellings individue versoek om onmiddellik ontslae te raak van vooroordele (wat voortspruit uit 'n foutiewe soort kennis en ervaring) en om sodoende gelei te word tot 'n nuwe, intuitiewe bewussyn.

By werklik denkende persone sal dit in elk geval gebeur dat artistieke indrukke voortvloei uit blootstelling aan kuns, waarna ervarings intuïtief gemeet sal word aan vorige kunserverarings. 'n Nuwe ervaring is daarby geensins outomaties negatief nie, andersins sou die term 'oorspronklikheid' geen bestaansreg kon hê nie. Die ge-

heue sal bloot die inherente maatstawe oproep waarvolgens vorige oordele gevel is, maar kan nie 'n klaargemaakte opinie voorsien nie. Met of sonder bedoeling gebeur dit dat Schoenberg in hierdie opsig die leser verwar deur een aspek te oorbeklemtoon: geheue speel wel 'n rol in die denkproses, maar kan nie as 'n negatiewe waarde beskou word in verband met oordeelsvermoë nie, behalwe as dit geïsoleerd funksioneer.

2.2.3 *Subjektiviteit van resensente*

Hy beweer in 'n verskeidenheid uitlatinge dat musiekkritici hul skuldig maak aan 'n uiterste vorm van subjektiviteit:

"Musicologists have failed to act in favour of the truth."
(1948:77).

"For the good is and remains good and must therefore be persecuted, and the bad is and remains bad and must therefore be promoted." (1948:453).

Daar is natuurlik gevalle waar ongeldige oordele uitgespreek word weens 'n tekort óf aan kennis óf aan selfstandige denke, maar hierdie uitsonderings kan nie tot die reël verabsoluteer word nie. Onnadenkende geringskattings van toonaangewende kunswerke is al vir baie eeue met die mensdom. Talle voorbeelde kan aangehaal word:

Dr. Charles Burney verwoord hierdie soort gesigspunt in 1776 só: "If Sebastian Bach and his admirable son Emmanuel, instead of being musical directors in commercial cities, had been fortunately employed to compose for the stage and the public or the great Capitals, such as Naples, Paris, or London, and for performances of the first class, they would doubtless have simplified their style more to the level of their judges; the one would have sacrificed all unmeaning art and contrivance and the other been less fantastical and 'recherché', and both, by writing in a style more popular, and generally intelligible and pleasing, would have expended their fame and been indisputably the greatest musicians of the present century." (Demuth, 1977:97). Ook Beethoven is daaraan blootgestel: "Beethoven's Second Symphony is a crass monster, a hideously writhing wounded dragon, that refuses to expire, and though bleeding in the Finale, furiously beats with its tail erect." (Slonimsky, 1972:42). Sy *Fidelio*-ouverture het die volgende reaksie in 1806 uitgelok: "Recently there was given the overture to Beethoven's opera *Fidelio*, and all impartial musicians and music lovers were in perfect agreement that never was anything as incoherent, shrill, chaotic and ear-splitting produced in music. The most piercing disson-

ances clash in a really atrocious harmony, and a few puny ideas only increase the disagreeable and deafening effect." (Slonimsky, 1972:42).

'n Verskeidenheid uitsprake oor 'n geredelike tydspektrum kan verskaf word om hierdie gesteldheid van kritici te illustreer:

"In instrumentation both of these giants among composers [Bach and Handel] were equally backward, though their aims and methods, and the results they achieved, were very different." (Parry, 1893:167)

"Whatever lack of maturity is observable in both is felt, not so much in the lack of instrumental effect, as in the crude recitative of Handel and in the overdoing of contrapuntal complexity in places where it is not essential in Bach." (Parry, 1893:169)

Oor Chopin: "There is a clear statement, a sound theme for developing purposes, the crisp march of chord progressions, and then – the edifice goes up in smoke." (Huneker, 1900:169)

"Deze zelfde jazz is echter een consequentie – volgens sommige melomanen zelfs: de eenig juiste consequentie – van Beethoven en honderd jaar Beethovenisme." (Pijper, 1927:106)

"Toen Beethoven zich als scheppend kunstenaar volkomen ontwikkelde – en dat was niet veel later dan 1792 – vond hij de mogelijkheden voor zijne persoonlijke uitingsswijken gereed liggen: de scheppingen van Haydn, de kunstwerken van Mozart leverden hem een alfabet waarin hij geen letter gewijzigd heeft, waaraan hij ternauwernood een enkelen consonant heeft toegevoegd." (Pijper, 1927:60)

"Wij kunnen hooren dat Beethoven's melodieën, zijn instrumentale vondsten, zijn rhythmten op geen enkel punt afwijken van de gebruiken, die bij Haydn reeds het karakter van een nauwkeurige formule droegen." (Pijper, 1927:61-62)

Oor Mozart: "The sonatas are widely known because they are used for teaching; when the intelligent pupil's mind and fingers are more advanced, he naturally explores the volume for deeper musical thought than he encountered in the first pages he was set to learn, but he secures supreme satisfaction only from two or three whole sonatas and occasional fine movements in others. Still more disappointed is the player who expects consistent advance of musical thought with the advance in dates of composition, and therefore unfairly compares Mozart with Beethoven or even with C.P.E. Bach." (Hutchings, 1956:32)

"Undoubtedly, however, Mozart disappoints us, in the keyboard works as in symphonies, when the next work in a series seems to show artistic retrogression rather than advance." (Hutchings, 1956:43)

"*La Cathédrale engloutie* [Debussy] has enjoyed great popularity, but rather on account, one feels, of its obvious picturesqueness than because of its intrinsic musical worth." (Lockspeiser, 1936:150)

"[...] there are signs that Debussy was becoming a prey to his own 'formulas'. This was his final and most ironic tragedy." (Lockspeiser, 1936:150)

"Not only the workmanship betrays that the composer [Schumann] was a sick man. With the exception of the slow movement, the material itself lacks spontaneity – hence, perhaps, the work's neglect." (Chissell, 1948:154-155)

Oor Schumann: "How very much more effective the coda of the slow movement would have been had the two violins had been permitted to climb above the sustained cello B-flat without the assistance of the piano!" (Chissell, 1948:172)

IN WERKLIKHEID IS DAAR 'N VIOOL EN 'N ALTVIOOL; SY GEE DIT AAN AS TWEE VIOLE!

"The only structural weakness occurs in the finale, where Schumann reverts to a tiresome habit (noticed in the piano sonatas) of recapitulating the development section after the normal return of the exposition, before adding the rightful coda." (Chissell, 1948:173)

"For as the demands of the grand classical manner had already exposed in his piano sonatas the incompatibility of his darting, impulsive imagination with the sustained grasp of a single, extended formal principle, so the claim of symphonic form presented themselves as a challenge to which it was not in his nature to rise. That he should long to find a place in the symphonic pantheon alongside Mozart and Beethoven, Schubert and Mendelssohn, expresses an ambition of which there was no need to feel ashamed. The wonder is that he should have so mistaken the nature of his gifts as to believe it possible." (Taylor, 1982:204)

"Liszt, writing in the year before Schumann's death, already perceived the dichotomy between his nature and his aspirations:

'No one can fail to recognize that instead of venturing, conquering, discovering, Schumann strove to reconcile his romantic personality, torn between joy and pain, and often driven by a dark urge towards the fantastic and the bizarre, with the modalities of classical form, whereas the clarity and symmetry of such forms lay beyond his characteristic spirit... This struggle against his true nature must have caused him great suffering, and it has stained even his most beautiful pages with the blood that has flowed from the open wound.'" (Taylor, 1982:206)

Oor Liszt se *Harmonies poétiques et religieuses*, aangehaal uit 'n brief van Clara Schumann:

"He played with a demonic brilliance, as always, with a mastery like that of the devil himself (I can think of no other way of putting it). But oh, what terrible compositions! If a youngster were to write such stuff, one could forgive him on account of his age, but what can one say when a full-grown man is so deluded? We both felt very sad – it is so depressing. Liszt himself seemed offended that we did not say anything, but how can one, when one feels so angry?" (Taylor, 1982:293)

"Reinecke also quoted a number of episodes, Tchaikovsky went on, 'which showed that Schumann was not even able to distinguish properly the sounds of the different instruments in the orchestra, and that the innate sense of rhythm so indispensable for a conductor was very inadequately developed in him.'" (Taylor, 1982:297)

"Both Schumann and Mendelssohn made the mistake of writing chamber music too pianistically. [...] Mendelssohn is equally afflicted by it, and he has an additional fault from which Schumann is free: he often writes orchestrally, as if each part were to be taken by a body of strings instead of by a solo instrument." (Abraham, 1949:67)

"When, however, Chopin obliged in 1841 with a composition 'of larger proportions', namely the Sonata in B flat minor, Schumann waxed caustic: 'To call it a sonata, as Chopin has done, is sheer caprice, almost downright arrogance, for he has simply yoked together four of his wildest offspring, trying to smuggle them under this name into a setting to which they would otherwise have never found their way.'" (Taylor, 1982:217)

Oor Mendelssohn: "Mendelssohn's skilful, facile manipulation of his material – skilful in everything but *style* – has failed to keep most of

his chamber music alive, though one must regret that complete oblivion has overtaken the A major Quintet." (Abraham, 1949:68)

"Yet his quest for ways of absorbing the old into the new was, at best, only partly successful; and even those who go out of their way to seek and find virtues in Schumann's later symphonic music are likely to discover their admiration for what he achieved before 1841 strengthened by the experience." (Whittall, 1987:38)

"Mendelssohn's failure to fulfil his exceptional early promise may be ascribed to purely musical causes, especially the fact that he emerged too soon: a longer period of assimilation was needed before music could advance confidently beyond Beethoven and Schubert." (Whittall, 1987:35)

In die lig van die voorafgaande soort uitsprake sou dit nie onnatuurlik wees indien die miskennning van belangrike werke ook in die moderne eeu voorkom nie. Die tyd sal egter skeiding bring tussen die groot werke wat bly voortbestaan en dié van mindere waarde wat tot niet gaan. Indien Schoenberg se komposisies wel oor onsterflike waardes beskik, het hy geen rede tot kommer nie aangesien dit mettertyd regmatige erkenning sal geniet. Die probleem wat in hierdie opsig geïdentifiseer kan word, is dat sy 'moeilike werke' al bykans tagtig jaar bestaan en steeds nie 'n gehoor verwerf het nie, ten spyte van volgehoue gunstige beriggewing in die vakliteratuur. Die vermoede ontstaan dat die tyd reeds 'n oordeel gevel het, naamlik dat sy soort klank onaanvaarbaar is en nie in die konsertlewe 'n deurbraak sal maak nie, selfs al vind teoretici betekenisvolle eienskappe daarin.

2.2.4 Die markwaarde van sy musiek

Schoenberg berig dat 'n egte waarde-oordeel met 'n universele strekking skaars is:

"the arrogance that disregards all the conditions and tries to drum up generally valid, authoritative judgements unsupported by a personality that is fully developed and to be taken seriously – such arrogance is all the more widespread." (1909:190).

Hy poog om sy argument te illustreer deur na 'n situasie in die alledaagse lewe te verwys:

"For example, in a good year for fruit the demand is relatively lower than the supply, so the market-value is low. Yet when ripe fruit is more plentiful it is also, doubtless, *better*. So even here, where the consumer's judgement can be authentic,

supply and demand are not criteria of intrinsic value. On the contrary, the latter can be in downright inverse proportion to the market-value." (1909:190).

Hierdie argument kombineer 'n geldige gegewe met 'n halwe waarheid: die aanvraag na of markwaarde van 'n kunswerk is as sodanig geen intrinsieke kriterium waarvolgens dit beoordeel kan word nie; korrek. Maar aan die ander kant is die markwaarde van musiek dikwels 'n aanduiding van die mate waarin die komponis slaag om sy idees suksesvol oor te dra. Hierby kan die gestelheid gevoeg word dat gevalle uit die verlede waarin goeie musiek nie binne 'n redelike tydsverloop as sodanig erken is nie, nie bekend is nie. Alhoewel die werke van groot komponiste nie altyd onmiddellik na waarde geskat is nie, het hulle tog mettertyd erkenning geniet. Só is Bach se '48' voor 1782 al deur ander mense, en in 1782 deur Mozart self as van die meesterwerke in die musiekgeskiedenis geag. Populariteit is sekerlik nie 'n waarborg vir gehalte nie, maar in die meeste gevalle is musiek van gehalte tog wel toeganklik. As motivering vir genoemde stelling sou Beethoven se musiek aangevoer kon word: ongeag die intellektuele vlak waarop mense verkeer, geniet hul reeds vir amper twee eeue sy meesterwerke omdat dit op soveel vlakke tot verskillende individue kan spreek.

Op die keper beskou is enige poging om 'n artistieke gesteldheid aan die hand van 'n alledaagse situasie te probeer illustreer in elk geval hoogs problematies. Musiek-konsumpsie en die verbruik van vrugte is uiteraard sake van 'n uiteenlopende aard.

2.2.5 Onverdiende verontregting

Schoenberg bring die gebeurlikheid dat groot kunstenaars aanvaanlik misverstaan kan word onder die leserspubliek se aandag met sy woorde:

"But, on the other hand, who could foresee that the contumely which was heaped upon the heads of Wagner, Ibsen, Strindberg, Mahler and others by the critics would finally be looked upon as a code of honour? No one could be a really great man without such enemies. When will human rights – well, not prevent a man from having to undergo such experiences, but at least cause the others to be informed that it is shameful to have occasioned such suffering?" (1947:508).

Smaad en hoon blyk hiervolgens 'n nietigheid – en streng gesproke 'n eer – te wees vir die groot geeste, aangesien it hulle loopbane as groot geeste juis kenmerk.

In die lig van vorige aanhalings waarin Schoenberg na sy eie grootheid verwys en hom vereenselwig met die werke van erkende groot komponiste (soos wat telkens in hierdie verhandeling aangedui word), kan die vermoede na aanleiding van die vorige aanhaling ontstaan dat hy sy eie omstandighede waarneem as die verwagte verguising van genialiteit. Die volgende verdere verwysing hierna uit 'n besonder lang artikel (Human Rights) doen dus ook aan as 'n outobiografiese persepsie:

"So it always goes with very great men. At each are fired all those accusations of which the opposite is true. Yes, *all*, and with such accuracy that one must be taken aback by it." (1948:458-459).

In dieselfde trant verwys hy na Galileo:

"Galileo, who cast doubt upon the credibility of the story of Creation, and the Church, which could not permit attacks upon the inviolability of the Scriptures, were equally in need of protection – and equally entitled to it. In our much-vaunted civilization burning at the stake is out of custom. To a certain degree, at least, one can say what one likes (though let us not forget the 'third degree'). After all, Pasteur and Zola had not to suffer physically – but mentally only. And hardly anything (except some annoyance) happened to the doctor who propounded a new theory about diabetes, ten years too early." (1947:507).

Bogenoemde verwysing na die verloëning van groot geeste en die lot van oorspronklike denkers vertoon weer die moontlikheid om as outobiografiese gegewe gelees te word: in die artikel as geheel verwys hy ook na Mozart se swak behandeling deur 'n kerkampenaar, die verguising wat Wagner en Mahler moes verduur, en die moontlike smaad waaraan Beethoven, Brahms en Schumann blootgestel was deur persone wat hulle eie besoesdelde soort gedagtes in die werk van derglike groot geeste sou kon terugvind. Die oënskynde doel is dus om die miskiening van groot skeppende werk uit te lig aan die hand van 'n argument van die ontsegging van menseregte. Hierdie moontlikheid word ondersteun deur die volgende passasie:

"Troublesome expressions of all-too-free thinking are eradicated together with their originators. Their books are burned, their authors hanged, full-dressed generals without trial; they have no special rights, and feelings of shame are ignored because right is what benefits the German, and only remotely related to human right." (1947:508).

Dit moet erken word dat Schoenberg ongetwyfeld akkuraat is in sy waarneming wanneer hy verwys na die gesteldheid dat uitsonderlike geestesprestasies gewoonlik vir die meeste individue verdag voorkom aangesien dit bo hulle begripsvermoë is. Dit is egter 'n proses wat slegs in een rigting plaasvind, naamlik dat die grootste, betekenisvolste skeppingswerk vir die meerderheid mense eers later toeganklik word. Die teenoorgestelde verloop is nie noodwendig waar nie: vernedering en miskenning dui nie sonder meer op die aanwesigheid van groot individuele skeppende talent nie. Dit is nie noodwendig die geval dat almal wie se werk negeer word van selfsprekend om daardie rede as groot geag moet word nie.

Die betrokke omstandighede kan as volg uiteengesit word: kritici is dikwels self nie groot geeste nie, daarom herken hulle nie altyd ewe maklik die uitsonderlike vermoëns in individue om hulle nie. Juis as uitvloeisel van hul eie verdienstelike talent, skat hulle die meriete van middelmatige potensiaal om hulle besonder hoog. Voorbeelde hiervan is legio: Telemann ('n tydgenoot van J.S. Bach) is in sy leeftyd as dié groot komponis beskou. Ook het Mozart nie juis groter roem geniet as sy mede-komponis Salieri nie.

Die wyse waarop Schoenberg hierbo omstandighede in die musieklewe met die wetenskaplike teorieë van Galileo en Pasteur vergelyk, is simptome van twintigste-eeuse denke maar desnieteenstaande onaanvaarbaar. Wetenskaplike uitvindings wat vooruitgang inisieer kan ewe min met kuns vergelyk word as wat 'n aanvraag na vrugte met die aanvaarding van musiek vergelyk kan word: 'n skeppende kunstenaar wend die basiese beginsels van estetika op sy eie, persoonlike manier aan; oorspronklikheid op die kunsterrein is 'n uitdrukking van geestesgesteldheid en is dus nie kongruent aan vooruitgang nie. In die wetenskap weer impliseer dit juis tegnologiese vernuwing. Hierdie artikel slaag tog wel daarin om simpatie te wek vir unieke persoonlikhede wat ten spyte van groot teenkanting hul lewens aan hul kuns gewy het.

2.2.6 Samevattend

Schoenberg verberg sy subjektiewe verdediging soms agter onvleiende persoonlike aanmerkings oor diegene wat hy as sy teenstanders beskou:

"He [music critic] who looks like the incarnation of ill-will – a nightmare become flesh and beard..."(1909:186). Ook persoonlikheidseienskappe loop deur: "those sitting in judgement are lazy and arrogant" (1931:173).

Hieruit word die aanname versterk dat hy die onbeminde van sy musiek toereken aan negatiewe wat uit die geskrifte van kritici resulteer. Dit is 'n feit dat konsertgehoore beïnvloed word deur gepubliseerde menings in dagblaaie, maar die oordeel oor musiek bly in die eerste plek 'n individuele ervaring. Kritici se negatiewe menings word in die geval van werklik verdienstelike skeppingswerk deur die verloop van die geskiedenis altyd weer opsy geskuif, byvoorbeeld die groot aansien wat J.S. Bach verwerf het na 'n aantal jare van verwaarlosing gedurende sy eie era. Ook het Fidelio van Beethoven en Carmen van Bizet as groot en gewilde meesterwerke oorleef nadat dit aanvanklik volledige mislukkinge was. Geen komponis kan sy langdurige ongewildheid volkome voor die deur van onbarmhartige musiekkritici lê nie.

2.3 Konklusie

In die lig van voorafgaande materiaal in hierdie hoofstuk is die aangrypend om te lees dat Schoenberg se grootste begeerte was

“to see myself objectively” (1924:24).

In latere jare het hy nie geskroom om oortreffende waarde in sy eie werk te vind nie, soos wat voorheen onder items een en twee van hierdie hoofstuk aangehaal is. Hy het selfs by implikasie sy werk beskou as vooruitgang op die musiek van erkende groot komponiste:

“... the extension of symphonies by Bruckner and Mahler and other forms by Strauss, Reger, Debussy, Tchaikovsky and many others. Much of this length, except in Mahler and Reger, was due to the technique of using numerous little-varied or even unvaried repetitions of short phrases. I became aware of the aesthetic inferiority of this technique ...” (1948:77-78).

“Wagner ... had to use sequences and semi-sequences [...] But the damage of this inferior method of construction to the art of composing was considerable [...] A new technique had to be created, and in this development Max Reger, Gustav Mahler, and also I myself played a role.” (1946:129-130).

“I assume that I have been the first to lay down a principle which, about four decades ago, began directing and regulating my musical thinking [...] I wish to join ideas with ideas. [...] no space should be devoted to mere formal purposes. And it means that those segments or sections which fulfil structural requirements should do so without being mere trash. This is no critique of classic music” (1947:407-408).

Sodanige uitlatings plaas sy bedoeling in perspektief wanneer hy die volgende skryf:

“But let us also not forget that microscopic one-man minority, not more than five to ten of whom are to be found, even in Western civilization, in each century.” (1947:508).

Hy sien homself inderdaad as lid van die genoemde minderheid. Sulke groot geeste, waarvan daar vyf tot tien gedurende 'n eeu voorkom, sal steeds bly voortbestaan; J.S. Bach, Handel, Haydn, Mozart, Beethoven, en andere. Alle musieksensitiewe persone is daarvan bewus dat dié name tot die “microscopic one-man minority” behoort; luisteraars, kultuurkringe, impresarios, groot uitvoerende kunstenaars. Eenstemmigheid heers dus oor die hele spektrum van die samelewing. Dit is verrassend om te besef dat 'n komponis wie se musiek selde uitgevoer word (soos in 1.2 van hoofstuk een genoem is) aan sy skeppingswerk in terme van sulke begrippe dink.

3. Kritiek ten opsigte van Schoenberg se betoog

3.1 Norme vir grootheid

Die norm grootheid kan as 'n onveranderlike en onverganklike maatstaf beskryf word wat uit en bo alle persoonlike maatstawe van 'n tydperk of generasie staan. (Nienaber, 1965:159). In aansluiting hierby sê Van Wyk Louw (1975:100): “Binne die skoonheid is daar nog weer 'n beperkter, hoër gebied – soos 'n los tafelberg op 'n hoogvlak – die kuns wat nie alleen skoon is nie, maar ook groot. Teenoor alle gaafheid, lieflikheid, deeglikheid in die kuns staan dit hoog en afsydig.”

Odendaal beskryf dié begrip in terme van twee kriteria: groot kuns kommunikeer universele en algemeen menslike waardes; maar verwerk sy grondstof ('n intuïtiewe begrip van die menslike natuur en ervaring) op só 'n wyse dat dit “weg van homself gegroei het, in plaas van na binne in en deur homself” (Nienaber, 1965:159). Indien daar aan beide voorwaardes voldoen word, word die kunstenaar 'n “magiese katalisator wat die elemente van die lewe verbind het tot nuwe, onverganklike skoonheid”. (Nienaber, 1965:160).

3.1.1 *Kriterium 1: Kommunikasie van algemeen menslike waardes*

Malherbe skets die verhouding tussen 'n betekenisvolle kunstenaar en die samelewing só: “Die groot kunstenaar sal midde-in die lewe staan en die karakter van sy tyd in hom opneem en hom 'n lewens-

beskouing losworstel. Die lewe, waarvan hy 'n verkondiger sal wees, is die lewe van die geheel, dus kosmies; en sy studie is die mens in sy omgewing. Hy sal in die psigologiese die kosmologiese uitdruk deur die eenheid te soek tussen mens en wêreldorde." (Nienaber, 1965:70).

P.C. Schoonees verwoord dieselfde kriterium in terme van grootse letterkunde: "Maar die mens bly onder watter geestelike, ekonomiese en staatkundige verhoudings ook tog altyd mens; en dit is juis die ewig-menslike gedeelte van 'n kunstenaar se werk wat voortleef. Die stof van die letterkundige kuns sal altoos wees die verskynsele van menslike ontroering, soos liefde, haat, vreugde, ens., wat in hul essensie weinig verander, al bestaan daar ook tallose nuanses van. So bly die vernaamste element van die kuns altyd dieselfde; en dié element kan ons in die voortbrengsels van allerhande rigtings waardeer ..." (Nienaber, 1965:92).

N.P. van Wyk Louw (1975:101) gee sy eenvoudige – maar kragtige – weergawe van dié beginsel: "Die groot kuns moet iets van die verskrikking van die wêreld toon: die demonie van die vreugde en die noodsaaklikheid van die smart. Dit het niks met die gewone indelings van die kunsoorte te doen nie en loop dwarsdeur hulle en deur alle grense heen."

Voortvloeiend uit hierdie kriterium is die sentrale verskynsel dat alle mense oor alle moontlike grense heen die algemeen menslike waardes kan herken en daarmee identifiseer. Die universele aanspreekrag daarvan is dus 'n waarborg dat geen groot kuns vir ewig misken kan word nie. N.P. van Wyk Louw (1975:101) beskryf hierdie omstandigheid só: "Dit is 'n kuns waarvan ons weet – in sommige eensame oomblikke met verskriklike helderheid weet – dat dit geen onwaardige verteenwoordiger van die heelal is nie."

Hierdie enkele appèl is dus groter as intellektuele oordeelsfoute of menslike vooroordele. Groot kuns, dit wil sê ewig-menslike geestesgoedere, sal oor alle grense heen tot elke individu in 'n sekere kultuurkring spreek (ongeach sy/haar ontwikkelingspeil) sodat die kunswerk mettertyd sy regmatige erkenning sal geniet.

Aan die hand van hierdie kriterium kan 'n mens Schoenberg se argumente in oënskou neem. Dit is inderdaad so dat kritici hulle oor eeue heen aan 'n veelheid wanpraktyke skuldig gemaak het. Die redes hiervoor is legio: oningeligtheid, subjektiwiteit, beïnvloeding deur geestestrominge, ens. 'n Veelheid voorheen-aangehaalde uitsprake in verband met musiek oor 'n tydsverloop van bykans 'n eeu

onderstreep die potensieël afbrekende rol van kritici (kyk hoofstuk 2: subjektiwiteit van resensente; bl.15-18). Hierby moet 'n mens egter byvoeg: ten spyte van hierdie soort mistastings neem die betrokke kunswerke hul regmatige plek in as die kultuurskatte van die Westerse Romantiese musiek. Furtwängler (1953:78) gee juis hierdie versekering in die volgende opmerking: "Many masterpieces were misunderstood at first, it is true, because the audience was unaccustomed to the idiom, or because it was a bad performance. But such a state of affairs never lasted; sooner or later they became recognised for what they were." Onsterflike kuns is dus nie uitgelewer aan ongenadige kritiek nie; die volheid, rykheid en tydloosheid daarvan sal in weerwil van negatiewe vooroordele tot die ganse mensdom spreek sodat dit uiteindelik verhef word tot 'n kuns wat mens en wêreld deurskou in sy grootsheid.

3.1.2 *Kriterium 2: Algemeen-geldige verwerking van dié menslike waardes*

Die tweede wesensvereiste van groot kuns is gesetel in die wyse waarop die kunstenaar algemeen menslike waardes kommunikeer. Alhoewel elke kunswerk vir sy kunstenaar 'n persoonlike ervaring is, behoort die uiteindelijke resultaat een van algemene geldigheid vir almal in die kultuurkring te wees. Hiermee word bedoel dat die kunstenaar se persoonlike ervarings verwerk word in 'n objektiewe abstraksie sodat ander individue uit verskillende omstandighede ook aanklank by die werk kan vind.

N.P. van Wyk Louw (1975:100) beskryf hierdie bo-persoonlikheid as "'n innerlike eensaamheid wat hulle self gekies het omdat hulle vry moet bly binne 'n gemeenskap wat klein-burgerlik is soos dié van 'n dorpie.'".

Indien 'n kunstenaar bo-persoonlike kuns wil skep wat algemeen menslike waardes suiwer kommunikeer, kan sulke kuns geen eng beweging ondersteun of 'n ideaal koester wat slegs vir 'n sekere groep individue binne 'n kultuurkring 'n werklikheid is nie. Enige sodanige "stryd" ter wille van verengde ideale noodsaak propaganda, wat veroorsaak dat die kunstenaar ten slotte nie meer gehoor gee aan die vervulling van die eerste wesensvereiste vir groot kuns nie, naamlik kommunikasie van algemene menslike waardes.

In hierdie verband is die propagandistiese toon in Schoenberg se artikels veelseggend. Dit gee aanleiding tot die standpunt dat indien sy kuns werklik groots en onsterflik was, hy dit nie nodig sou vind om hom op propaganda te beroep nie. Só 'n stap sou oor-

bodig wees aangesien erkenning in elk geval met verloop van tyd geskied indien die kuns so groots is "dat die bestes geslag ná geslag in hul beste oomblikke daarheen sal moet kom" (Louw, 1975:100).

3.1.3 Konklusie

Schoenberg het sy eerste 'moeilike werke' reeds in die tydperk 1906 – 1908 gekomponeer. Leibowitz (1949:66) sê hieromtrent: "The way in which each musical figure is derived from the preceding one, the breath-taking finesse of the transitions, the extraordinary contrapuntal workmanship – all this, and more, proves to us that in 1906, at the age of thirty-two, Arnold Schoenberg had attained a mastery which already ranked him among the greatest composers of all time." In teenstelling met hierdie lofsang spreek die realiteit van 'n ander gesteldheid: in 1991, 85 jaar na die ontstaan van hierdie werke, word Schoenberg steeds nie in die konsertlewe vereer of as 'n toonaangewende komponis gereken nie. Hieruit kan afgelei word dat hy nie in alle opsigte voldoen aan die vereistes met betrekking tot grootsheid soos wat onder 3.1 van hierdie hoofstuk bespreek is nie. 'n Bewering dat hy byvoorbeeld nie 'n geslaagde wyse van kommunikasie kon vind nie, sou in hierdie omstandighede wel gewig kon dra. Of so ook 'n aanname dat die gedagtes wat Schoenberg gemeen het om mee te deel nie deur luisteraars as van algemeen-menslike omvang beskou word nie.

Die wydverspreide goedkeuring en invloed van sy werk onder musiekwetenskaplikes is besonder opvallend: Schoenberg vind sy groot aanklank juis onder diegene wat volgens Kerman (1985:12) bekend is vir "the facts they know about music" en nie "admired for their insight into music as an aesthetic experience" nie.

3.2 Schoenberg se goedkeuring van sy eie werk

Van Wyk Louw (1975:103) beskryf sy ideaal van 'n kunstenaar se houding teenoor homself en sy kuns: "Die twyfel aan sy eie krag en aan sy reg, waarvan ek gepraat het, is by die kunstenaar die bewys dat hy geestelik gesond is. Alleen die waansin twyfel nooit daaraan of hy gelyk het nie; en die verwaande selde. Maar die kunstenaar se loutering is sy gedurige twyfel, sy selfkritiek wat tot vertwyfeling kan styg: aan homself, aan sy roeping, aan die waarde van sy werk, aan die waarde van alle kuns; as hy nie ná voltooiing van elke werk die verskriklike relatiewiteit daarvan insien nie, [...] sal hy geen groot kuns kan maak nie. Daardie twyfel is die lugpyp wat hom aan die oppervlakte van die fris, gesonde wêreld van wind en son verbind

as hy soos 'n duiker na die dieptes afdal; en dit is 'n simbool van die krag wat hom in staat stel om sy drif tot skoonheid om te skep."

So 'n "gedurige twyfel" en "selfkritiek wat tot vertwyfeling styg" is in direkte kontras met Schoenberg se aanvoeling oor die betekenis van sy werk. Hy meen dat hy 'n vars wind deur die ganse benadering tot musiek laat waai het:

"... my loosening of the shackles of obsolete aesthetics" (1949:87).

en:

"Intoxicated by the enthusiasm of having freed music from the shackles of tonality ..." (1949:88).

Hy doen mededelings wat die mensdom verryk:

"[...] something the others did not know before, but would be better off for knowing [...]" (1930:100).

Sy denkwyse is inherent logies:

"But the basis of this is the self-evident nature of my musical logic; I cannot help but think logically [...] everything is logical, purposeful and organically deft" (1931:107).

Hy verbeter en ontwikkel voortdurend:

"[...] I do it better than before; it is more concentrated, more mature [...]" (1937:30).

Sy waarde word misken omdat hy op 'n hoër vlak beweeg as wat ander individue verkeer:

"[...] I did not see how people could suddenly have come to understand me overnight. (My works had not, after all, become any more stupid or shallow overnight.)" (1930:96)

en:

"... the surprise of one ancient Greek orator who, when he was suddenly interrupted by applause and cheers, cried out: 'Have I said some nonsense?'" (1946:114).

Hy koester later in sy lewe geen wrok meer teenoor diegene wat hom misken nie:

"... one clear symptom of age which is present in my case: I can no longer hate as once I could. Sometimes, and this is worse still, I can even understand without feeling contempt." (1924:24).

Die teenstand wat hy ondervind het, was buitensporig. Dit het hom egter nie van sy verantwoordelikheid laat afsien nie:

"[...] the reasons my opponents gave for their oppositions to my music were ridiculous [...] I could laugh about such nonsense [...] I knew I had to fulfil a task: I had to express what was necessary to be expressed and I knew I had the duty of developing my ideas for the sake of progress in music [...]"

Hy glo dat ander komponiste se benadering tot komposisie uit verdagte motiewe spruit:

"European musicians imitating American jazz [...] 'Machine Music' and 'New Objectivity' [...] Gebrauchsmusik [...] Spiel-musik and finally 'Neo-Classicism' [...] many a great talent would perish through a corrupt attitude towards the arts, which aimed only for a sensational but futile success [...] I knew I was right and that they were wrong [...]"

Hierdie gesindheid word deurlopend in al sy geskifte weerspieël. Dit is seker wel so dat alle skeppende kunstenaars sekerlik deur 'n mate van vertroue in die waarde van hulle werk aangespoor word; sonder sodanige vertroue sou hulle immers nie die moeite doen om te komponeer nie. Schoenberg se oortreffende goedkeurings van sy eie werk – gepaardgaande met totale minagting van die werk van sy tydgenote – verteenwoordig egter 'n benadering wat moeilik anders beskryf kan word as onversteurbare selfgenoegsaamheid.

4. Samevattende perspektief

Schoenberg vertoon 'n skerp intellek in sy geskifte, en sommige van sy pedagogiese sienings dra véél gewig. Die aansienlike mate van geringskatting van sy tydgenote is egter hinderlik. Daar blyk ook 'n onvermydelike indruk dat hy kwaliteite in vroeëre en kontemporêre komponiste goedkeur of afkeur met 'n verskuilde bedoeling om sy eie saak te bevorder.

Die vermoede ontstaan dat hy vir sy leerlinge 'n buitengewoon innemende mens was aangesien hulle volledig deur hom oorrumpel is. Die wyse waarop hulle hom soos ware dissipels getrou nagevolg het, versterk hierdie vermoede. Dit kan ook wees dat sy studente geswig het voor sy oortuiging dat 'n musikus intellektuele meerderwaardigheid bewys deur na sy voorbeeld te werk te gaan (Kyk bl.28, 1930:96). Op hierdie wyse gryp hulle na die strooihalm dat hulle uitgesoekte meerderwaardige wesens is in 'n wêreld waar mense nie die intellek het om hul gedagtegangte te kan verstaan nie.

"... I am perhaps saying something which cannot be grasped easily or straight away." (1930:99).

En tog bevat sy artikels ook die volgende verwysings:

"[...] many reasons why the great public makes little contact with me. Above all: the generals, who today still occupy the music directorates [...] some of them [...] really regard not understanding me as a virtue [...] Apart from these conductors, those who get between me and the public are the many musicians who do not conduct but know other ways to mislead [...] it was not the public who hissed: it was a small but 'expert' minority [...] the loudest disturber of the concert was identified as the director of a conservatoire [...] But [...] I also know the public from another side [...] during the war [...] a newly arrived sergeant [...] a tailor's assistant in civil life [...] recognized me, knew my career, many of my works [...] other such meetings [...] the night porter [...] the taxi driver. Both assured me enthusiastically that they had heard the Gurrelieder [...] a hired man addressed me, saying that he was a long-standing admirer of my art [...] the lift man [...] had heard it [Pierrot Lunaire} before the war (about 1912) [...] and still had the sound of it in his ears [...]" (1930:96-99).

Dit is baie moeilik om bogenoemde uitlatings met mekaar te verenselwig: enersyds vermeld hy die ontoeganklikheid van sy gedagtes vir gehore en andersyds maak hy melding van talle bewonderaars uit die breë, algemene publiek. Uiteindelik skemer die volgende problematiek deur: Schoenberg verwys na amptelike weerstand deur leidende musici teenoor spontane waardering van gewone musiek liefhebbers; die werklik bestaande omstandigheid waarmee almal bekend is, is akademiese adulasie teenoor gehoorsverwaarlosing (wat in 1.1 en 1.2 van hoofstuk een beskryf is).

HOOFSTUK DRIE

SCHOENBERG SE BENADERING TOT MUSIEK

1. Inleidend

In bykans elke artikel openbaar Schoenberg 'n duidelike standpuntinname wat spruit uit sy besondere benaderingswyse tot musiek. Elke argument spreek van 'n voorkeur aan spesifieke beginsels; soms ten koste van erkende sienswyses. Hierin ontsluit hy 'n nuwe ingesteldheid teenoor musiek wat tot nog toe by geen ander komponis aangetref is nie. Die eerste deel van die hoofstuk word vervolgens gewy aan dié eienskappe van sy werk wat vreemd-nuut aandoen; daarna val die kollig op aspekte wat wél gewig dra.

2. Wesenlike aspekte wat Schoenberg in nuwe hoedanigheid aanwend

2.1 Klank as primêre beginsel van musiek

Schoenberg se kunswerke op twee verskillende terreine spreek van die algemene uitruiling van begrippe wat kenmerkend van twintigste-eeuse kuns is: hy skep skilderye sonder om om te gee hoe hulle lyk en musiek sonder aandag aan hoe dit klink:

"For one thing, we see at once that Schoenberg paints, not in order to produce 'beautiful', 'nice', etc., pictures; rather, while painting he does not even think about the picture itself. Ignoring the objective result, he seeks only to pin down his subjective 'sensation', and in doing so, employs only those resources that appear to him at that moment indispensable." (Kandinsky, 1980:126).

Ten opsigte van sy sameklank in dodekafoniese musiek sê hy:

"The path to be trodden here seems to me the following: not to look for harmonies, since there are no rules for those, no values, no laws of construction, no assessment. Rather, to write parts. From the way these sound, harmonies will later be abstracted." (1923:137).

Sy idee om dodekafoniese musiek uitsluitlik volgens horisontale ingesteldheid te skep, impliseer dat die sameklank van sekondêre

belang is. Hy bevestig hierdie aanname deur 'n stelling waarin hy te kenne gee dat hy tevrede is om nie-harmonies te dink en inderdaad nie omgee hoe die sameklanke gevorm word nie:

"... my second period. In this period I renounced a tonal centre [...] the individual parts proceed regardless of whether or not their meeting results in codified harmonies [...] Yet the overwhelming multitude of dissonances cannot be counter-balanced any longer by occasional returns to such tonic triads as represent a key [...] I was the first to venture the decisive step..." (1949:86):

So 'n nie-harmoniese werkswyse skep struikelblokke aan die kant van die luisteraar. Routh (1968:228) formuleer dié problematiek: "A critical challenge of the first magnitude is presented to the listener by the dodecaphonic and serialist techniques [...] Music can only first be apprehended by the listener as an aural experience."

Dit blyk dat Schoenberg deeglik bewus was van hierdie kwessie:

"This First String Quartet played an important role in the history of my life. [...] But I must admit that in 1905 the music sounded confusing to the ears of my contemporaries ..." (1937:42).

Hy erken ook dat die harmonieë dikwels nie met die oor gevolg kan word nie:

"And the most embarrassing circumstance was that the harmonies produced by those independently moving parts changed so fast and were so advanced that the ear could not follow their meaning." (1937:44).

Schoenberg rasionaliseer sy werkswyse deur aan te voer dat klank opsigself van minder belang is as die idees (inhoud van die musiek) wat oorgedra word:

"I am much less irritated than amused by the critical remark of one Dr. X, who says that I do not care for 'sound' [...] 'Sound', once a dignified quality of higher music, has deteriorated in significance ... as a screen behind which the absence of ideas will not be noticeable." (1941:240).

Hierdie veronderstelling dat mooi klank 'n skerm geword het waaragter 'n gebrek aan skeppende vitaliteit verberg word, kan wel geldig wees in gevalle van sommige mindere komponiste. Hulle kan byvoorbeeld flambojante orkestrasie gebruik om armoedigheid van materiaal te verberg. In so 'n geval is die fout egter die komponis s'n en dit kan nie aangeneem word dat skone klank nood-

wendig armoedige gedagtes verberg nie. Die volgende stelling kan dus nie sonder meer geregverdig word nie:

“What did people gather from my music except that it sounded mixed-up, and did they not praise or blame accordingly?” (1929:374).

So 'n siening misken die feit dat klank juis die faktor is wat toegang verleen tot insig in die gedagtegange (soos voorheen aangehaal is uit Routh – kyk bl.32). Later laat Schoenberg blyk dat hy wel hiervan bewus is:

“I personally do not find that atonality and dissonance are the outstanding features of my works. They certainly offer obstacles to the understanding of what is really my musical thought.” (1948:77).

Maar sy siening blyk die duidelikste uit die volgende woorde:

“... one need not ask after the more or less dissonant character of a sound-combination, since the combination as such [...] is entirely outside the discussion as an element in the process of composition.” (1923:208).

Hy lig die volgende siening as volg toe:

“A trained ear is valuable, but not especially so if the ear is the gateway to the auditory senses rather than to the musical mind.” (1939:379).

Die stelling dat die klank self van minder belang is as die idees wat oorgedra word, is sonder meer waar in verband met komponiste uit die verlede: die verskil tussen groter en kleiner tydgenote (soos Bach en Telemann, Mozart en Clementi, Beethoven en Dussek, Brahms en Elgar) is nie so veel in die klank (soorte akkoorde en graad van konsonansie en dissonansie) wat hulle werke kenmerk nie. Die verskil realiseer juis in die verskillende vlakke waarop bogenoemde meerdere en mindere komponiste kommunikeer. Hierby moet egter die volgende wesenlike gegewe gevoeg word: elke paar kommunikeer deur middel van 'n klankstelsel wat min of meer ooreenstem en in alle gevalle algemeen aanvaar is. Wanneer Schoenberg opmerk dat *enige* klank/klankstelsel (bekend of onbekend) van minder belang is as die inhoud wat beoog word, is dit 'n misgissing. Luisteraars kan op geen ander wyse as via klank met musiek kennis maak nie. As die klank as sodanig nie aanvaarbaar is nie, kan die luisteraar in elk geval nie by die inhoud uitkom nie. Toegegee: die klank as sodanig mag heel moontlik nie die belangrikste eienskap van musiek wees nie, maar dit is wel die poort tot al

die ander eienskappe wat onbereikbaar bly totdat die klank geabsorbeer is.

Leichtentritt (1938:258-261) verskaf 'n opsomming van genoemde gesteldheid: "The twelve-tone technique has been evolved by Schönberg on an atonal and mathematical basis to replace the antiquated ideas of tonality, cadence, and modulation. [...] while the old-fashioned motive had to be invented by the action of the inner ear the twelve-tone formula can be found by mere arithmetic [...] the twelve-tone technique [...] is made for the eye, not for the ear. To look at the score of a recent Schönberg opus is a rare treat for one who understands what logical organic construction means, but the most cultivated ear does not recognize even a fraction of all this admirable organic construction, and hears only a mass of rather unpleasant tones, without recognizing their melodic, harmonic, or rhythmical coherence."

Leichtentritt se woorde suggereer dat daar soms tegnieke aangewend word sonder die nodige aandag aan klankeienskappe. Griffiths (1978:30) verwoord hierdie gesteldheid met verwysing na die oorheersing van persoonlike subjektiwiteit:

"His sudden creative explosion in another medium may be understood in the light of a common feeling at the time that the artist was possessed of a vision which demanded expression in whatever form; what mattered was not the form but the vision, not technique but truth."

Hiermee wys Griffiths op die ooreenkomste tussen ekspressionistiese skilderkuns en Schoenberg se musiek. Dit is interessant dat ekspressionistiese visuele kuns 'n groot algemene aansien verwerf het terwyl Schoenberg se ekspressionistiese musiek nie aftrek gevind het nie, 'n omstandigheid wat moontlik aan die volgende wesenverskille tussen visuele kuns en musiek toegeskryf kan word:

"Die skildery is op die natuur gerig, op die werklikheid en die skilder stel daardie werklikheid, al is dit ook onbeholpe, met 'n primitiewe waarheid voor wat so regstreeks tot die toeskouer in alle tye spreek dat hy met die kinderlike oë van die vroeë skilder na die toneel kyk. Die musiek, aan die ander kant, stel nie die uiterlike wêreld voor nie. Die musiek is die beeld van 'n onsigbare wêreld, wat slegs in ewige klanke tot uitdrukking kom deur hulle wat daardie onsigbare wêreld in sy volkomenheid sien en dit wat hulle sien, kan weergee. Enige iets minder as dit verbleek en vervaag in die loop van die tyd, selfs tot onherkenbaarheid. Dit kan van historiese belang wees as 'n verslag van 'n strewe na 'n doel; maar dit het nie meer die mag om

regstreekse artistieke bevrediging te gee nie." (Schweitzer, vertaal deur Blignault, 1985:135).

Hieruit kan die moontlike afleiding gemaak word dat verandering aan die voorstelling van die bestaande werklikheid steeds begrypbaar bly as voorstelling van 'n nuwe gestalte of interpretasie van die werklikheid. Daarteenoor het musiek nie dieselfde fondament van 'n gegewe werklikheid nie; die enigste verbinding met die werklikheid is geleë in die klankstelsels wat deur die mens ontwerp is in ooreenstemming met sy psigiese behoeftes. Hiervan was die verskillende tonaliteitstelsels 'n basiese bestanddeel. Voortspruitend hieruit sou die aanname kon geld dat negering van tonaliteitstelsels gelyk gestel kan word aan 'n verwerping van die psigiese behoeftes van die mens. Hierby moet die vraag onmiddellik gestel word of die geesteswaardes en -behoeftes van die twintigste-eeuse mens in wese verskil van dié van mense uit die verlede. Indien dit nie die geval is nie, m.a.w. as die mens in sy wese nie verander het nie, verskaf dit 'n moontlike rede vir die afstand tussen die hedendaagse komponis en sy gehoor.

2.2 Musiek: 'n uitdrukkingsvorm van die innerlike biologie van die mens

Furtwängler beskryf tonale musiek as "something that embraces the whole fullness of organic life and reflects a vast world of independent forms". Hy kom tot die gevolgtrekking dat "it can do all this because it is self-sufficient. It is in deep accord with the biological constitution of human nature." (1953:86). Die menslike biologie stem ooreen met die spanning/ontspanning-verwantskap wat suksesvol deur tonale klanke verbeeld kan word, en elke mens het die vermoë om hom te oriënteer binne 'n hoorbare georganiseerde klank-verwysingsraamwerk. "This characteristic, too, has a definite biological value. The feeling for locality, the desire to establish one's position in relation to the surrounding country for the purpose of orientation, i.e. the desire to 'know' where one is and where one is going, constitutes one of the earliest instincts of organic life to be developed in man and beast alike." (Furtwängler, 1953:89).

Schoenberg meen egter sy gebruik van die twaalftoonsisteem

"substitutes for the order produced by permanent reference to tonal centres an order according to which, every unit of a piece being a derivative of the tonal relations in a basic set of twelve tones, the 'Grundgestalt' is coherent because of this permanent reference to the basic set. Reference to this set offers also the justification of dissonant sounds. Contempor-

ary music has taken advantage of my adventurous use of dissonances. Let us not forget that I came to this gradually, as a result of a convincing development which enabled me to establish the law of the emancipation of the dissonance, according to which the comprehensibility of the dissonance is considered as important as the comprehensibility of the consonance. Thus dissonances need not be a spicy addition to dull sounds. They are natural and logical outgrowths of an organism. And this organism lives as vitally in its phrases, rhythms, motifs and melodies as ever before." (1949:91).

Hierdie redenasie uit die pen van Schoenberg wys daarop dat hy 'n nuwe ordeningstelsel ontwerp het wat musikale samehang verskaf en terselfdertyd 'n metodiese rede bied vir die bestaan van dissonansie; in hierdie opsig stem dit skynbaar ooreen met die werking van vorige ordeningstelsels. Op die keper beskou is daar egter 'n deurslaggewende verskil tussen die twaalftoonstelsel en vorige tonale stelsels: die vorige stelsels (modusse, toonlere, heelttoon-, ens.) was as sodanig met die oor herkenbaar: die onderliggende modus of toonleer was in elke geval 'n gehoorsbegrip wat as klank onmiddellik vir die gehoor 'n begrip was en wat telkens weer in die musiek herken kon word.

Twaalftoonreekse (soos wat dit in die meeste twintigste-eeuse dodekafoniese musiek voorkom) is egter selfs deur intensief opgeleide musici nie met die blote oor herkenbaar nie. Hierdie nuwe toonsoortstelsel funksioneer dus nie as 'n gehoorsbegrip nie, maar steun op 'n teoretiese herkenbaarheid. In hierdie opsig is dit 'n matematiese begrip, nie 'n musikale een nie. Weens die feit dat die luisteraar die onderliggende ordeningstelsel van dodekafoniese musiek nie met sy gehoorsvermoëns kan herken nie, blyk dit vir hom nie net matematies te wees nie, maar inderdaad sinteties. Dit kan dus nie anders gestel word nie as dat Schoenberg poog om 'n hoorbare organisasie van klank vir 'n sintetiese stelsel te verruil. Hierdeur stel hy die onmoontlike as hipotese, want die mens se natuurlike propensiteit om klanke in 'n tonale verband met mekaar te hoor (te hóór, nie matematies uit te werk nie), kan deur geen logika wegredeneer word nie. "Our harmonic sense is essentially the awareness of one of the dimensions of music; having acquired the awareness, we cannot do away with it, and it would be ridiculous folly to try to do so." (Sessions, 1960:27).

Furtwängler (1953:89) kom tot die slotsom: "It is sometimes astonishing what wealth of intelligence is to be found in the permutations and combinations of atonal music; as an achievement of the

intellect it can in certain circumstances rank extremely high. But the price it must pay for this from the biological point of view is a lack of the vital values." Dié standpunt kan duidelik illustreer word deur die musiek van Schoenberg en J.S. Bach teenoor mekaar te stel: daar is ingewikkelde kontrapuntale tegnieke in sommige musiek van Schoenberg wat nie imponeer nie omdat die resulterende klank onbeheersd klink. Wanneer Bach dieselfde tegnieke toegepas het, was die toetssteen of hy dit kon manipuleer op 'n wyse wat in 'n eufoniese en stylgetroue klank inpas. Dit is, op die keper beskou, nie 'n besondere prestasie om 'n kanontegniek as sodanig toe te pas nie. Enigeen kan geleer word om dit te doen, mits die sameklanke wat gevorm word nie 'n norm is nie. Dit is egter 'n geweldig moeilike opdrag om 'n kanon te skryf wat hou by 'n voorafbepaalde klank-ideaal en wat kommunikeer in die tradisie van daardie klankideaal. Die toetssteen lê inderdaad in die vermoë om ingewikkelde tegnieke toe te pas met oortuigende klankresultate.

Die Goldbergvariasies van J.S. Bach is 'n mirakel nie omdat dit kanons in die eenklank, 2e, 3e, 4e, ens. bevat nie, maar omdat dié kanons gekomponeer is in 'n egte Bach-tradisie sodat almal beantwoord aan die norme vir harmoniese eufonie wat hy ook in enige ander eenvoudige musiek van hom handhaaf. Hierdie stel variasies is asemrowend intellektueel (en terselfdertyd ewe aangrypend in die sensuele sin) nie bloot omdat hulle kanons is nie, maar wesenlik omdat hulle op 'n stylgetroue harmonies-eufoniese wyse hou aan 'n vooropgesette basis. Ander groot komponiste soos Mozart, Brahms en Beethoven het nou en dan dieselfde soort mirakels geskep, nl. ongelooflik ingewikkelde deviese wat toegepas word maar ongemerk verbygaan as jy nie weet om daarna op te let nie. 'n Voorbeeld hiervan is die finale van Mozart se laaste simfonie wat klink soos die ouverture van 'n buffa opera, maar vyfledig omkeerbare kontrapunt bevat. Tovey (1949:165) beskryf hierdie kwaliteit in 'n enkele sin: "The fact is that every technical problem connected with a work of art has its aesthetic result."

Die klankresultaat van tegniese deviese is een van die grondbeginsels van musiek waarsonder die beoefening van uiterlik-tegniese eienskappe aan betekenis verloor. Furtwängler (1953:90-91) beweer dat hierdie beklemtoning van tegniek en intellek wel waarde mag hê, "but this does not change the facts of the case. It is this element of biological insufficiency implicit in the substance of atonal music, an unavoidable element for the atonal musician, which is at the root of the insuperable, stubborn opposition offered to this kind of music by the vast majority of the public."

Schoenberg se verwyt wil dus nie oortuig nie:

“Our music critics are in very truth unfit to be even cannon-fodder in the battles of art. They wailed about dissonances while the problem of the one-movement symphony swept by; they wailed about dissonances while new possibilities of melodic development were showing themselves; they even wailed about dissonances when none was there – as when, in discussing a concert of my pupils’, one particularly sensitive pair of ears declared a string quartet, whose harmony demonstrably goes only a little beyond Schubert, to be a striking product of my harmful influence.” (1909:194).

Indien die primêre klankbeginsel van musiek ontken word tot voordeel van bloot uiterlik-tegniese eienskappe (d.w.s. as aanvaarde eufonie afwesig is) geld Furtwängler se aanname dat “this will affect anyone who is not instinctively prepared to sacrifice his biological balance to the sensations and considerations of intellectual individualism” (1953:91).

Vorige ordeningstelsels (wat as eufonies aanvaar is) het ontstaan uit die innerlike gesteldheid van die mens, wat klanke en harmonieë ooreenkomstig sy natuur aangewend het. Wanneer komponeertegniese (die wyse waarop vorm in musiek bereik word) verhef word tot alleengeldende beginsel en nie langer in diens van die biologiese behoeftes van die kunstenaar is nie, word dit bloot 'n wetenskaplike vertoonvenster van tegniek en vaardigheid.

2.3 Musiek as kommunikasie-middel binne 'n gemeenskap

Inleidend

Schoenberg skets die relasie kunswerk-waarnemer binne 'n bepaalde kommunikasiesituasie as volg:

“An artistic impression is substantially the resultant of two components. One, what the work of art gives to the onlooker – the other, what he is capable of giving to the work of art. Since both are variable magnitudes, the resultant, too, is variable, so that with the same work of art it can vary from one individual to the next. Thus the effect exerted by a work of art depends only in part on the work itself. The work of art seems rather to be merely the external stimulus that awakens those forces sensed by us (once they come to mingle with the ones given off by the work of art) as an artistic impression; those forces within the onlooker, which are latent at the same intensity, the same tension, with which they explode – magnitudes that are in every respect predetermined, given. So the

intensity of an artistic impression depends on the onlooker's ability to receive even as he gives." (1909:189).

Hiermee stel hy die musiekteks voor as 'n oop, onvolledige artefak wat die luisteraar self moet konkretiseer op grond van sy lewenservaring en kennis. Die spesifieke persepsies en vermoëns van elke individu speel hierby 'n fundamentele rol, sodat die uiteindelijke resultaat ook van omvang en betekenis kan verskil. Deur die individuele responsie word 'n dinamiese verwantskap tussen kunswerk en waarnemer gevestig wat nuwe betekenisemoontlikhede inhou.

Hierdie vertrekpunt dat kunswerke nie absoluut en onafhanklik bestaan nie, is kenmerkend ook van beskouings oor die literatuur van ons tyd. Scholes (1982:15-16) konstateer sy siening: "... a piece of writing must be understood as the product of a person or persons, at a given point in human history, in a given form of discourse, taking its meanings from the interpretive gestures of individual readers using the grammatical, semantic and cultural codes available to them". Schoenberg is in sy beskrywing van die verhouding tussen kunswerk en luisteraar dus grotendeels in pas met die siening ten opsigte van ander kunsterreine soos die letterkunde. Sy standpunt verteenwoordig 'n algemene wending op artistieke vlak: weg van 'n persepsie van outonomie na die beklemtoning van die rol van die waarnemer, wat deur intellektuele vermoëns, kunsersepsies en lewens- en wêreldbeskouing beïnvloed word.

Die rol van die luisteraar

Dit blyk duidelik dat daar twee onskeibare komponente aanwesig is binne die verhouding luisteraar-kunswerk: albei die kunstenaar sowel as die luisteraar staan in 'n aanspreeklike posisie om reg aan die kunswerk te laat geskied. Schoenberg verruim sy gesigspunt met enkele voorwaardes wat hy rig aan die luisteraar indien hy sy aanvanklike artistieke indruk wil omskep tot 'n geregverdigde artistieke oordeel:

"one must be practised at interpreting one's own unconscious feelings; one must know one's own leanings, and the way in which one reacts to impressions. As for dispensing artistic impressions with each other; either through one's nature, which must not lack characteristic qualities, or at least through one's training (education plus development) one must find a vantage point from which it is possible to gain a closer insight into the nature of the work concerned. One must have a sense of the past and an intuition of the future." (1909:195).

Wat veral opval, is die besondere balans tussen ver-verwyderde komponente: die harmonie tussen die rasionele wilsbesluite en die onbewuste verbeeldingskragte.

Die rol van die kunstenaar

Ook die kunstenaar het 'n verantwoordelikheid teenoor die luisteraar om sy idees helder en in verstaanbare terme te kommunikeer. Schoenberg is presies vertrouwd met hierdie vereistes:

"If a musician, feeling not that he must, but that he ought, should be inclined to write a piece whose expression is to be popular, i.e. generally comprehensible, let him reflect on the following:

1. One understands only what one can take note of.
2. One can easily take note of something only if it is
 - (a) clear (characteristic, plastic, sharply contoured and articulated);
 - (b) frequently repeated
 - (c) not too long
3. Any digression makes comprehensibility harder.
4. Any digression that rapidly and convincingly demonstrates its kinship with the main point makes comprehensibility easier.
5. The unarticulated is harder to comprehend than the articulated; articulation makes for character.
6. Over-elaborate articulation leads to confusion.
7. Segments that are different should look different; but what is identical must be strikingly identical.
8. Widely-ranging development is digression, which makes comprehensibility harder.
9. Depth of development must not destroy the smoothness of the surface.
10. The quicker the tempo of the tones and rhythms, the slower must be that of the figures, the motives and their development, i.e. the tempo at which the idea is presented.
11. The greater the distinctions between the individual figures, the motivic transformations, themes, etc. and the more loosely such things are juxtaposed, the greater the difficulty in comprehending the way in which things are being expressed.
12. "A plastic mode of expression, however, will introduce subsidiary ideas of the kind that help the main idea to stand out." (1931:267-268).

Hierdie gegewe sluit aan by sy diskoers in 'n vroeëre artikel waarin hy poneer dat musiek moeilik verstaanbaar is,

“unless it is made easier by repetition of as many minute, small, medium or large sections as possible.” (1930:103).

In bostaande aanhaling toon Schoenberg dat hy duidelik bewus is van elke vereiste wat luisteraars moontlik aan musiek mag stel. Hierdie vereistes deur luisteraars dra klaarblyklik nie vir hom gewig nie: komponiste wat gehoor daaraan gee, voel dat hulle “ought” en nie dat hulle “must” nie (Kyk bl. 39, 1931:267-268). Dat genoemde twee stelde maatstawe elke komponis voor 'n keuse stel, blyk duidelik namens Schoenberg se mening te wees: indien die komponis oor die integriteit beskik om aan die eise van sy tyd te beantwoord, sal die behoeftes van gehore op die agtergrond geplaas moet word. Indien 'n kunstenaar egter wel poog om deur sekere prosesse met die publiek te kommunikeer, negeer hy noodwendig die appèl van sy tydsgees. Schoenberg het egter geen ander keuse as om gehoor te gee aan die eise van evolusie nie en in die lig van die heersende tydsgees te werk te gaan (Kyk bl. 42, 1937:53).

Die alternatief tot laasgenoemde interpretasie van Schoenberg se bedoeling sou wees om die afleiding te maak dat hy die twintigste-eeuse luisteraar sien as individu met veranderende behoeftes waarvan 'n oorwegende matematiëse ingesteldheid opval. Hierby moet egter bevindinge van psigiatriëse en sielkundige literatuur beklemtoon word waarin die onveranderlike natuur van die mens beskryf word. Dit is ongetwyfeld so dat die onmiddellike sowel as eventuele verstaanbaarheid van 'n werk bevorder word indien die komponis van herhalings gebruik maak. Hy beklemtoon sy standpunt met sy bewering dat:

“This is perhaps the reason why, throughout music, as much as possible is repeated as often as possible, especially in simple music. For example, in Strauss' *Blue Danube Waltz* the first phrase is repeated seven times, and that is why the whole melody is so easy to grasp. Minor variations do indeed occur, but they simply ensure variety, a certain diversity, without making it harder to understand.” (1930:103).

In hierdie verband vermeld hy die naam van Strauss (wat 'n baie hoë artistieke niveau in sy walse handhaaf). Dieselfde verwysing na herhaling van motiewe en seksies is ewe toepaslik op werke van Mozart, Beethoven en talle ander soortgelyke groot komponiste.

Oorbeklemtoning van die begripsvermoë

Die voorafgaande seksie inisier 'n sterk vermoede dat Schoenberg een kenmerk van groot musiek, naamlik die intellektuele aspek, oorbeklemtoon ten koste van die sensuele aspek.

Omgang met die meesterwerke uit die verlede wys duidelik daarop dat intellektuele eienskappe in alle gevalle verbind word met emosionele (biologies bepaalde) insette. Die woord 'verstaan', in musikale verband, impliseer ongetwyfeld 'n intellektuele aktiwiteit, maar sluit per definisie ook aspekte in soos 'gevoelsmatig beleef' en 'per aanvoeling wat spruit uit agtergrond'. Die woord 'verstaan' sou 'n oningeligte individu onder die indruk kon bring dat 'n Beethoven-sonate begryp moet word soos 'n wiskundige formule. Die feit van die saak is dat die 'verstaan' begin by 'n aanvaarding van die klankaspekte en via 'n proses van emosionele en intellektuele verwerking en meelewing uitmond in 'n begrip van kommunikatiewe eienskappe. In hierdie opsig doen Schoenberg se atonale en dodekafoniese musiek problematies aan: die klank daarvan blyk ontoeganklik te wees en gevolglik kommunikeer sy werke nie in verstaanbare terme nie. Die musiek hou nie die leser se verwysingsraamwerk en verwagtingshorison in gedagte nie. Hierdie toestand lei tot miskenning van sy beoogde kommunikasie omdat die middele waardeur mededeling geskied nie begryp word nie. Babbitt (1987:168) se akkurate waarneming in hierdie verband verdien vermelding: "The idea of finding a new communality was absolutely central to Schoenberg's thinking. But when you find a new communality, you have to be sure that the community is going to accept it completely."

Wiora (1963:9) formuleer dieselfde begrip: "Die Ganzheitspsychologie, die unumstritten den Fortschritt und die Erneuerung der wissenschaftlichen Psychologie darstellt, widerspricht den gemachten Voraussetzungen und Annahmen in allen Punkten. Die Nichtwiederholung ebenso wie die tonale Beziehungslosigkeit und die Gleichberechtigung von 12 oder 24 oder noch mehr Tönen sind psychologisch undurchführbare Programme." [Die Ganzheit-psigologie, wat onomstrede die vooruitgang en vernuwing van wetenskaplike gedagtes oor psigologie verteenwoordig, weerspreek die gegewe voorwaardes en aannames in alle opsigte. Geen herhaling, die afwesigheid van 'n toonsoortverwysingsraamwerk, en die gelykbergtiging van 12 of 24 of meer klanke, is psigologies ondeurvoerbare opsette.]

Musiekwaarneming is in wese gebaseer op biologiese 'denkwette' wat onontleedbaar en onverklaarbaar is. Alhoewel intellektuele vermoëns enige musiek meer bevatlik kan maak via analise, kan dit nie die essensie formuleer nie. Die indruk wat in Schoenberg se artikels oorgedra word, naamlik dat die publiek bloot te onontwikeld en onintelligent is om sy musiek te waardeer, kan eintlik op slegs een aspek van die totale spektrum betrek word, terwyl beide komponente (intellek en aanvoeling) 'n ewekansige rol te speel het in die assimilasië van 'n kunswerk.

3. Filosofiese uitgangspunte van belang in sy werkswyse

3.1 Inleidend

Ongewoon interessant is die verskynsel dat Schoenberg hom telkens beroep het op filosofiese bespiegelings wanneer hy sy werk en musiek bespreek het. Hierdie trant manifesteer hoofsaaklik in twee denkwyses: die eerste vind neerslag in 'n geroepenheid wat hy omskryf as 'n evolusionêre dwang; die tweede kristalliseer in sy ondersteuning van 'n bepaalde ideologie.

3.2 Schoenberg as evolusionêre komponis

Hy swig voor wat hy aanvoel as evolusionêre historiese dwang en 'n onontwykbare geroepenheid:

"I believe art is born of 'I must', not of 'I can'" (1911:365).

"... composing [...] became a duty. I knew I had to fulfil a task: I had to express what was necessary to be expressed and I knew I had the duty of developing my ideas for the sake of progress in music, whether I liked it or not" (1937:53).

Die begrip evolusie is so ingewortel in die denkpatroon van die meeste skrywers oor musiek dat Schoenberg se aanname in 'n groot mate verstaanbaar is. Die nuwigheid in sy denke is egter om homself as 'n belangrike manifestasië van evolusie te beskou:

"... I came to this gradually, as a result of a convincing development which enabled me to establish the law of the emancipation of the dissonance, according to which the comprehensibility of the dissonance is considered as important as the comprehensibility of the consonance." (1949:91).

Sy gedrongenheid

Schoenberg het dus die oortuiging dat kuns gebore word uit 'n las wat op die skouers van elke groot kunstenaar (met inbegrip van homself) rus, en dat so 'n uitverkorene se verlangens en begeertes

geen rol te speel het nie. Reeds betreklik vroeg in sy loopbaan formuleer hy sy gedagtegang as volg:

"He has no say in the matter, it is nothing to do with what he wants; but since he must, he also can. Perhaps he was not born with something; then he acquires it – manual dexterity, command of form, virtuosity. Not other people's, though: his own. This ability developed from within, under compulsion, this ability to express oneself differs fundamentally from the craftsman's ability, which in fact really expresses someone other than himself." (1911:365).

So 'n benadering impliseer dat elke kunstenaar 'n spesifieke evolusionêre taak het om te vervul binne die ontwikkeling en ontplooiing van die geskiedenis. Dit het dikwels besondere neerslag gevind in historiese geskrifte wat in Schoenberg se leeftyd gepubliseer is. Die volgende soort stellings het opgeval:

"D. Scarlatti and J.S. Bach [...] were writing mostly brief dances in simple [...] forms [...] The first movement of Beethoven's Hammerclavier Sonata, opus 106, is to Scarlatti's Pastorale as a dog or a horse is to an oyster" (Mason, 125-126).

"Gluck's orchestra may well be compared to a newborn child whose frame and organs are not fully formed." (Combarieu, 1910:306).

Bogenoemde aanhalings illustreer waarom die begrip evolusie met versigtigheid hanteer behoort te word. Daar is veel te debatteer oor die werklike relevansie van 'n evolusionêre siening. Die vraag of groot komponiste soos Bach en Beethoven wel bewustelik evolusionêr te werk gegaan het, laat selfs groter vraagtekens ontstaan. Waarskynlik het hulle eerder voloen aan die volgende vereiste:

"... every creator creates only to free himself from the high pressures of the urge to create [...] From the lives of truly great men it can be deduced that the urge for creation responds to an instinctive feeling of living only in order to deliver a message to mankind" (1946:135).

Schoenberg beskryf sy eie motivering tot komposisie egter as:

"In the army, a superior officer once said to me: 'So you are this notorious Schoenberg, then.' 'Beg to report, sir, yes' I replied. 'Nobody wanted to be, someone had to be, so I let it be me.'" (1930:104).

Selfs sy werksmetodes word deur 'n geroepenheid op hom afgedwing:

"Now, if I recall that I confessed to repeating little or nothing in my music, then you will rightly ask, 'Why? Why make it so hard for the listener; why not make things easier for him, in the way he needs; why say once only things that are hard to perceive and remember even when heard repeatedly, so that one completely loses the thread and doesn't begin to comprehend all the things that come later?' To this I have to say: 'I can do it no other way, and it does not work any other way. Only, I did not choose to write like that, I do not go out of my way to write like that, and it would be a relief to feel I might do it differently.'"

Hy voer ook aan dat hy geen rewolusionêre komponis is nie:

"I was never reductionary. The only revolutionary in our time was Strauss!" (1923:137).

Kritiek op sy evolusionêre denkbeeld

Furtwängler (1953:84) verwerp Schoenberg se aanname dat hy deur evolusionêre ontwikkelinge gedwing is om atonale musiek te skryf: "It must be admitted that consistent atonality was something completely new. It is important to realise that atonality does not constitute the final result of evolution of tonality, but that it is something which really had not existed before in this particular form." Hiermee reken hy onvoorwaardelik vir Schoenberg by 'n rewolusionêre skool deur 'n suggestie dat sy werk juis 'n reaksie teen die gewone musiekpraktyke was, en nie 'n verdere ontwikkeling daarvan nie.

Alhoewel bogenoemde mening slegs 'n persoonlike reaksie is, lyk dit asof verskynsels uit die verlede so 'n standpunt ondersteun: wanneer 'n stylneiging 'n hoogtepunt bereik het, is dit telkens opgevolg met 'n teenstellende reaksie:

- Die kontrapuntale hoogtepunt van die Franko-Vlaamse komponiste het plek gemaak vir die eenvoudigste soort homofonie van die Camerata.
- Die kontrapunt wat weer 'n klimaks in die musiek van J.S. Bach bereik het, is gevolg deur die Rokoko.
- Klassisisme (met hoogtepunte in die musiek van komponiste soos Mozart, Haydn en Beethoven) het aanleiding gegee tot 'n reaksie wat as die Romantiek bestempel is, en wat heeltemal ander ideale nagestreef het.

- Die Romantiek wat deur hoogtepunte in die musiek van komponiste soos Brahms, Wagner en Verdi verewig is, is gevolg deur doelbewuste neo-Klassisisme in die musiek van Bartok en Hindemith.

Interessant genoeg ondersteun sekere uitsprake van Schoenberg pasgenoemde feite:

“As a reaction against the musical epoch that has just run its course, an epoch which carried to the limit the pathos of subjective feeling, one may expect a more un-pathetic kind of music. Whether it will choose a mode of expression (and perhaps also of vision) that turns against pathos (irony, satire, blasphemy, comment, etc.); whether it will find some other way out, to one side, perhaps placing humour, harmlessness, indifference or sheer sensuality in the foreground; and whether this foreground is everything, or merely conceals the background – who can recount all the possibilities there are?” (1923:137-138).

Dit val op dat daar 'n mate van onsekerheid uitgespreek word in bogenoemde aanhaling. Schoenberg twyfel skynbaar steeds nie aan die evolusionêre afkoms van atonaliteit en dodekafonie nie, maar het nie dieselfde sekerheid oor watter lewenshouding daardeur verklank word nie. Hierdie vaste vertroue in tegniese middele gepaardgaande met onsekerheid oor die doel waarvoor die tegniese middele aangewend sal word, dui op 'n belangrike omstandigheid: tegniek word as iets onafhankliks onderskei wat 'n eie vitaliteit handhaaf ongeag die doel waarvoor dit aangewend word.

Schoenberg se betoog oor evolusie in musiek

In sy artikel “Composition with Twelve Tones (1)” stel Schoenberg die volgende gedagtes wat vervolgens aangehaal en dan bespreek sal word:

“The method of composing with twelve tones grew out of a necessity.

In the last hundred years, the concept of harmony has changed tremendously through the development of chromaticism.” (1941:216).

Chromatiek het inderdaad in oorvloed voorgekom in die Romantiese periode; dit was veel eerder die reël as die uitsondering. 'n Chromatiese werkswyse het egter nie die beginsel van harmonie gewysig nie, ten spyte van die feit dat hierdie harmoniese konsepte miskien met groter elasticiteit aangewend is. Dieselfde akkoordprogressies was steeds in gebruik, en die akkoordvreemde tone is

ooreenkomstig gebruiklike konvensies aangewend. Ook is vereis dat dissonante akkoorde moet oplos in diatoniese of chromatiese akkoorde. Wanneer uitsonderings op hierdie reël plaasgevind het, was dit met 'n besondere effek voor oë soos wat dikwels manifesteer in die werk van Debussy: in sy musiek, wat amper uitsluitlik programmusiek is, word harmoniese wysiginge aangewend ter wille van die skilderingseffek wat sodoende verkry word. Die skep van 'n nuwe musiekstyl was nie sy oogmerk nie; slegs die beskrywing van 'n nuwe soort toneel of atmosfeerskepping. Hy het konsekwent gehoor gegee aan die beginsel dat musiek aan 'n hoorbare tonaliteitsstelsel moet voldoen; ongeag wat die aard van die stelsel was (modaal, heeltoon, pentatonies of diatonies).

Schoenberg vervat sy motivering in die woorde:

"The idea that one basic tone, the root, dominated the construction of chords and regulated their succession – the concept of tonality – had to develop first into the concept of extended tonality." (1941:216).

Hy gee geen deursigtige beskrywing van die term 'uitgebreide tonaliteit' nie. Ander skrywers gebruik ook hierdie term sonder dat die betekenis gedefinieer is. Dit is in elk geval nie akkuraat om te beweer dat 'n tonika die formasie en opeenvolging van akkoorde reguleer nie. Sekere akkoordprogressies (bv. kadense) is dikwels voorspelbaar binne 'n funksionele harmoniese raamwerk, maar afgesien hiervan spruit akkoordvorming en voortgang uit allerlei redes bo en behalwe die aanwesigheid van die tonika.

"Very soon it became doubtful whether such a root still remained the centre to which every harmony and harmonic succession must be referred." (1941:216).

Hierdie aanname geld vir mate waarin modulاسie voorkom en vir gedeeltes wat weens byvoorbeeld volgehoue chromatiek nie onbetwisbaar in 'n spesifieke toonaard realiseer nie. Die gesteldheid dat 'n tonika nie fisies aanwesig is nie, kanselleer egter nie die onderlinge verwantskappe tussen akkoordprogressies en die funksies van sodanige akkoorde nie: hierdie funksies en relasies tussen akkoorde kan duidelik uit die klankaspek afgelei word. Dit is moontlik om te weet wanneer 'n akkoord 'n funksie soos dié van die dominantsewende of -negende aanneem sonder dat die tonika ooit konkreet in dieselfde omgewing figureer. So kan die aard van akkoorde ('n mineur, 'n omkering, akkoordvreemde tone wat oplos of nie, ens.) geklassifiseer word ook in die afwesigheid van 'n dui-

delike tonika-verwysing. Dit gaan dus in wese om die klank van die akkoorde: indien hulle steeds binne die tradisie fungeer wat met 'n funksionele raamwerk geassosieer word, is die fisiese teenwoordigheid van 'n tonika minder belangrik aangesien die akkoorde steeds betekenis verkry ooreenkomstig hulle verwantskap met die (afwesige) tonika.

"Furthermore, it became doubtful whether a tonic appearing at the beginning, at the end, or at any other point really had a constructive meaning." (1941:216).

Die aanwesigheid van 'n tonika het 'n betekenisvolle funksie, net soos wat die afwesigheid van 'n tonika steeds veelseggend blyk te wees. Indien 'n komposisie in 'n spesifieke toonsoort realiseer sonder die aanwesigheid van die tuistonika, het hierdie omstandigheid 'n definitiewe aanspreekrag (bv. die eerste lied in Schumann se **Dichterliebe**). Indien 'n werk sy aanvang buite die tuistoonsoort neem en eers later daarin gevestig word, het hierdie gesteldheid ook 'n besliste uitdrukingswaarde (bv. Beethoven se eerste simfonie of die **G mineur Rhapsodie opus 79 no.2** van Brahms). Die voorvereiste vir so 'n wyse van kommunikasie is egter belangrik: die luisteraar moet in staat wees om die harmoniese gesteldheid (soort akkoorde en hulle verhoudinge tot mekaar) met sy gehoor te herken.

"Richard Wagner's harmony had promoted a change in the logic and constructive power of harmony." (1941:216).

Elke groot komponis het sy eie harmoniese gebruike en dit verskil van elke ander groot komponis s'n. Hul middel van kommunikasie vloei op 'n logiese wyse voort uit hul artistieke instelling en die inhoud van die idees wat hulle wil meedeel. Daarom dan die alomteenwoordige verskynsel dat dieselfde komponis altyd weer sy harmoniese uitdrukingswyse aanpas na gelang van die behoeftes van die spesifieke materiaal. In alle betekenisvolle komponiste se musiek is daar uiteenlopende grade van diatoniek teenoor chromatiek teenwoordig; soms oorweeg die een en soms die ander. In hierdie opsig bied Wagner duidelike voorbeelde: **Tristan und Isolde** spreek vanuit 'n chromatiese idioom, terwyl diatoniek weer oorheers in sy **Die Meistersinger**. In hierdie verband merk Furtwängler (1948:84) op: "The extent of the tonality of a work can be determined with a very high degree of accuracy. In Wagner's **Tristan**, for example, which is so often put forward as the principal witness for musical progress, every single note must be considered as tonal in the strict sense of the word."

Wanneer hierdie laaste twee werke van Wagner se komposisiedatums in oënskoue geneem word, kan 'n belangrike afleiding gemaak word. Dit is veelbetekenend dat Wagner sy oorwegend diatoniese **Die Meistersinger** etlike jare ná sy hoogtepunt in die chromatiek (**Tristan und Isolde**) geskryf het. Hieruit blyk dit onomwonde dat Wagner nie die beginsel van 'evolusie' in musiek op dieselfde wyse verstaan het as vele van die navolgers van **Tristan** nie: hy het nie geskroom om weer terug te keer na die diatoniek nadat hy reeds 'n hoogtepunt van chromatiek bereik het nie. Vir hom was dit bloot belangrik om telkens 'n harmoniese uitdrukkingswyse te vind wat volledig aanpas by die materiaal van sy musiekdramas. Op hierdie wyse het hy uitmuntend daarin geslaag om alle dramatiese elemente van elke werk in gepaste musikale middele te laat spreek.

"One of its consequences was the so-called impressionistic use of harmony, especially practised by Debussy." (1941:216).

Dit is hoogs onwaarskynlik dat Debussy se harmoniese praktyke sy aanloop in Wagner se komposisies gehad het. Veral in die lig van die gegewens wat Debussy self in sy literêre geskryfte verskaf, blyk bostaande stelling onvanpas te wees. Hy beklemtoon deurgaans sy Franse nasionaliteit, en beroem hom daarop dat hy juis invloed van die Duitse Wagner vermy het.

"His harmonies[Debussy], without constructive meaning, often served the colouristic purpose of expressing moods and pictures. Moods and pictures, though extra-musical, thus became constructive elements, incorporated in the musical functions; they produced a sort of emotional comprehensibility." (1941:216).

Alhoewel Debussy se harmoniese gebruike vanuit 'n sterk individualistiese oogpunt funksioneer (soos dié van alle ander groot komponiste), is die gevolgtrekking dat dit geen "constructive meaning" het nie heeltemal verstaanbaar nie. In die oorgrote meerderheid van sy musiek is sy aanwending van harmonie in ooreenstemming met die tradisies van tonaliteit: elke akkoord kan binne 'n hoorbare sisteem van klank georden word. Die besondere toeganklikheid van Debussy se musiek word juis bevorder deur sy akkoordstrukture wat hy ooreenkomstig die gebruiklike wyse van derde-formasies vorm. Heeltoonstrukture en ander nuwighede maak maar 'n klein deel uit van sy harmoniese styl. Die beskrywende titels wat hy aan die meeste van sy werke toegeken het, bevorder ook die verstaanbaarheid daarvan. Op hierdie wyse omskryf hy die eksakte inhoud wat hy wil kommunikeer, en verander andersins onverklaar-

bare sonoriëte in onmiddellik verstaanbare skilderingselemente (bv. sommige mate van die klavierprelude **Brouillards**).

"In this way, tonality was already dethroned in practice, if not in theory." (1941:216).

Schoenberg waag hom hier aan 'n ondeurdagte uiting wanneer hy beweer dat Debussy tonaliteit onttroon het. Dit was moontlik 'n aanvaarde wyse van denke onder sommige musici in die eerste dekades van die twintigste eeu, maar kon verstaan word slegs in die lig van die feit dat werklike aandag aan en insig in harmoniese fenomene nie binne die doelstellings of bekwaamhede van alle musici geval het nie. Vir iemand soos Schoenberg moes dit tog wel bloot op gehoor en sonder die nodigheid van teoretiese analise duidelik wees dat alhoewel Debussy se akkoordgebruik en toonsoortbehandeling van 'n uiterste individualiteit spreek, hy nooit die grense van tonaliteit oorgesteek nie. Selfs in 'n werk soos die klavierprelude **Voiles** is die uitsluitlike heeltone- en pentatoniese konstruksies steeds met die oor herkenbaar sowel as in teoretiese grondbeginsels teenwoordig en by die heel eerste aanhoor van die musiek duidelik.

"This alone would perhaps not have caused a radical change in compositional technique. However, such a change became necessary when there occurred simultaneously a development which ended in what I call the emancipation of the dissonance. The ear had gradually become acquainted with a great number of dissonances, and so had lost the fear of their 'sense-interrupting' effect. One no longer expected preparations of Wagner's dissonances or resolutions of Strauss' discords; one was not disturbed by Debussy's non-functional harmonies, or by the harsh counterpoint of later composers." (1941:216).

Dit is nie duidelik wat met die woorde "sense-interrupting effect" bedoel word nie. 'n Meer geskikte woordkeuse sou miskien "sense-giving effect" wees waarmee die voortstuwende krag van dissonansies beskryf kan word. Musiek wat 'n minimum (of geen) dissonansies bevat, soos byvoorbeeld Calvinistiese korale, word gekenmerk deur 'n vae en statiese harmoniese karakter, en slegs in gevalle waar die melodie self inherente beweging vergestalt is daar 'n mate van stukrag teenwoordig. In hierdie verband kan dissonansies dus as betekenisdraende klanke beskou word, en vind die aanname dat hul 'n "sense-interrupting effect" bevat nie aanklank nie. Dit is ook onseker wie dit was wat nie meer voorbereiding of oplossing van dissonansie verag het nie, en wie dit was wat nie gehinder is

deur wanklankige kontrapunt nie. Schoenberg self werp lig op hierdie vrae in 'n ander artikel:

"The leap from a method of composition that emphasized key to mine was very swift and sudden. For a long time to come, the listener's ear must still be prepared before he finds dissonant sounds a matter of course and can comprehend the processes based on them." (1926:264).

Hierdie antwoord van Schoenberg suggereer dat sy denkwyses oor evolusie tot by atonaliteit en dodekafonie suiwer teoreties gefundeerd was: hy het in hierdie opsig nie verwys na luisteraars nie.

"The term emancipation of the dissonance refers to its comprehensibility, which is considered equivalent to the consonance's comprehensibility." (1941:217).

Dissonansies en konsonansies is inderdaad ewe bevatlik vir die musikus wat die eiesoortigheid van elkeen begryp en hulle die-nooreenkomstig aanwend. Klankmatig gesproke het elkeen egter 'n eie betekenis, en kan die twee begrippe nie onderling uitgeruil word nie. Dissonante konstruksies het 'n ander gehoorsbetekenis as konsonante verbindings: dit is juis vanweë hierdie teenstellende agtergrond dat die een aan die ander betekenis gee. Alhoewel dissonansie miskien as minder of meer geëmansipeerd beskryf kan word in verskillende tydperke omdat dit met 'n groter of kleiner mate van vryheid aangewend is, het hierdie begrip nie op sigself betekenis nie. Alleen wanneer dissonansies in jukstaposisie met konsonansies geplaas word, kan aan elke begrip sy regmatige gehoorswaarde toegevoeg word.

"A style based on this premise treats dissonances like consonances and renounces a tonal centre. [...] The first compositions in this new style were written by me around 1908 ..." (1941:217).

Dit sou onrealisties wees om die verwagting te koester dat twintigste-eeuse komponiste moet komponeer op die trant van Palestrina, Beethoven en Brahms. 'n Mate van andersheid en eiesoortigheid is te verwagte, en word ook in die musiek van Debussy, Hindemith, Prokofiev en ander komponiste aangetref. Dit is egter opmerklik dat hierdie komponiste nader aan die tradisie van tonaliteit bly as wat hulle daarvan afwyk. Praktyke wat tonaliteit doelbewus teengaan word nie in die musiek van sulke komponiste aangetref nie. Hieruit kan slegs die volgende slotsom afgelei word: sommige individualistiese karakteristieke (soos in die werke van Wagner en Debussy) is

geïsoleer en oorbeklemtoon ten koste van die oorgrote meerderheid stylgetroue gebruike wat daarin voorkom.

Dit moet ongelukkig dus gekonstateer word dat die begrippe waaroor Schoenberg self volledige sekerheid het, tog wel ander interpretasies toelaat. Hierby moet sy oortuiging ingereken word dat

“... the development of music must now go the way I had pointed out...” (1923:92).

3.3 Die begrip evolusie

Soos voorheen vermeld was die begrip evolusie besonder hoog in aansien onder talle skrywers oor musiek. Enkeles het egter die gevare van 'n evolusionêre denkwysse verwoord:

“In modern histories of music the word evolution seems to mean any one of [...] four concepts [...] – development, progress, differentiation, or new growth.”(Allen, 1939:285).

Die feit dat hierdie term buite sy oorspronklike natuurwetenskaplike verband na die estetika oorgebring is, skep verdere verwarring. Westrup (1973:52) sê: “The nineteenth century saw the production of a large number of histories of music [...] writers were acutely conscious of the significance of great men and tended to see the history of music as a progress from one eminence to another. The theory of evolution, uncritically transferred from its proper sphere to the history of art, encourages them also to see this progress [...] as an upward march”.

Glen Haydon (1941:253) se mededeling eggo die wese van die problematiek: “There are [...] many different ideas as to the meaning of the theory of evolution as applied to history. In general [...] it should be noted that there is a fundamental difference between the idea of evolution in history and in natural science. [...] it is apparent that the idea of evolution must be used with some caution in connection with the history of music. The theory leaves itself open to serious question if it maintains (1) that all music evolves in terms of a single principle of evolution; (2) that cultural trends or processes are strictly analogous to biological relations; or (3) that growth, progress, or development goes on in a gradual, continuous manner without gaps.”

Om tot 'n slotsom te kom: die verwarring wat heers rondom die begrip en gebruik van die term ‘evolusie’ is verantwoordelik vir die uiteenlopende menings in die verband. In essensie kan die misverstande herlei word tot 'n enkele oorsaak: 'n natuurwetenskaplike term is geïsoleer en op artistieke omstandighede van toepassing

gemaak. Weens die eiesoortige aard van die twee terreine is so 'n transposisie van betekenis nie haalbaar nie. Enige musikus se evolusie-teorie staan dus op wankelrige bene: "It is sometimes said, and usually by way of apology, that the 12-note system arose via atonalism, out of the "break-up" of the "old" diatonic system ... 'Atonalism' had been the result of a free empirical approach; serialism was the logical formulation of it, which would enable the composer to construct large forms, ... Serialism can in no way be said to rise out of tonal composition; on the contrary, it is the negation of it." (Routh, 1968:233-234).

3.4 Schoenberg as ideoloog

Schoenberg laat duidelik blyk waar sy sosiaal-politieke sentimente lê. Hy is 'n voorstander van gelykheid in die opsig dat elkeen se mensereg gelyk in waarde aan enigiemand anders s'n is. In 'n artikel getiteld **Human Rights**, waarin hy sy relevante idees koppel aan verwysings na Galileo, Pasteur, Zola, Wagner, Ibsen, Strindberg, Mahler, R. Strauss, Beethoven, Brahms en Schumann – en by implikasie ook aan sy eie skeppingswerk – is daar interessante uitlatinge:

"It is sad to have to admit that most men consider it their human right to dispute, even to overpower, the human rights of their fellows. Even sadder is the aspect of the world today, which offers no hope of improvement in the foreseeable future.

But this should not stifle our longing for a state of affairs in which the sanctity of each man's human rights is intangibly self-evident. Humanity has been benefited by all such blessings only because an ever-increasing number of people have yearned passionately for redemption until it was granted. All progress in social thinking and feeling which eliminated friction in community life has come about only through the force of such longing.

We must never give up our longing. [...] And the same thing will happen with human rights, if only we do not stop believing in them – although they are as yet far from being universally recognized or defined." (1947:506-507).

In 'n tegniese sin kan dodekafonie beskou word as 'n verklanking van die "sanctity of each man's human rights" wat "intangibly self-evident" is: twaalf gelyke tone vorm die basis van hierdie klanksis-

teem waarbinne geen voorrang aan enige toon verleen word nie, en daar dus geen tonika figureer nie.

Schoenberg bepleit verder pogings tot 'n gelykstelling van prievaatreg (soos dit in die praktyk beoefen word) en die individu se mensereg:

“Should the rights of the general law, i.e. the civil law, differ from the human rights, such differences should be designated as follows:

- (a) Human rights should strive to improve the balance between claims and resistance, even in cases where the civil law has not as yet discovered a solution.
- (b) A certain minimum of rights unchangeably valid for all peoples and races should be searched for.” (1947:507).

Hy volstaan met 'n laaste pleidooi vir die volgehoue eerbiediging van menseregte wat hy verstaan as gelykheid vir almal:

“These are real problems, and one could easily become pessimistic about them. Nevertheless, one must never give up the longing for the universal sanctity of human rights. In our soul there lies the power of longing with creative intensity.” (1947:512).

Hierdie gedagtes verteenwoordig baie mooi ideale. Dit moet egter in ag geneem word dat die ideologie wat hy aanhang, nie gegrond is op idees wat in alle opsigte sonder meer onaanvegbaar is nie. Soos enige ander ideologiese denkbeeld neem dit twyfelwekkende stellings en verkondig hulle as beginsels. Alhoewel elke individu se menswaardigheid gerespekteer behoort te word, is dit onmoontlik om te glo dat mense in alle opsigte gelyk is. Veral wanneer kunstenaarskap ter sprake kom, blyk die uniekheid van elkeen se besondere gawes en talente. N.P. van Wyk Louw (1977:17) vermeld sy waarneming in hierdie verband: “Ons tyd wil net van gelykheid en gelykmaak weet; die natuur ken net ongelykheid en streng rangordening.” In die natuur ontstaan 'n bewusheid van natuurlike rangordening wat 'n interafhanklikheid tot gevolg het. Hierdie wisselwerking is die direkte gevolg van die gesteldheid dat alle dinge (en mense) nie volkome gelyk is nie. Die argument kan deurgevoer word na funksionering op samelewingsvlak: die afwesigheid van struktuur en hiërgargie voorspel chaos. 'n Sisteem waarin almal volgens gelyke regte hanteer word, sou sinloos wees in 'n wêreld waar elke individu sy eie verskeidenheid van talente ontvang het. Uiteraard is hierdie gesteldheid deel van die mens se wese, en sou 'n verloëning hiervan in die beoefening van kunsvorme ook teen sy grein – en daarom betekenisloos – wees.

Schoenberg plaas hierdie ideologie van gelykheid direk in diens van sy kuns wanneer hy suggereer dat sy aangebore reg nie op die terrein van die kunste gerespekteer en waardeer word nie:

"It looks as if the code of human rights will have to limit itself to a smaller number of claims than its high-sounding title would imply." (1947:510).

Sy pleidooi doen oneg aan. Sy mensereg is in geen stadium misken nie aangesien hy nooit verbied is om sy musiek op sy manier te komponeer nie. Hy is slegs spontane waardering ontsê, en dit is aan die ander kant seker weer sy gehore se menslike reg om te besluit waarvan hul hou of nie. Sy houding bepleit vryheid en beslissingsreg vir almal as gelykes, maar wee diegene wat anders oor sy musiek dink as hy.

3.5 Opsommende oorsig

Routh (1968:229) beklemtoon die filosofiese aard van Schoenberg se denkproses: "The nature and origin of the system were philosophical. That is to say, it arose from a logical speculation [...] Any assessment, therefore, to be valid, must be also on a logical or philosophical level."

4. 'n Positiewe bydrae op musiekhistoriese gebied

4.1 Inleidend

Dit is inderdaad so dat Schoenberg 'n sterk filosofiese karakter in talle van sy musiekgeskifte openbaar. Ten spyte van aanvegbare stellings wat in die voorafgaande gedeelte geïdentifiseer is, het hy 'n omvattende positiewe bydrae gelewer deur sy insigryke vertolking van musiekhistoriese omstandighede. Hy moes inderdaad 'n goeie onderwyser gewees het: sy formulering is noukeurig en hy dring deur tot die kern van sake. Hier volg enkele van sy belangrike gedagtes oor 'n verskeidenheid temas:

4.2 Waardevolle gedagtes t.o.v. tegniese eienskappe van die komponeer-kuns:

Inleidend

Hy opper 'n pragtige standpunt:

"It is said of many an author that he may have technique, but no invention. That is wrong; he has no technique either, or he has invention too. You don't have technique when you can neatly imitate something; technique has you. Other people's technique." (1911:366).

Oor vormlike aspekte

Sy siening van vorm in musiek getuig van 'n beredeneerde insig wat verklaar waarom sommige komponiste soos Beethoven, Schubert, ens. so oortreffend groot is. Hierteenoor is sy negatiewe beskrywing van Liszt se vormbeheer nie noodwendig die laaste woord oor die onderwerp nie, maar bly dit in pas met uitsprake van sy tydgenote soos Tovey (1949:400) en Abraham (1949:37). Dit is amuisant om op te let in watter mate Schoenberg aansluit by die algemene vooroordele van sy tyd in die volgende uitspraak:

"But Liszt's form is a broadening, a combination, a re-welding, a mathematical and mechanical further development of the old formal components. Mathematics and mechanics cannot produce a living being. [...] masters who had lived in the old forms. For they really had lived in them! They truly thought in that space, it was their home, [...] There, form is not felt as a boundary that hems them in, but as a framework, a brace, the support for the construction [...] He [Liszt] who felt form as a formalism, created a far worse formalism – one which is uninhabitable, because in his forms invented by the intellect no living being has ever dwelt [...] his bare, cold, uninhabitably arranged form." (1911:444-445).

Oor tonaliteit

Ten opsigte van tonaliteit vertoon hy 'n diepgaande begrip wat nie korreleer met sommige van sy eie uitsprake wat elders in die verhandeling vermeld word nie:

"Tonality's origin is found – and rightly so – in the laws of sound. But there are other laws that music obeys ... namely, those governing the working of our minds. ... Tonality is not an end in itself, but a means to an end, and its close accord with nature offers great advantages to those who use it."

Hierdie aanhaling stem in beginsel presies ooreen met Furtwängler se uitgangspunt.

Oor die samehang tussen styl en idee in 'n kunswerk

Schoenberg toon informatiewe insig deur die samehang tussen idee en tegniek te verwoord. Hy opponeer tydgenootlike teoretici wat impliseer dat 'n nuwe periode geïnisieer kan word deur 'n nuwe slagspreuk soos "New Music" (Hier moet die gedagte verreken word dat hy sy eie werk gesien het as die resultaat van evolusie, m.a.w. 'n voortsetting van die groot Duitse tradisie. Die werk van sy tydgenote wat ander ideale as hy self nagestreef het, was vir hom 'New Music'):

"The idea that this slogan "New Music "might change the course of musical production was probably based on the belief that 'history repeats itself'. As everybody knows, while Bach still was living a new musical style came into being out of which there later grew the style of the Viennese Classicists, the style of homophonic-melodic composition, or, as I call it, the style of Developing Variation. If, then, history really repeated itself, the assumption that one need only demand the creation of new music would also suffice in our time, and at once the ready-made product would be served. This is mistaking symptoms for causes." (1946:115).

Hy verwerp sodanige beskouinge en verklaar in 'n gesagdraende argument dat die wese van verandering in die hart van die kuns behoort te lê; in die denke van kreatiewe kunstenaars en nie in ekstrinsieke slagspreuke wat deur buitestaanders geuiter word nie. Hy vervolg deur komponiste soos Telemann, Couperin, en andere te noem wat 'n nuwe stylperiode help skep het op grond van uiterlike nie-wesenlike manifestasies:

"If music abandoned its former direction and turned towards new goals in this manner, I doubt that the men who produced this change needed the exhortation of pseudo-historians. We know that they – the Telemanns, the Couperins, the Rameaus, the Keisers, the Ph.E. Bachs and others – created something new which led only later to the period of the Viennese Classicists. Yes, a new style in music was created," (1946:116).

Hierteenoor stel hy J.S. Bach se mededelings wat ewig nuut aandoen weens die innerlike krag van sy individualiteit. Bach beoefen dus nie bloot 'n styl [= tekstuur] wat nuut aandoen nie (soos wat Telemann, Couperin, Rameau, e.a. volgens sy mening gedoen het), maar skep kunswerke wat in innerlike opsig onverganklik nuut is. Hiermee identifiseer Schoenberg 'n gestelheid wat dikwels onder komponiste uit alle eeue voorkom: die werklik groot skeppende geeste bring vernuwing deur die krag van hulle genialiteit, terwyl die mindere talente kennelik nie oor die inherente skeppingskrag beskik wat vanself tot nuutheid lei nie, en daarom hang hulle uiterlike nuwe segswyses aan.

"Aside from nationalistic aims for an exportable music with which even smaller nations hope to conquer the market, there is one common trait observable in all these movements: none of them are occupied with presenting new ideas, but only with presenting a new style." (1946:120).

Dit is amper onmoontlik om uit die bostaande reeks gegewens nie af te lei dat Schoenberg homself as 'n Bach-figuur beskou nie. Hy sluit sy gedagtes in hierdie verband af met sy beskouinge oor die rol van styl en idee in 'n kunswerk:

"Style is the quality of a work and is based on natural conditions, expressing him who produced it. In fact, one who knows his capacities may be able to tell in advance exactly how the finished work will look which he still sees only in his imagination. But he will never start from a preconceived image of a style; he will be ceaselessly occupied with doing justice to the idea. He is sure that, everything done which the idea demands, the external appearance will be adequate." (1946:121).

Ten slotte

Daar kan volstaan word met enkele opmerkings waarin hy steeds 'n goeie oordeelsvermoë en die versierendheid van 'n deurleefde musikus openbaar:

"... as silly and brainless as a pedantic performer who insists on playing classic music with metronomically measured equal beats – as if it were dance music [...] A wise performer [...] wil systematize irregularity, making it a component principle of the organization." (1947:413-414).

Ook berig hy simpatiek en sekuur oor die werk van Gershwin:

"It seems to me beyond doubt that Gershwin was an innovator. What he has done with rhythm, harmony and melody is not merely style. It is fundamentally different from the mannerism of many a serious composer. [...] But the impression is that of an improvisation with all the merits and shortcomings to this kind of production [...] compared to that of an oration which might disappoint you when you read and examine it [...] you miss [...] the charm of the orator's personality." (1938:476-477).

4.3 Musiekonderrig in 'n nuwe perspektief

Ook op die terrein van die musiekonderrig plaas Schoenberg die aspekte van idee en tegniek in besondere ewewig. Hy rig 'n prysenswaardige versoek aan elke musikementor om sy leerling op 'n pad van persoonlike uitdrukking te lei:

"Belief in technique as the only salvation would have to be suppressed, and the urge for truthfulness encouraged. Then it would even be permissible to call in examples from art and to pass on the methods of art. They would be recommended

for imitation, but in a different sense. The pupil would have to gather from them the fact that one must come to grips with all the problems – not *how* to. Technique, too, could be demonstrated – but only as the grammar of a language might be. In the latter, one can find meaning, spirit – the spirit of a nation. But the ideas, the feelings – these are one's own contribution. One may let oneself be carried by language, but it carries only the man who would be capable, if it did not exist, of inventing it himself. 'Language, mother of the idea,' says Karl Kraus – as wrongly as if he had said the hen is there before the egg. And as rightly. For that is how it is in the real work of art: everything gives the impression of having come first, because everything was born at the same moment. Feeling is already form, the idea is already the work." (1911:368-369).

As onderwyser weerspieël hy 'n ongeëwenaarde idealisme:

"As a teacher I never taught only what I knew, but rather what the pupil needed. Thus I have never taught a student 'a style', that is, the technical peculiarities of a specific composer, degraded to tricks [...] I tried to invent something for every student to serve his personal necessities" (1948:384).

5. Samevattende perspektief

Dié aangehaalde gesaghebbende argumente uit die pen van Schoenberg skep 'n sterk indruk dat hy 'n besondere insig in die onderrig van musiek gehad het. Sy benadering tot musiekonderrig is van onskatbare waarde. In verband met sy idees oor sy eie skeppende werk is dit egter nie moontlik om sy siening van homself as 'n groot komponis te akkommodeer nie. Die meeste persone wat enige vorm van kuns voortbring glo sekerlik tydens die aktiwiteit van skepping dat hulle met iets belangriks besig is wat vir die omringende samelewing van groot waarde gaan wees. Min skeppende kunstenaars formuleer hierdie (nodige) tydelike selfingenomenheid in die vorm van gepubliseerde artikels: die verwagte verdere voortbestaan van hulle werk word aan die oordeel van ander persone oorgelaat terwyl die skeppende kunstenaar met daaropvolgende projekte voortgaan.

Schoenberg se voorliefde vir filosofiese bespiegeling, sy vertroue op matematiese logika in plaas van menslik-biologiese logika, sy voorrang aan tegniese verskynsels bo kommunikatiewe fassette en sy doelbewuste negering van kommunikatiewe feite, sy algehele oorgawe aan natuurwetenskaplike teorieë oor evolusie, sy aanname van gesteldhede wat teoretici bevredig maar aan luisteraars

vreemd is – al hierdie eienskappe laat 'n baie sterk vermoede ontstaan dat hy gelukkiger is in die rol van 'n pedagogiese musiekwetenskaplike as dié van 'n skeppende kunstenaar.

Daarteenoor gee hy nie gehoor aan beginsels wat oor eeue heen deur toonaangewende skeppende kunstenaars hoog geag is nie: klank as primêre beginsel van musiek word verloën ten bate van teoretiese konsepte en gehore se behoeftes word nie verreken nie. In stede hiervan hou hy hom besig met filosofiese bespiegelings oor evolusionêre dwang en ideologiese begrippe. Uit dié gegewens moet die afleiding gemaak word dat Schoenberg in wese eerder 'n musiekwetenskaplike mentaliteit vertoon as ware kunstenaarskap.

HOOFSTUK VIER

'N MUSIEKWETENSKAPLIKE MENTALITEIT

1. Inleidend

Wiora (1964:7-8) gee 'n raak beskrywing van die gesindheid van twintigste-eeuse gehore: "Das Publikum für seriöse Musik im allgemeinen hat sich vervielfacht, doch das Publikum für serielle Musik ist sektenartig klein geblieben... [Die toehoordertal vir ernstige musiek oor die algemeen het grootliks toegeneem, maar die toehoordertal vir seriële musiek het klein gebly soos 'n sekte.] .. auch in grössten Teil der Eliten ist wirkliche Resonanz gering" [Ook wat die grootste deel van die elite betref, is werklike aanklank gering.]

Leichtentritt (1938:256-258) se uiting beklemtoon die juistheid van bostaande aanname (dat gehore twintigste-eeuse musiek nie goedgesind is nie) – veral gemeet aan Schoenberg se omstandighede:

"But Schönberg's career is full of paradoxes. Of all modern composers he is the one who has exerted the greatest influence on young artists in all musical countries, the one about whom more has been written than any other musician of our day. The entire musical world acknowledges him as the real father of the modernistic movement. Yet his works are little played, even in Europe [...] new works have been played once or twice and then laid aside [...] but the curious fact remains that one of the most famous composers of our time is known only to a small number of people in close personal contact with him, and that his fame rests on an exceedingly small number of compositions. His great celebrity is not founded on his music, which is actually unknown to the musical world at large, but on the extensive propaganda of a little party intensely interested in the cause of modernistic music: a little coterie of enthusiastic pupils, radical young composers, a few conductors, his publishers, [...] and a few progressive critics in various countries, intent on discussing sensational matters. The musical public, however, has nothing at all to do with Schönberg's fame."

Alhoewel Leichtentritt se waarneming korrek is, mag Schoenberg se omvangryke invloed onder mede-musici vir geen oomblik onderskat word nie: "If a composer's greatness is measured by the influence he exerts over his contemporaries and successors, then assuredly Schönberg was one of the greatest who ever lived. Directly or indirectly he has exerted an influence in every Western country where the art of music is seriously practised; his followers and converts include [...] German composers [...] Blacher, Fortner, Henze; the Italians, Dallapiccola and Nono; the Spaniard, Roberto Gerhard; the Austrian, Erns Krenek; the Greek, Nikos Skalkottas; the Englishman, Humphrey Searle; the Hungarian, Matyas Seiber; the Americans, Milton Babbitt and Ross Lee Finney; the most spectacular conversion of all was that of Stravinsky; there have been several lesser ones." (Routh, 1968:228).

2. Kuns: teiken van twintigste-eeuse tegnologie

2.1 Inleidend

Die oorsaak vir hierdie stand van sake is toe te skryf aan 'n nuwe, wetenskaplike benadering tot kuns in die twintigste eeu. Wiora (1966:180-181) gee 'n kort samevatting: "As an art, by its very nature it brings intrinsic musical or transmusical content to a sensitive ear so that we feel it, understand it; when desensualized to a high degree it loses this character. The polyphonic structure in a good fugue, the thematic work in a good sonata, are audible to a suitable public or at least to connoisseurs of good will. But we approach one limit of the art if even such connoisseurs are unable to perceive a 'row' and its transformations sufficiently well by listening and must resort to analysis of the score to establish it [...] art loses its character entirely if it ceases to appeal to the ear or the eye."

2.2 Kuns as elite-kultuur

Schoenberg het ongetwyfeld besef dat sy musiek problematies geword het vir die meeste luisteraars:

"... every music lover who expects more than sweetness and beauty from music ..." (1947:453).

Met bostaande stelling verhef hy sy kuns bo diegene wat slegs soet skoonheid in musiek kan waardeer. Daarom dan dat hy sy werke afsonder van die algemene publiek en dit slegs aan die ingewydes (die musiekwetenskaplikes) blootstel. Hy berig dat slegs volwasse en intelligente persone sy musiek sal kan verstaan:

"Mature people think in complexes, and the higher their intelligence the greater is the number of units with which they are familiar." (1947:408).

Ook:

"This enables a musician to write for upper-class minds ..."
(1947:414-415).

Gevolglik vind hy die stig en instandhouding van 'n Vereniging vir kontemporêre musiek 'n noodsaaklikheid en neem hy daarin die inisiatief: "The Society was an extension of Schoenberg's teaching; it was, at least in theory, an instrument of education and not of propaganda [...] The Society was created to give contemporary music back to the musicians to whom it belonged, to take it away from the corrupt influence of the public market place [...] Nevertheless, the conception of music as an activity that can be so withdrawn, so separated from all other aspects of life is, as a matter of fact, the precipitate of a long tradition of thinking about art in commercial terms. Music, understood as an absolutely separate activity, is a commodity. It belongs to musicians most of all in the sense that it is what they have to sell. Music may be an instinctive part of human life, but the craft of composition and performance transforms this instinct into a separate profession." (Rosen, 1975:74-76).

2.3 Abstrahering van enkele beginsels

"The most perfect works and styles are often fiercely attacked by critics on grounds which vary according to the taste of the times." (Tovey, 1949:161). Skrywers se poging tot wetenskaplike beoefening van estetika veroorsaak klaarblyklik dat beginsels buite konteks geïsoleer word, in plaas daarvan dat elke werk as volmaakte eenheid beskou word. Tovey (1949:161) beweer tereg dat "a perfect work of art is by no means a humanly impossible achievement". Wanneer 'n mens die vakliteratuur bestudeer, word 'n radikaal anderse beeld geskep: dit blyk dat musiekwetenskaplikes geneig is om eerder hulle subjektiewe filosofiese idees te bespreek as wat hulle werklik oor musiek skryf. Enkele voorbeelde kan ter illustrasie gegee word:

"This great man [J.S. Bach] would be the admired of all nations, if he had more compliance, and if the beauty of his pieces were not dimmed by too much art, the bombastic and muddled manner of his style depriving them of the natural element." (Nettl, 1948:122).

"Throughout Beethoven's career he strives for polyphony in spite of an almost physical difficulty in achieving smooth counterpoint." (Tovey, 1948:9).

"His [Schumann's] main themes are often derived from counterpoints set against the *idée fixe* or motto theme (First and Third Symphonies), and while the music so obtained is unquestionably of great artistic merit it is lacking in a certain freshness and immediacy of inspiration. But where his inspiration is left undisturbed by his penchant for complications and by the wilful interference of the learned connoisseur of the past, he gives us the highest that orchestral music had known since the death of Schubert." (Lang, 1941:901).

Die onmiddellik voorafgaande aanhalings ondersteun 'n aanname dat musiekwetenskaplikes hul toevlug tot teorieë neem wat sonder tekens van estetiese aanvoeling toegepas word. Dit beteken dat 'n enkele beginsel buite konteks as maatstaf aangewend word sonder om die eiesoortigheid van elke kunswerk te verreken. Gevolglik word Beethoven se kontrapunt vergelyk met Bach s'n; Schubert se manipulasie van materiaal met dié van Beethoven; Tchaikovsky se wyse van mededeling met Mozart se musiek. Sulke beskrywings is ongetwyfeld 'n subjektiewe aktiwiteit waarin persoonlike voorkeure, afkeure en oningeligtheid gerasionaliseer word. Tovey (1949:162) veroordeel dié gesindheid onder musiekhistorici: "The historian cannot see the absolute values of a masterpiece while he is pre-occupied with its position in the progress of that pseudo-scientific abstraction, Art with a capital A." In aansluiting hierby sê Kerman (1985:54): "What use are correct dates, except to the gazetteers, if they do not help us understand the music in its historical context? Bach research has for some time been poised on the brink of the classic positivistic dilemma: more and more facts, and less and less confidence in interpreting them." Hieruit kan die gevolgtrekking gemaak word dat dié benaderingswyse spruit uit 'n neiging van teoretici om hul vakgebied vanuit 'n afgesonderde woestyneiland te bedryf. Kerman (1985:17-18) omskryf dié toedrag van sake op 'n onmiskenbare wyse: "In fact, nearly all musical thinkers travel at a respectful distance behind the latest chariots (or bandwagons) of intellectual life in general, [...] But with the majority of them, in my experience, it is not so much a matter of inherent unmusicality as of a deliberate policy of separating off their musical insights and passions from their scholarly work."

Dit wil voorkom asof Schoenberg ook nie vry te spreek is van uitsprake wat berus op redenasies wat buite konteks plaasvind nie. Voorbeelde hiervan is sy stellings oor tonaliteit en die redes wat hy aanvoer vir die apatie teenoor sy skeppende werk:

2.3.1 Oor tonaliteit

Hy beweer dat tonaliteit nie nodig is in alle musiek nie aangesien die tegniese aspek van tonaliteit as sodanig nie in die natuur bestaan nie:

“Now then, since tonality is not something which the composer unconsciously achieves, which exists without his contribution and grows of itself, which would be present even if the composer willed the opposite; since, in a word, tonality is neither a natural nor automatic consequence of tone combination [...] the question presents itself: Must tonality be unconditionally present in every piece of music?” (1934:275-276).

Hy laat die feit buite rekening dat musiek as 'n geheel iets is wat volledig deur die mens ontwerp is. Musiek as 'n begrip, in die besonder, kom dus nie vanuit die natuur van die fisika nie, maar uit die biologie van die mens. In die proses het die mens 'n skema ontwerp waarvolgens dit vir hom, met sy menslike natuur, verstaanbaar is. Tonaliteit stel geensins 'n akoestiese natuurbestanddeel voor nie, maar wél die mens se natuurlike behoefte en eis om geöriënteerd te wees.

Die feitlike wyse waarop die noodsaaklikheid vir tonaliteit al dan nie gestel behoort te word, sou as volg kan wees:

“... tonality is not something which the composer unconsciously achieves: it is a convention which was formulated by man over many centuries since it represents, with regard to sound, his inherent need for orientation ...”

“... tonality is neither a natural nor automatic consequence of tone combinations as far as acoustical laws are concerned. It grew out of the nature of man, as a manifestation of man's biology.”

“... tonality must unconditionally be present in every piece of music if it is to be accepted as music by mankind.”

2.3.2 Oor sy eie musiek

Schoenberg voel – verstaanbaar genoeg – die behoefte om gedurig die miskennis van sy eie werk te verklaar en te verduidelik. Hiervoor neem hy telkens 'n deelwaarheid en behandel dit as al-

leengeldende beginsel. In dié proses noem hy 'n verskeidenheid redes sonder om tot 'n volkome insig omtrent die omstandighede te kom. Enkele aspekte wat hy uitsonder is die onontwikkelde kritici, die tydsgees en omstandighede van die twintigste eeu en die publiek wat eenvoudig net nie verstandelik genoeg ontwikkel is om sy musiek verstaan nie. Eerste aan die beurt is die kritici wat nie oor die nodige verwysingsraamwerk beskik nie:

“A work of art bestows only the warmth one is able to dispense on one's own account, and almost every artistic impression is, ultimately, a product of the listener's imagination. It is indeed released by the work of art [...] one may indeed go wrong; but then at least one must be someone! How far from this our critics are!” (1909:195).

Hierdie gegewens is korrek: die waardering van kuns is 'n tweerigtingproses wat insette van die kunswerk sowel as die ontvanger betref. Verder is dit ook, volgens die wet van gemiddeldes, waarskynlik so dat talle resensente in geen opsig “someone” is nie.

Die aspek wat in hierdie geval buite rekening gelaat word, is dat nie noodwendig alle kritici onmagtig is nie, en dat nie noodwendig alle lede van gehore sonder enige denkvermoëns is nie. Die skeppende kunstenaar kan slegs hoopvol reken daarop dat die “someones” (wat tog ook wel bestaan) met sy werk kennis maak, hulle bydraes sal lewer in die waardering daarvan.

Ook beskryf hy die subjektiwiteit van kritici binne 'n bepaalde tydsgees vanuit 'n bevooroordeelde gemoed:

“One should never forget that what one learns in school about history is the truth only insofar as it does not interfere with the political, philosophical, moral and other beliefs of those in whose interest the facts are told, coloured or arranged. The same holds true with the history of music [...] historians [...] describe the facts only as accurately as they see them, [...] judge them only as well as they understand them, [...] draw wrong conclusions from wrong premises” (1941:239-240).

Hierdie waarneming is sekerlik ook te aanvaar, behalwe vir die laaste gedeelte. Sommige krities-ingestelde persone sal waarskynlik “draw wrong conclusions from wrong premises”. Maar dan sal daar onvermydelik ook historici wees wat nie net feite “colour” of “arrange” nie; wat goed genoeg verstaan om akkuraat te beskryf; wat “premises” sowel as “conclusions” in die regte perspektief kry.

Indien die laasgenoemde moontlikheid glad nie sou bestaan nie, sou die menslike bestaan op aarde volledig chaoties word.

As laaste voorbeeld sy verweer dat mense nie sy musiek verstaan nie:

"Everything which we do not understand we take for an error; everything which makes us uncomfortable we take for a mistake of its creator." (1948:451-452).

Ook in hierdie verband kan die moontlikheid van sommige persone wat tog wel insig en goeie bedoelings het, nie heeltemal uitgesluit word nie.

2.3.3 Opsommende oorsig

In elk van bogenoemde aanhalings is daar 'n sekere mate van akkuraatheid teenwoordig. Ongelukkig neem hy telkens 'n enkele aspek en teoretiseer dan daaroor. So word die geheelperspektief misken en verkondig hy 'n enkele prinsipe asof dit die ál is. Kerman gee 'n raak beskrywing van die gestelheid eie aan 'n musiekwetenskaplike gesindheid (soos dié van Schoenberg): "Furthermore, in the popular mind – and in the minds of many academics – musicology is restricted not only in the subject matter it covers but also in its approach to that subject matter", en "Musicology, theory, and ethnomusicology should not be defined in terms of their subject matter, however, but rather in terms of their philosophies and ideologies." (1985:12,15).

3. Schoenberg: 'n musiekwetenskaplike mentaliteit

3.1 Inleidend

In wese sluit Schoenberg se pas beskrewen musiekwetenskaplike mentaliteit streng aan by die algemene twintigste-eeuse tendens waarin tegnologie en natuurwetenskap hoër aansien geniet as enige estetiese aspekte. Dit blyk uit die omstandigheid dat sy musiek nie meer volgens 'n aanvanklike gehoorspersepsie geniet kan word as bevredigende estetiese ervaring nie, maar intellektueel bestudeer en begryp moet word terwyl die klank daarvan geïgnoreer word.

3.2 Natuurwetenskaplike beïnvloeding

Bogenoemde benadering kan moontlik verklaar word aan die hand van sy twee vroegste invloedryke vriende wat 'n sterk belangstelling in die natuurwetenskap gehad het.

"Only after I had met three young men of about my own age and had won their friendship did my musical and literary edu-

cation start. The first was Oscar Adler, whose talent as a musician was as great as his capabilities in science. Through him I learned of the existence of a theory of music, and he directed my first steps therein. He also stimulated my interest in poetry and philosophy and all my acquaintance with classical music derived from playing quartets with him, for even then he was already an excellent first violinist.

My second friend at that time was David Bach. A linguist, a philosopher, a connoisseur of literature, and a mathematician, he was also a good musician. He greatly influenced the development of my character by furnishing it with the ethical and moral power needed to withstand vulgarity and commonplace popularity." (1949:79-80).

Hierdie natuurwetenskaplike gerigtheid het reeds in die werk van Schenker vergestaltung gevind: "Music as expounded by Schenker is never concerned with metaphors of 'feeling' or 'expression' but only with the internal relationship of musical elements." (Kerman, 1985:75). Die oorwig lê dus nie langer by estetiese bevrediging nie, maar by die sinvolle aanwending van tegniese vaardighede.

Kerman (1985:12) som dié gesteldheid op: "Musicologists are respected for the facts they know about music. They are not admired for their insight into music as aesthetic experience."

3.3 Die gevolge van teoretisering in musiek

'n Benadering wat die klem plaas op tegniese-teoretiese kennis wat afgeskei is van estetiese belewenis is al so ingewortel dat ook praktiese musici daardeur beïnvloed is. "We are all a part of the problem. Half of the academic community writes when it has nothing to say, it seems, while the other half conspires to get that writing published." (Kerman, 1985:30).

Cole (1978:125-126) beweer met ontsteltenis dat 'n nuwe benadering tot musiek posgevat het waarin die praktiese beoefening en beleving van musiek skipbreuk ly: "While the publication of printed music declines, the publication of words-about-music increases year after year. No specialist group is without its news-sheet or magazine. The shelves of the libraries expand to take in ever more histories, books on the theory and practice of music of all ages, full-length biographies of composers whose works are seldom if ever heard in the concert hall."

Menings oor musiek word nie meer gevorm deur 'n persoonlike ervaring nie, maar geskied deur wetenskaplike geskrifte wat klaar-

gaar opinies opdring: "Even in a more or less free society, we are all of us afraid of the power of the word. Of the eloquent orator, who can persuade us to take action against our better judgement; of the dogged propagandist who wears us down by persistently repeating the same message ..." (Cole, 1978:127).

4. Samevattende perspektief

Schoenberg is 'n uitstekende illustrasie van hierdie wetenskaplike houding teenoor musiek. Daar is reeds 'n veelheid kere verwys na die feit dat die publiek onbetrokke is by sy kuns, maar dat hy 'n gesaghebbende invloed op mede-musici uitgeoefen het. Sy musiek-wetenskaplike voorspraak vir eie werke het ongetwyfeld inslag gevind. Hiervan is die ongeëwenaarde lofprysings in 'n groot aantal musiekpublikasies 'n onbetwisbare bewys. Cole (1978:127) som dit as volg op: "The attitudes of a whole generation may be formed and set by the words they have read about music; Busoni and Schoenberg have influenced us as much through their writings as through their compositions."

HOOFSTUK VYF

ESTETIESE EISE TEENOOR WETENSKAPLIKE WAARDES

1. Inleidend

Dit blyk uit die vorige hoofstukke dat Schoenberg in die artikels in **Style and Idea** die doel voor oë het om sy siening van homself as 'n geniale voorbeeld van evolusionêre funksionaliteit te stel. Hierdie doel streef hy na deur middel van beredeneerde argumente wat ook soms na konkrete werklikhede verwys.

2. Schoenberg se uitruiling van wetenskap en kuns

2.1 Die onversoenbaarheid van konkrete tegnologie met abstrakte estetika

Die gevare wat verbonde is aan vergelykings tussen alledaagse werklikhede en estetiese begrippe kan deur enkele voorbeelde geïllustreer word:

In die volgende aanhaling trag hy om deur die voorbeeld van 'n teerstraat te bewys dat dissonansies nie onverstaanbaar behoort te wees nie, mits dit binne die regte ontwerp en omgewing aangewend word.

"But if I now put it as follows: consonances are easier to understand than dissonances; and though dissonances are harder to understand, they are not incomprehensible (as the history of music indeed proves) so long as they occur in the right surroundings – then nobody will be able to dispute them.

However, some time ago the streets were asphalted, so that they were really smooth. Now comes a new development: cars skid when the asphalt is wet. So one must either remove the smooth asphalt or learn to drive safely even when the asphalt is wet. The present day musician's ear has learned to manage without the smoothness of consonances. It has learned to keep quiet about the frequency with which dissonances occur, and indeed they have lost much of their fre-

quency, or, in some cases, all. One recalls, for instance, that in earlier centuries the minor third counted as a dissonance; it was hard to understand. Nowadays one could state it as follows: dissonance may be put on an equality with consonance as far as comprehensibility is concerned. Moreover: the question whether dissonances or consonances should be used, and to what extent, is not a question of beauty, but only a question of comprehensibility." (1930:101).

Die presiese aard van die vergelyking wat bedoel word is nie eenduidig nie. Oordenking laat egter die volgende moontlikheid waarskynlik lyk:

1. Die strate is geteer – "the present day musician" se oor aanvaar dissonansie as 'n norm.
2. In nat weer kan motors gly op teer – as dissonansie nie geskik aangewend word nie, ontstaan probleme.
3. Of die teer moet nou verwyder word óf bestuurders moet leer hoe om veilig te bestuur wanneer dit nat is – dissonansie moet weer prysgegee word mits dit nie effektief aangewend word nie.

Die grootste vraagteken wat onmiddellik ontstaan, is die moontlikheid dat 'n nat grondpad oneindig meer gevare inhou vir die motoris as 'n nat teerstraat. Dit daar gelaat: waarskynlik is dit Schoenberg se bedoeling dat die teer van strate vooruitgang simboliseer, of dat dit dui op hedendaagse omstandighede. So ook, meen hy, dui die aanvaarding van dissonansie op vooruitgang en/of hedendaagse geestelike kapasiteite. Die vergelyking as 'n geheel beteken dan dat sekere tegnologiese verbeterings (soos die teer van strate) wat tot die voordeel van almal aangewend word, ooreenstem met sekere manifestasies van groeiende denke (soos die aanvaarbaarheid van dissonansies in musiek) wat vir almal 'n openbaring behoort te wees – en dan struikel die argument. Teerstrate het te doen met reisgerief wat as sodanig van tegnologie alleenlik afhanklik is, terwyl musiek te doen het met estetika (wat 'n mindere verwantskap met tegnologie het). Behalwe as tegnologiese eienskappe geïsoleer word en ten koste van ander eienskappe hooggeskat word (Kyk bl. 66, afdeling 3.3).

2.2 Oorspronklikheid vs tegnologiese vooruitgang

Hy postuleer ook dat die problematiek van sy musiek geleë is in die moeilik-begrypbare idees wat dit kommunikeer. Hierdie hipotese

probeer hy verduidelik deur dit met nuwe verskynsels in die alledaagse lewe (soos huurmotors) te vergelyk:

"Perhaps people as a whole do not sufficiently consider that I am perhaps saying something which cannot be grasped easily or straight away. Consider; if I utter a simple idea, which I base on phenomena that are obvious, then people can easily follow. But if an idea presupposes experiences that cannot have been everyone's or that are not familiar to everyone, then some people will be quite unable to follow. And, if in expressing such an idea, one uses special resources connected with the subject in question, the difficulties become far worse.

An example, to elucidate this:

Let us assume that I had the chance of talking to someone who lived 100 years ago, saying to him: 'The weather is bad, so we shall need transport to get to the theatre.' This will be clear, straight away, to anyone of the kind. But if I say: 'In weather like this we can't go on the bus, because we should be wet through even getting from the bus stop to the theatre' ... By now, a man who knows nothing of buses and bus stops will be out of his depth. And as for my saying: 'In weather like this we must take a taxi, but we must set out earlier than usual because the driver will have to drive slowly' ...

All the same, there is nothing particularly profound, nor anything particularly new, about the latter idea, which is sure to be incomprehensible to anyone from before our own time. Just as certainly, uttering it is no achievement. Do we not feel, though, that if a man is anxious to be widely listened to, it is up to him to say something the others *did not know before*, but would be better off for knowing? Something that needs saying, then!" (1930:99-100).

In hierdie vergelyking impliseer hy dat musiekgehoore 'n eeu na die tyd is in hulle luisterbehoefes omdat hulle nie tred hou met hedendaagse tegnologiese vooruitgang nie. Hy noem dat dit inderdaad vir hulle eie beswil sou wees indien hulle wel in hulle denke by die hedendaagse vooruitgang wou aansluit. Ook noem hy pertinent dat, indien luistergewoontes op datum gebring sou word, gehore sou vind dat daar "nothing particularly profound, nor anything particularly new" is aan hedendaagse musiektegnologie. Hierdie argument voer aan dat gehore wel in staat sou wees om by 'n graad van dissonansie wat hulle onoorkomelik vind, verby te luister om so-

doende aansluiting te vind by die nuutste wyses van komposisie. Hiermee word musiekbeluistering verklaar tot 'n suiwer wilsbesluit terwyl estetiese reaksies buite rekening gelaat word.

Hy sit hierdie diskoers voort wanneer hy beweer dat oorspronklikheid en individualiteit 'n voorvereiste is vir enige kunstenaar se reg om erkenning:

"People must realize that there comes a time when a musician is no longer at ease using the same old interval-progressions. For in matters of melodic novelty and individuality (that is to say, the thing by which the musician establishes his inventiveness, his right to be listened to), interval-progressions are the strongest influence.

But even apart from this:

Do you believe a fencer, a wrestler, a boxer, a tennis-player would remain unbeaten for long if he always employed the same succession of lunges, holds, punches or strokes? Do you not think this would soon be noticed and suitably countered? Of course, a musician who for ever repeats familiar things, whose progression one already knows by heart before it happens, can hardly be countered, or only by losing interest or withdrawing one's attention; that is to say, one becomes bored.

Dit is moontlik besonder betekenisvol om te let op die pas gegewe vergelyking: kunstenaars word vergelyk met die beoefenaars van mededingende sportsoorte. By implikasie is 'n komponis soos byvoorbeeld 'n stoeier wat sy grepe moet verander (sy tegnieke moet aanpas) om nie "suitably countered" (onoorspronklik bevind) te word nie; of soos 'n tennisspeler wat sy houe juis so moet plaas dat dit vir hom punte inbring (oorspronklik bewys), dit wil sê so dat sy teenstander (die gehoor) dit nie betyds kan "suitably counter" (verstaan) nie.

Hiermee word die skeppende kunstenaar ondubbelsinnig as sy publiek se teenstander beskryf. Die bedoeling kan dan ten slotte uitgelê word as dat so 'n kunstenaar sy publiek moet opvoed deur middel van nuwighede wat bereken is daarop om die publiek te verwar.

By die aansienlike problematiek wat ontstaan indien 'n skeppende kunstenaar hom willens en wetens so in 'n kompeterende posisie teenoor sy afsetgebied plaas, kom die volgende feit ook ter sprake:

die term 'oorspronklik' hou nie noodwendig die betekeniswaardes 'nuut' en 'anders' in wat uiterlik-tegniese opsigte betref nie. Vanuit die aard van enige groot skeppende kunstenaar vloei noodwendig oorspronklike musiek voort – ongeag die materiaal waarmee daar gewoeker word. Laasgenoemde stelling kan aan die hand van verskeie voorbeelde uit die musiekgeskiedenis gemotiveer word:

Mozart gebruik allerlei geykte formules om van sy grootste skeppingswerk te lewer, bv. die Ouverture tot Die Towerfluit.

Hierdie begin van die Allegro-deel stem presies ooreen met die aanvang van 'n Clementi-sonate (Opus 47/2). Die verskil tussen Mozart se sublimiteit en Clementi se oulike vaardigheid in die hantering van dieselfde materiaal onderstreep die konsep van oorspronklikheid. Talle soortgelyke voorbeelde bestaan; onder andere die magtige eerste deel van die Eroica wat open met 'n tema wat voorheen in 'n jeugwerk van Mozart voorgekom het.

N.P. van Wyk Louw bied 'n diepe insig in sy bundel **Maskers van die Erns** (1977:23-28): "Heelwat moderne kuns word gekenmerk deur 'n strewe na oorspronklikheid; 'n strewe, bewus soms en uiters intelligent, soos by Eliot [...] en soms met 'n blinde verianse wat nie weet hoe om sy doel te bereik nie, wat lukraak eksperimenteer met alles wat moontlik nuwigheid kan oplewer: in die letterkunde 'nuwe' woorde, nuwe ritmes, nuwe versvorms, nuwe sintaktiese verbindings en ontbinding, 'nuwe' gevoelens, nuwe lewenshoudings. [...] Dit sou nie oordrewe wees nie om te beweer dat daar in die kunste vandag 'n soort aanbidding van die 'oorspronklikheid' bestaan; en dat kritici en kunstenaars in gelyke mate hulle hulde aan hierdie jong, byna kinderlike godinnetjie bring. Wanneer 'n nuwe digter sy verskyning maak, is die kritikus daar gou by om hom op 'n 'nuwe geluid' te toets, om vas te stel in watter mate hy oorspronklik is, of anders (met teleurstelling) te konstateer dat hy aan dié of dié voorganger 'herinner'. Dat invloed van reeds bestaande literêre werk by die digter te bespeur is, word feitlik altyd as verwyf teen hom gebruik, gesien as 'n minderwaardige kenmerk van sy eie prestasie. En hoe maklik gly die onnoukeurige kritikus nie oor die begrip 'beïnvloeding' op die frase of suggestie van 'navolging' of erger: 'blote naskrywe' nie. Agter byna elke aanwending van die woord, 'oorspronklik' skuil die veronderstelling dat wat

'nuut' is, wat 'nog nooit tevore daar was nie', in die kunste 'goed' is; en dit sal seker selde by 'n moderne kritikus opkom om te beweer: 'Hierdie werk is volkome oorspronklik, dus sleg' – iets wat bes moontlik wáár kan wees."

Hieruit volg die konklusie dat die beklemtoning van uiterlik-tegniese nuwighede nie noodwendig 'n waarmerk vir goeie of oorspronklike kuns is nie. Enige stelling dat nuutheid en andersheid aan die kunstenaar 'n spreekbeurt verleen, is ongeldig. Deur bekendhede te neem en daaraan nuwe betekenis en inhoud te verleen deur middel van 'n eie, skeppende persoonlikheid, is meer as voldoende. Elke groot kunswerk is wel innerlik artistiek oorspronklik (soos Mozart se Ouverture tot Die Towerfluit) omdat geykte materiaal aangevul word met die oorspronklikheid van die kunstenaars se skeppende denke. Die bewering of implikasie dat oorspronklikheid in die kunste gelykstaande is aan tegnologiese vernuwing in die wetenskap kan nie geregverdig word nie, weens die uiteenlopende behoeftes waaruit die kuns en die wetenskap voltrek word. By 'n komponis dui so 'n bewering op 'n oorwegend wetenskaplike mentaliteit wat vreemd is aan kunsestetika.

2.3 Opsommende oorsig

Ook tekenend van 'n basies wetenskaplike mentaliteit is die volgende stelling:

"I say something only once, i.e. repeat little or nothing [...] almost the only aid to one's perception of all these types of combination is logic and an acute sence of form." (1930:102-103).

Die persentasie persone in die publiek, ook die persentasie persone onder intensief-opgeleide musici, wat van musiek slegs "logic and an acute sense of form" vereis is natuurlik nie objektief bepaalbaar nie. Dit is egter baie waarskynlik dat omtrent alle lede van die publiek en opgeleide musici eintlik verwag om via 'n (sensueel bepaalde) klankbeeld by die onderliggende logika en formele eienskappe van musiek uit te kom. 'n Stelling soos die bostaande isoleer dus enkele eienskappe ten koste van andere.

Ook die doel van skeppende denke word in die konteks van natuurwetenskap eerder as kuns gestel:

"A creator has a vision of something which has not existed before this vision. And a creator has the power to bring his vision to life, the power to realize it." (1941:215).

Wanneer 'n skeppende kunstenaar sy visies beleef, is dit vir hom van primêre belang om hulle op 'n betekenisvolle wyse te kommunikeer. Hierteenoor beskou die wetenskaplike sy visies as blote feitlikhede. Vir hom is die gesprek nooit van primêre belang nie. Ook hierin openbaar Schoenberg dus 'n definitiewe wetenskaplike aanslag. Hy erken dat sy idees moeilik-begrypbaar is (Kyk bl.28, 1930:96), maar doen geen moeite om dit vir die luisteraar openbaar te maak nie (Kyk bl.39-40, 1931:267-268). Sy standpunt is dan ten slotte: hulle is eenvoudig te onontwikkeld en onintelligent om sy musiek te waardeer.

In die volgende stelling sluit hy aan by verskeie denkers uit die verlede, onder andere Aristoteles, wat van mening was dat die vermoë om die denke in te span 'n groot voorreg en genot vir die mens is:

"Hard labour is, to a trained mind, no torture, but rather a pleasure [...] if a mathematician's or a chess player's mind can perform such miracles of the brain, why should a musician's mind not be able to do it?" (1937:439).

Groot musici is vanselfsprekend tot formidabele intellektuele prestasies in staat; normaalweg leef hulle egter hul verbysterende intellektuele gawes in terme van welluidende musiek uit. Hulle transformeer hierdie gawes dus in klankgestaltes wat as sulks die luisteraar aanspreek. Die persepsie van intellektuele knapheid kan slegs via die musiek as kuns waardeer word. Dit is 'n on-artistieke vertrekpunt om te verwag dat musiek bloot op grond van die intellektuele waarde geniet moet word.

3. Estetiese eis as alleengeldende beginsel in musiek

Estetiese reaksie is die enigste maatstaf waarvolgens kuns as kuns beoordeel kan word. So 'n estetiese reaksie kan slegs ontstaan in 'n musiekstyl wat as sodanig 'n aanvaarde en ten slotte 'n deureleefde begrip is. Dit is uiters riskant om hierdie prosedure te wil toepas in 'n styl wat aan onwillige luisteraars wil bewys dat dissonansie ewe verstaanbaar as konsonansie is en wat bestaan uit harmoniese waardes wat later nog eers afgelei sal word (Kyk bl.31, 1923:137). Die betekenis wat oteenseglik in musiek teenwoordig is, is van hoorbare, aanvaarde klanke afhanklik. Indien daar nie op 'n sodanige wyse hoorbare artistieke waardes in musiek te vind is nie, kan dit ook nie betekenis aan die luisteraars oordra nie.

Die tekens (naamlik amper volledige verontagsaming van Schoenberg se musiek in die normale konsertlewe) dui daarop dat luisteraars inderdaad tot dusver, na meer as tagtig jaar, nog nie be-

tekenis-aansluiting by die musiek gevind het nie. Hierdie omstandigheid hang baie moontlik saam met gedagtes wat Furtwängler formuleer:

"The substance of music, arranged according to the laws of tonality, manifests biological facts, not physical or cosmic facts. But although these laws cannot be 'objectively' observed, they are laws none the less. Even if they cannot be calculated scientifically or circumscribed in terms of figures and mathematical formulae, they are still part of a natural process following an ordained law – still part of Nature. Because, however, they belong to organic life, their myriad complexities make them extraordinary difficult to recognise as laws: considerably more difficult than all the calculable technicalities of the 'machine' which the intelligence of man has constructed." (1953:94).

Interessant is die feit dat Schoenberg 'n identiese stelling gemaak het:

"All the laws so apodictically set forth by Hauer – laws based on the principle I expressed – are wrong. These laws which he leaves so mystically unproven, [...] he does not know them and I certainly have more inkling of them than he has [...] Hauer looks for laws. Good. But he looks for them where he will not find them. I say that we are obviously as nature around us is, as the cosmos is. So that is also how our music is. But then our music must also be as we are ..." (1923:209).

Die woorde "our music must also be as we are" stem presies ooreen met Furtwängler se stelling wat hierbo aangehaal is. Maar dan blyk dit dat Schoenberg tog wel weer iets anders bedoel: "as we are" dui vir hom slegs op 'n suiwer denkvermoë ("brain") en die biologiese natuur word buite rekening gelaat:

"He [Hauer] sought his solution in the cosmos. I limited myself to the human brain available to me; what was to be discovered here would necessarily correspond to the cosmos, if brain and cosmos have anything at all in common with each other. But I believe that our brain certainly functions according to the laws of the cosmos, [...] and permits us to comprehend and perceive only whatever is in the cosmos." (1923:212).

Hiermee dui hy nog eens aan dat hy hedendaagse musiek beskou as 'n menslike aktiwiteit wat nie volgens die omstandigheid van vroeëre musiek (verbinding met biologie en brein) funksioneer nie, maar wat volgens natuurwetenskaplike omstandighede (tegnologie en brein) bestaan.

4. Samevattende perspektief

Om tot 'n slotsom te kom: daar bestaan geen formuleerbare abstrakte norme vir waarde in kuns nie. Dit sou onmoontlik wees om deur argumentasies en formules die waarde van kuns te bewys. Estetika laat geen wiskundige soort logika toe wat hom volgens 'n $2+2=4$ -metode laat vaspen nie. In hierdie lig moet die volgende stelling uit Schoenberg se pen as 'n misverstand beskou word:

"the laws of Bach's or Beethoven's structural procedures or of Wagner's harmony have not yet been established in a truly scientific matter" (1949:86).

Dit dui vir die soveelste keer op sy voorkeur om natuurwetenskaplike begrippe in die plek van artistieke begrippe te stel. Hierby kan H.A. Mulder (letterkundige/kritikus) se mening in *Rapier en Knuppel* toegevoeg word: "Die betekenis van 'n digter is nou eenkeer nooit met wiskundige sekerheid vas te stel nie." (1965:157).

HOOFSTUK SES

SLOTPERSPEKTIEF

Uit die artikels in **Style and Idea** blyk dit dat een gedagte voortdurend sterk op die voorgrond is in Schoenberg se denke: die begrip evolusie wat in die natuurwetenskap sy ontstaan as 'n teoretiese beginsel en daarvandaan op die kunste oorgeplaas is. Hy sien homself, in die lig van aansluiting by begrippe uit die evolusieleer, as iemand op wie daar 'n geroepenheid rus om gehoor te gee aan wat hy as die eise van evolusie in musiek beskou. Hy noem selfs sy begeerte om anders te werk te gaan, maar nie kans sien om ongehoorsaam te wees aan sy roeping nie. (Kyk bl.42-43, 48 – 1937:53; bl.44, 1930:104).

'n Bewussyn van historiese verskynsels is 'n natuurlike element in die geestessamestelling van enige kunstenaar; niemand kan aan die prikkels van 'n tydsges ontsnap nie. Dit is 'n aanvoeling wat dateer uit geskryfte oor musiek wat al ontstaan het voordat die term evolusie deur Darwin gepopulariseer is. Onder komponiste het dit egter tot voor die Romantiek op 'n intuïtiewe wyse inslag gevind; hulle het hul voorgangers se werk bestudeer, daarby aangesluit, en dan nuwe bydraes gemaak omdat hulle unieke skeppende persoonlikhede hul tot nuutheid gedwing het. Evolusionêre aspekte is op hierdie wyse onwillekeurig geabsorbeer en het dan op 'n persoonlik verwerkte manier gestalte gekry in skeppingswerk. In hierdie proses het die estetiese element op die voorgrond gebly.

Ook by die Romantici, wat in 'n toenemende mate bewustelik ingestel was op die begrip oorspronklikheid (maar nog nie op evolusie-teorieë nie) het die estetiese element steeds deurslaggewend gebly. Die musiek wat hulle gekomponeer het, was steeds bedoel om denke en tegniek tot uiting te laat kom deur middel van werk wat eerstens as klank aanspreek. Hulle musiek is – ook deur hulself – getakseer volgens die effek wat dit as musiek het, soos wat onder andere talle resensies van Romantici oor Romantici toon. Hulle het musiek klaarblyklik nie beleef in terme van die teenwoordigheid van 'n voorts krydende tegnologie nie. Van groot betekenis in hierdie opsig is die feit dat Wagner die diatoniese **Meistersinger** gekom-

poneer het nadat hy in **Tristan** reeds 'n hoogtepunt van chromatiek bereik het.

In Schoenberg se artikels ontstaan die indruk egter dat hy doelbewus ingestel was op 'n bewuste analise van en aansluiting by tegnologiese aspekte wat hy as essensieël vir evolusionêre vooruitgang beskou het. In hierdie proses, wat wetenskaplik is eerder as artistiek, het hy hom ook van tipies musiekwetenskaplike metodes (Kyk bl.15-18) bedien: hy het kenmerke gevind, geïsoleer, en dan in 'n nuwe konteks toegepas. Veral sy beskrywing van die verval van tonaliteit en die vorming van dissonansie (Kyk bl.33, 1948:77; 1923:208 en 1939:397) is 'n duidelike voorbeeld hiervan.

Dat sy instelling op komposisie basies musiekwetenskaplik eerder as artistiek was, blyk uit die volgende soort verskynsels wat in sy geskifte voorkom:

1. Hy beskou die klankaspek van musiek as van mindere belang; die klem val vir hom op die toepassing van tegnieke. Dit blyk onteenseglik uit bl. 31, 1923:137, en 1949:86 en bl. 32, 1937:42 en 1937:44 en 1941:240). Hierdie aanvoeling is so sterk dat 'n skrywer soos Leichtentritt dit as volg stel: "Any regard for quality, color, expressiveness, even – if one may mention it – beauty of sound, would immediately overthrow the entire twelve-tone structure" (1973:260). Dit is moontlik dat hierdie bewering van Leichtentritt oordrewe sterk is; dit sluit egter wel aan by Schoenberg se eie manier van stel in sy artikels.

(Dit is 'n kenmerk van historiese geskifte oor musiek dat hulle grotendeels gaan oor musiek wat op papier gelees is; slegs enkele historici maak daarop aanspraak dat hulle alles gehoormatig beleef het voordat hulle daarvoor geskryf het.)

2. Schoenberg verwys enkele verdwaalde kere na die gehooreffek van sy musiek, byvoorbeeld soos aangehaal bl. 50, 1926:264. Hier weerspreek hy dan sy dikwels herhaalde stellings dat dissonansie vir die twintigste eeuse musikus reeds ewe verstaanbaar is as konsonansie (bl. 50, 1941:216) en tweede bl. 8 1941:217). Met ander woorde, sy normale manier van dink, naamlik dat die twee begrippe ewe verstaanbaar is wat klank betref, het betrekking op 'n abstrakte teoretiese (dit wil sê musiekwetenskaplike) denke en nie op gehooreffek nie.
3. Hy weet tot in die fynste besonderhede wat die normale vereistes is wat deur gehore aan musiek van enige historiese peri-

ode gestel word, soos wat aangehaal is bl. 40, 1931:267-268). Hy verkies egter om nie aan hierdie vereistes te beantwoord nie ten gunste van sy opvatting van sy geroepenheid as evolusie-bewuste, soos wat sy verwysings na "behoort" en "moet" in die pas aangehaalde passasie aandui.

4. In aansluiting by 3 is daar die feit dat hy 'n musiekvereniging gestig het waar die publiek nie vryelik toegelaat is nie: slegs goedgekeurde persone mog kom. Sy musiek is dus nie vir die publiek bedoel nie, maar vir enkele uitgesoekte persoon. (Inligting uit Rosen, aangehaal op bl. 61, 1975:74-76).
5. Die formulering van komposisiestelsels en tegnieke is voorheen in die geskiedenis nie deur 'n enkeling uitgedink en toe aan ander musici beskikbaar gestel nie; die verskillende manifestasies van tonaliteit en die prinsiepe van byvoorbeeld fuga en sonate ens. het ontwikkel uit insette deur talle persone oor lang tydperke. Die dodekafoniese stelsel het egter uit die bereedere denke van een persoon, Schoenberg, ontstaan, en wel om te voldoen aan wat hy beskou het as die vereistes van evolusie in musiek. Hy was besonder gesteld daarop dat die stelsel sy eie unieke breinkind was, en dat niemand soos Hauer 'n inset gelewer het in die ontwerp daarvan nie. (Nie voorheen genoem in hierdie verhandeling nie. Aangetref in die artikel **Hauer's Theories** van 1923).

Onder sulke omstandighede moet die ontstaan van dodekafonie beskou word as die resultaat van musiekwetenskaplike denke.

6. Daar is dikwels stellings in sy artikels wat die redelike denke beklemtoon ten koste van estetiese aspekte. Hieronder tel sy voorrang aan lineêre aspekte bo sameklank, wat reeds onder 2. hierbo genoem is, asook sy taai vasberadenheid om eerder aan sy opvatting van die dwang van evolusie toe te gee as om luisteraars te verwerf. Moontlik die aangrypendste woorde wat hy in hierdie verband laat publiseer het, is op bl. 44 aangehaal: "... I did not choose to write like that, I do not go out of my way to write like that, and it would be a relief to feel I might do it differently."
7. Sy stelselmatig geformuleerde en uiters waardevolle insigte in musiekonderrig dui op 'n wetenskaplike mentaliteit. Komponiste uit die verlede het uitsprake gedoen oor onderrig in die vorm van los, enkele gedagtes wat baie waardevol is, maar nie

'n onderrigstelsel verteenwoordig nie. Schoenberg was daarenteen klaarblyklik 'n geroetineerde en uitsonderlik goed-toegeruste pedagoog, soos dit blyk uit die teksboeke wat hy geskryf het (onder andere oor harmonie) en uit talle stellings in sy artikels. (Kyk byvoorbeeld bl. 12, 13 die aanhalings uit 1946:113-114; bl. 38, 1909:189; bl. 39-40, 1931:267-268, bl. 54, 1911:366).

Indien die gedagte aanvaar word dat Schoenberg in wese musiek-wetenskaplike was eerder as artistiek skeppende kunstenaar, ontstaan daar die volgende aansluitende denkyln:

1. Soos dit meermale aangehaal is in hierdie verhandeling was hy die invloedrykste komponis wat gewerk het aan die begin van die twintigste eeu. (Kyk hoofstuk 1 afdeling 1.1): Die lys komponiste wat deur hom beïnvloed is, sluit talle van die bekendste name uit die res van die twintigste eeu in: Blacher, Fortner, Henze, Dallapiccola, Nono, Gerhard, Krenek, Skalkottas, Searle, Seiber, Babbitt, Finney en Stravinsky. Dit kan dus aangevoer word dat die mees gerekende ontwikkeling van musiekkomposisie in die twintigste eeu van Schoenberg se gedagtegangte afstam.
2. In verband met die musiek van die mees gerekende komponiste, wat deur skrywers genoem word die hoofstroom van musiekontwikkeling in die twintigste eeu: diegene wat saamgestem het hulle "must" en "ought" nie (kyk bl. 39), is dit 'n algemeen aanvaarde feit dat gehore daarvoor buitengewoon skraps is (kyk bl. 2). Hierdie omstandigheid is deur Bernstein in 1966 as volg gestel: "The famous gulf between composer and audience is not only wider than ever: it has become an ocean. What is more, it has frozen over; and it shows no immediate signs of either narrowing or thawing." (1972:31).
3. 'n Verbinding van items 1 en 2 hierbo dui daarop dat die breuk tussen gehore en komponiste op Schoenberg se gedagtegangte teruggevoer kan word, met ander woorde op die feit dat 'n musiekwetenskaplike mentaliteit so invloedryk geword het in skeppende werk.
4. Hieruit wil dit voorkom asof Schoenberg se wetenskaplike benadering tot komposisie, wat blyk uit sy artikels in **Style and Idea** uit die oogpunt van gehore 'n doodloopstraat verteenwoordig het. Die isolasie van twintigste-eeuse musiek sou

slegs sy status as studeerkameraktiwiteit kon prysgee indien daar afgesien sou word van 'n wetenskaplike benadering ten gunste van 'n ander.

O P S O M M I N G

**SCHOENBERG SE BENADERING TOT
KOMPOSI
SIE NA AANLEIDING VAN
GESELEKTEERDE
ARTIKELS UIT "STYLE AND IDEA"**

Die doel van die ondersoek was om Schoenberg se benadering tot komposisie te deurgrond in terme van sy eie verklarings wat vervat is in die boek **Style and Idea**. So 'n ondersoek is onderneem vanweë die gesteldheid dat Schoenberg bekend staan as 'n besonder invloedryke komponis van die vroeë twintigste eeu alhoewel sy werke slegs selde in konsertsale gehoor word. 'n Studie van sy uitsprake (maar nie van sy musiek as sodanig nie) het gelei tot 'n besinning oor die aard en wese van sy benadering tot die komponeringskuns.

Dit het geblyk dat hy homself as 'n skeppende kunstenaar van geniale grootheid beskou, en dat hy ook as sy eie historikus wou optree omdat hy nie op ander persone kon vertrou om sy bydrae tot die musiekgeskiedenis objektief weer te gee nie. Die gebrek aan openbare erkenning vir sy werk skryf hy toe aan meedoënlose negatiewe kritiek van oningeligte resensente.

Hy handhaaf 'n evolusionêre denkbeeld in sy artikels en beskryf meermale sy gedrongenheid om dienooreenkomstig te komponeer selfs al sou hy dit eintlik anders wou doen. As komponis kan hy egter op geen wyse aan die eise van die evolusie ontkom nie.

Hy het vasgestel dat die twintigste-eeuse oor nie meer tonaliteit en die oplossing van dissonansie vereis nie omdat hierdie begrippe deur onder andere Wagner en Debussy tot irrelevant bewys is. Gevolglik het hy eers vry tonaliteitslose musiek geskryf waarin dissonansie oorheers maar nie verklaar kan word nie. Om enige sodanige indruk van planloosheid te onderskep, het hy die dodekafo-

niese stelsel ontwerp wat terselfdertyd 'n ordeningstelsel as 'n verklaring vir dissonansie bied. In die dodekafoniese stelsel is die kwaliteit van sameklanke as sodanig nie van belang nie en word daar nie 'n onderskeid getref tussen konsonansie en dissonansie nie. Hy was bewus van die probleme wat sulke musiek vir gehoreskep, maar moes nogtans sy evolusionêre geroepenheid ten volle gestand doen.

Dit blyk uit die artikels dat hy 'n pedagoog van ongewone formaat was. Onder sy studente was daar 'n groot aantal van die bekendste en mees gerekende komponiste van die eeu.

Etlike aspekte wat hy in sy artikels beklemtoon, wek die indruk dat hy wesenlik 'n musiekwetenskaplike mentaliteit gehad het. Hieronder tel sy genoemde oorgawe aan sy idee van musikale evolusie en sy pedagogiese voorrang, asook sy vermoë om 'n nuwe kompon-eerstelsel eiehandig uit te werk en deur te voer, en sy voorkeur aan aspekte van die rede ten koste van sensualiteit.

Uit hoofde van sy erkende geweldige invloed sou daar fgelei kan word dat die oorbekende gaping tussen twintigste-eeuse gehore en komponiste grotendeels aan die invloed van sy wetenskaplike instelling toegeskryf kan word, en dat 'n verandering in hierdie omstandigheid te weeg gebring sou kon word deur in die toekoms ander ideale na te streef.

BIBLIOGRAFIE

- ABRAHAM, G. 1949 **Hundred Years of Music.** London: Duckworth.
- ADORNO, T.W. 1973 **Philosophy of Modern Music.** London: Sheed & Ward.
- ALLEN, W.D. 1962 **Philosophies of Music History.** New York: Dover Publications.
- BABBITT, M. 1987 **Words about Music.** London: University of Wisconsin Press.
- BERNSTEIN, L. 1972 **The Composer and the Public** in tydskrif **Dialogue.** Washington, D.C.: U.S. Information Agency. 1972 (Oorgeneem uit die boek **The Infinite Variety of Music**, 1966).
- CHISSELL, J. 1948 **Schumann.** London: J.M. Dent & Sons.
- COLE, H. 1978 **The Changing Face of Music.** London: Victor Gollanca Ltd.
- COMBARIEN, J. 1910 **Music, its Laws and Evolution.** London: Kegan Paul.
- DEMUTH, N. 1977 **An Anthology of Musical Criticism.** Westport: Greenwood Press Publishers.
- FURTWÄNGLER, W. 1953 **Concerning Music.** London: Boosey & Hawkes Limited.
- GRIFFITHS, P. 1978 **Modern Music** (A concise history from Debussy to Boulez). New York: Thames and Hudson.
- HAHL-KOCH, J. 1984 **Arnold Schoenberg; Wassily Kandinsky** (Letters, pictures and documents). London: Faber and Faber.

- | | | |
|-------------------|------|---|
| HARTOG, H. | 1957 | European Music in the twentieth century. |
| HUNEKER, J. | 1966 | Chopin: The man and his music. New York: Dover Publications Inc. |
| KERMAN, J. | 1985 | Musicology. London: Fontana Paperbacks and William Collins. |
| LANDON, A.C.T. & | 1965 | Keyboard Music. The Mozart MITCHELL, C. Companion. London: Faber & Faber Limited |
| LANG, P.H. | 1960 | Problems of Modern Music (The Princeton Seminar in Advanced Musical Studies). New York: W.W. Norton & Company Inc. |
| LANG. P. H. | 1963 | Music in Western Civilization. London: J.M. Dent & Sons Ltd. |
| LEIBOWITZ, R. | 1970 | Schoenberg and His School (The Contemporary Stage of the Language of Music). New York: Da Capo Press. |
| LEICHTENTRITT, H. | 1938 | Music, History and Ideas. Cambridge, Masseurhusses: Harvard Universtity Press (herdruk 1973). |
| LEISURE, F. | 1977 | Debussy on Music (The critical writings of the great French composer Claude Debussy). London: Secker & Warburg. |
| LOCKSPEISER, E. | 1944 | Debussy. London: J.M. Dent & Sons Ltd. |
| LOUW, N.P.v.W. | 1975 | Lojale Verset (Kritiese gedagtes oor ons Afrikaanse Kultuurstrewe en ons Literêre beweging). Kaapstad: Tafelberg. |
| LOUW, N.P.v.W. | 1977 | Maskers van die Erns. Johannesburg: Afrikaanse Pers Boekhandel. |

- MACHLIS, J. 1961 **Introduction to contemporary music.** New York: W.W. Norton & Company Inc.
- MASON, D.G. 1924 **From song to Symphony.** Oliver Ditson Co. (Boston).
- NETTL, P. 1948 **The Book of Musical Documents.** New York: Greenwood Press Publishers.
- NIENABER, P.J. 1965 **Rapier en Knuppel** ('n Bundel letterkundige polemieke). Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- PARRY, C.H.H. 1897 **The Evolution of the art of music.** London: Kegan Paul, Trench, Trübner, & Co. Ltd.
- PIJPER, W. 1927 **De Quinten-Cirkel** (Opstellen over Muziek). Amsterdam: N.V. EM. Querido's Uitgevers-mij.
- ROSEN, C. 1975 **Schoenberg.** Glasgow: William Collins and Sons.
- SALZMAN, E. 1967 **Twentieth Century Music: An Introduction.** New Jersey: Prentice-Hall Inc. Englewood Cliffs.
- SCHOLES, R. 1982 **Semiotics and interpretation.** London: Yale University Press.
- SLONIMSKY, N. 1972 **Lexicon of Musical Invective** (Critical assaults on composers since Beethoven's Time.). London: University of Washington Press.
- STEIN, L. 1975 **Style and Idea** (Selected writings of Arnold Schoenberg). London: Faber & Faber Limited.
- STEUERMANN, E. 1949 A Great Mind and A Great Heart. **The Australian Journal of Music**, p 111.

- | | | |
|--------------|------|---|
| TAYLOR, R. | 1982 | Robert Schumann: His life and work. London: Granada Publishing Ltd. |
| TOVEY, D.F. | 1948 | A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music. |
| TOVEY, D.R. | 1949 | Essays and Lectures on Music. London: Oxford University Press. |
| WESTRUP, J. | 1973 | An Introduction to Musical History. London: Hutchinson and Company. |
| WHITTALL, A. | 1987 | Romantic Music (A concise history from Schubert to Sibelius). London: Thames and Hudson Ltd. |
| WIORA, W. | 1964 | Komponist und mitwelt (Musikalische Zeitfragen, Band 6). Basel: Bärenreiter Kassel. |