

OPGEDRA AAN MY DOGTERS ADA EN ERNA

V O O R W O O R D

A: DOELSTELLING

Die doel van hierdie analitiese studie is om 'n beeld te gee van die musikale ontwikkeling van die Afrikaanse kunslied.

As navorsingsmateriaal is alle gepubliseerde liedere sowel as alle bekombare manuskripte gebruik. Weens die groot omvang van die bekombare materiaal, en die besonder veeleisende en tydrowende aard van die ontledingswerk, moes die geskiedkundige aspek ongelukkig beperk word tot chronologiserende faktor.

B: BEDANKINGS

Hartlike dank word hiermee betuig aan Prof. dr. J.P. Malan, wat as promotor opgetree het. Hy het baie tyd en moeite bestee aan verskillende aspekte van hierdie proefskrif, en met bereidwilligheid enige inligting waaroor hy beskik het, afgestaan.

Verskeie persone en biblioteekpersoneellede het waardevolle hulp verleen m.b.t. hierdie ondersoek in die afgelope drie jaar. Hartlike dank word hiermee betuig aan:

Die bekende Suid-Afrikaanse sangeres, Betsy de la Porte, wat haar unieke en besonder waardevolle versameling manuskripte van Afrikaanse liedere vir 'n tydperk van nagenoeg agt maande beskikbaar gestel het vir ontleding. Haar vriendelike welwillendheid het die moontlike omvang van hierdie studie aansienlik vergroot; sover bekend is sy die enigste privaatpersoon in Suid-Afrika wat in besit is van bv. die volledige stel Hirschland-liedere (wat, benewens

liedere/

VOORWOORD

liedere van o.a. Hallis, Bell, G. Fagan en H. du Plessis, vir haar geskryf en/of aan haar opgedra is).

Die rol wat Betsy de la Porte in die geskiedenis van die Afrikaanse lied gespeel het kan skaars na waarde geskat word. Sy het sedert 1928 reeds Afrikaanse liedere ook in die buiteland uitgevoer, en het Arnold van Wyk se groot siklus, Van liefde en verlatenheid, in die vyftigerjare in o.a. Israel, Engeland, Nederland, België en Noorweë uitgevoer. Gedurende haar jarelange ondervinding as sangonderwyseres het sy ook tallose Afrikaanse liedere aan haar leerlinge, wat van die bekendste Suid-Afrikaanse sangers en sangeresse insluit, geleer.

Mevr. E. Harvey, bekende komponiste en voorsitster van die Society Of South African Composers, wat die fotokopieermasjien van hierdie vereniging beskikbaar gestel het.

Die bekende Suid-Afrikaanse sanger, mnr. Louis Knobel, wat sy waardevolle versameling liedere vir 'n onbepaalde tydperk beskikbaar gestel het vir ontleding.

Mnr. H.G. Ashworth, wat sy broer, A.H. Ashworth, se liedere in manuskripvorm beskikbaar gestel het vir ontleding.

Die bekende Suid-Afrikaanse sangeres en onderwyseres, mej. A. E. Pohl, wat 'n groep andersins onverkrygbare manuskripte beskikbaar gestel het vir ontleding.

Die gevierde Suid-Afrikaanse sangeres, Nellie du Toit, wat 'n groep manuskripte beskikbaar gestel het vir ontleding.

Mnr. G.C. Henning, wat sy werklys van S. le R. Marais se liedere beskikbaar gestel het.

Die volgende komponiste: Eyssen, Bouws, Nel, Lewald, D.I.C. de Villiers, J. Brent-Wessels, P.J. de Villiers en E. Harvey, wat hulle manuskripte beskikbaar gestel het vir

ontleding/

VOORWOORD

ontleding. Hier moet 'n besondere woord van dank gaan aan Rosa Negen, wat geen moeite of tyd ontsien het om manuskripte en fotokopieë beskikbaar te stel nie.

Mnr. A.J. van den Bergh, Bibliotekaris van die Merensky-biblioteek van die Universiteit van Pretoria, en al die personeellede van hierdie biblioteek. Veral mnr. J.A. Kruger en mevr. M. Rall was altyd bereid om bekwame en vriendelike hulp te verleen.

Dr. S. Aronowsky en mnr. B. Peyer van die S.A.U.K.-biblioteek in Johannesburg.

Mevr. H. Snyman van die Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie, Dept. van Onderwys, Kuns en Wetenskap, tans in voorbereiding.

Prof. dr. J.J.A. van der Walt en mnr. H.P.A. Coetzee van die P.U. vir C.H.O.

Die personeellede van die Africana-afdeling van die Johannesburgse stadsbiblioteek.

A F D E L I N G A

I N H O U D S O P G A A F

INLEIDING

A: Begripsbepaling	(i)
B: Verantwoording	(iv)
C: Kunsliedkomponistelys	(vi)
D: Liedperiodes	(viii)
E: Analitiese prosedure	(ix)

AFDELING A

<u>1900-1913</u>	1
Inleiding — 1, Werklys — 2, Tekste — 5, Woord- behandeling — 6, Melodiek — 6, Harmoniek — 7, Begeleiding — 8, Vorm — 8.	
<u>B. di Ravelli:</u>	9
Tendens — 9, Woordbehandeling — 12, Melodiek — 13, Harmoniek — 13, Ritmiek — 14, Vorm — 15, Begeleiding — 15.	
<u>1914-1933</u>	16
Inleiding — 16, Werklys van komponiste wat slegs enkele liedere geskryf het — 18, Bespreking van lg. liedere: Keuse van digters, en tematiek — 21, Musikale bespreking — 22.	
<u>Die bewusmakers:</u>	24
<u>M.L. de Villiers:</u>	26
Werklys — 26, Tematiek — 27, Woordbehandeling- 28, Melodiek — 29, Vorm — 30, Begeleiding — 31, Kontrapunt — 32, Harmoniek — 33.	
<u>S.H. Eyssen:</u>	35
Werklys — 35, Eyssen as volksman — 35, Tematiek — 37, Woordbehandeling — 38, Melodiek — 39, Ritmiek — 40, Harmoniek — 41, Vorm — 43, Be- geleiding — 44.	
<u>W. Spiethoff:</u>	46
Werklys — 46, Tematiek — 46, Musikale bespre- king — 47.	

Inhoudsopgaaf, (ii)

<u>S. le Roux Marais:</u>	48
Werklys — 48, Keuse van digters, en tematiek — 49, Woordbehandeling — 52, Melodiek — 54, Harmoniek — 57, Vorm — 61.	
<u>A.H. Ashworth:</u>	63
Werklys — 63, Keuse van digters, en tematiek — 63, Woordbehandeling — 64, Melodiek — 71, Ritmiek — 76, Harmoniek — 79, Vorm — 88, Begeleiding — 93.	
<u>C. Nel:</u>	99
Werklys — 99, Tematiek — 99, Melodiek — 100, Harmoniek — 100, Vorm — 100.	
<u>H. Endler:</u>	101
Werklys — 101, Tematiek — 102, Musikale bespre- king — 102.	
<u>S. Richfield:</u>	103
Werklys — 103, Tematiek — 104, Woordbehandeling — 104, Melodiek — 105, Ritmiek — 106, Vorm — 106, Harmoniek — 106.	
<u>J. Pescod:</u>	107
Werklys — 107, Tematiek — 108, Woordbehandeling — 108, Melodiek — 110, Ritmiek — 110, Vorm — 111, Begeleiding — 111, Harmoniek — 112, Registerkleur — 113.	
<u>D. Beyers:</u>	114
Werklys — 114, Tematiek — 114, Woordbehandeling en Vorm — 115, Melodiek — 115, Harmoniek — 116, Begeleiding — 116.	
<u>J. Bouws:</u>	117
Werklys — 117, Tematiek — 118, Musikale be- spreking — 118.	
<u>G. Bon:</u>	120
Werklys — 120, Tematiek — 120, Woordbehandeling en Melodiek — 121, Vorm — 123, Begeleiding — 124, Harmoniek — 124.	
<u>G. Fagan:</u>	125
Werklys — 125, Tematiek — 126, Woordbehandeling — 126, Melodiek — 126, Vorm — 127, Begeleiding — 127, Harmoniek — 128.	

Inhoudsopgaaf, (iii)

<u>"Johannes Joubert":</u>	129
Werklys — 129, Tematiek — 129, Woordbehandeling — 131, Melodiek — 131, Ritmiek — 132, Vorm — 133, Begeleiding — 133, Harmoniek — 134.	
<u>A. Ellis:</u>	135
Werklys — 135, Tematiek — 136, Musikale bespreking — 136.	
<u>E. Löwenherz:</u>	137
Werklys — 137, Tematiek — 138, Woordbehandeling en Melodiek — 139, Ritmiek — 139, Vorm — 140, Begeleiding — 140, Harmoniek — 141.	
 <u>VANAF 1934</u>	 143
Inleiding — 143.	
<u>A: Die huismusikante:</u>	148
Werklys — 148, Tematiek — 150, Musikale bespreking — 150.	
<u>B: Die konserwatiewe komponiste:</u>	152
Inleiding — 152, Werklys van komponiste wat slegs enkele liedere geskryf het — 152, Tematiek van lg. komponiste — 152, Musikale bespreking — 153.	
<u>P.J. Lemmer:</u>	153
Werklys — 153, Tematiek — 154, Woordbehandeling — 154, Melodiek — 155, Ritmiek — 155, Harmoniek — 155, Begeleiding — 156.	
<u>H. Barton:</u>	157
Werklys — 157, Tematiek — 157, Musikale bespreking — 158.	
<u>D.J. Roode:</u>	159
Werklys — 159, Tematiek — 160, Musikale bespreking — 160.	
<u>D.I.C. de Villiers:</u>	162
Werklys — 162, Tematiek — 162, Woordbehandeling — 163, Melodiek — 163, Ritmiek — 164, Vorm — 164, Begeleiding — 165, Harmoniek — 165.	
<u>M.C. Roode:</u>	166
Werklys — 166, Tematiek — 167, Woordbehandeling — 167, Melodiek — 167, Vorm — 168, Begeleiding en harmoniek — 168.	

Inhoudsopgaaf, (iv)

<u>J. Brent-Wessels:</u>	169
Werklys — 169, Tematiek — 170, Woordbehandeling — 170, Melodiek — 171, Vorm — 171, Harmoniek — 172.	
<u>C: Die vermaaklikheidskomponiste:</u>	173
Werklys — 174, Tematiek — 174, Musikale bespreking — 174.	
<u>P.J. de Villiers:</u>	176
Werklys — 176, Tematiek — 176, Woordbehandeling — 177, Melodiek — 177, Ritmiek — 177, Begeleiding — 178, Vorm — 178, Harmoniek — 178, <u>Die Geskenk</u> — 179.	
<u>E. Harvey:</u>	180
Werklys — 180, Tematiek — 181, Woordbehandeling — 181, Melodiek — 182, Ritmiek — 183, Vorm — 183, Begeleiding — 184, Harmoniek — 184.	
<u>D: Die stempelkomponiste:</u>	186
<u>S. Kennedy:</u>	186
Werklys — 186, Tematiek — 186, Woordbehandeling — 186, Melodiek — 187, Ritmiek — 187, Begeleiding — 187, Vorm — 188, Harmoniek — 188a.	
<u>W.H. Bell:</u>	189
Werklys — 189, Tematiek — 189, Woordbehandeling — 189, Melodiek — 190, Begeleiding en Vorm — 193, Vorm — 195, Harmoniek — 197, Ritmiek — 199, Registeraanwending — 200.	
<u>E. Die vernuwers:</u>	203
Inleiding — 203.	
<u>O.A. Lewald:</u>	204
Werklys — 204, Tematiek — 205, Woordbehandeling — 206, Melodiek — 207, Ritmiek — 208, Vorm — 209, Begeleiding — 209, Harmoniek — 210.	
<u>A. Hallis:</u>	212
Werklys — 212, Tematiek — 212, Woordbehandeling — 213, Melodiek — 213, Ritmiek — 213, Vorm — 214, Harmoniek — 214.	
<u>John Joubert:</u>	215
Werklys — 215, Woordbehandeling — 216, Melodiek — 216, Vorm — 217, Ritmiek — 217, Registeraanwending — 218, Harmoniek — 218.	

Inhoudsopgaaf, (v)

<u>J. Rose:</u>	219
Musikale bespreking — 220.	
<u>C. Oxtoby:</u>	220
Werklys — 220, Tematiek — 221, Musikale bespreking — 221.	
<u>D. Engela:</u>	222
Werklys — 222, <u>Opdrag</u> — 223, Tematiek — 223, Woordbehandeling — 224, Melodiek en Motiefwerking — 224, Vorm — 226, Harmoniek — 226.	
<u>H. Hirschland:</u>	229
Werklys — 229, Tematiek — 230, Woordbehandeling — 231, Melodiek — 233, Vorm — 236, Begeleiding — 237, Registerkleur — 240, Harmoniek — 241.	
<u>A.W. Wegelin:</u>	252
Werklys — 252, Tematiek — 253, Woordbehandeling — 253, Melodiek — 253, Ritmiek — 255, Vorm — 257, Begeleiding — 259, Harmoniek — 260.	
<u>A. Garson:</u>	264
Werklys — 264, Tematiek — 264, Musikale bespreking — 265.	
<u>P. Rorke:</u>	265
Musikale bespreking — 266.	

AFDELING B

<u>ROSA NEPGEN</u>	268
Werklys	268
Gepubliseerde liedere — 273.	
Digters en tematiek	274
Swaartillende liedere — 275, Blymoedige liedere — 277.	
Woordbehandeling	280
Woordbektoneering — 280, Woordherhaling — 290, Sinsverband — 293, Deklamasie — 297, Saamvatting — 300.	
Melodiek	302
Inleiding — 302, Indeling van liedere volgens melodiek — 303, Melodielyn — 309, Melodiespronge — 316, Melismes — 320, Vergissings — 323.	

Ritmiek Inhoudsopgaaf (vi)/

Inhoudsopgaaf, (vi)

Ritmiek	327
Geaardheid van die ritmiek — 327, Melodiese swaartepunte — 328, Melodiese swaartepunte en metrum — 330, Metriese liedere — 331, Kontrapuntiese swaartepunte — 332, Ritmiek ondergeskik aan melodiek — 333, Maatsoortvergissings — 336, Afsnitlengtes en interne ritmiek — 341, 'n Ritmies-vitale lied — 346.	
Begeleiding	348
Inkleding — 348, Registerkleur — 351, Voorspele en inleidings — 355, Tussenspele en deurborings — 358, Naspele — 361.	
Vorm	363
Balladevorm — 364, Rondovorm — 364, Tweeledige vorm — 366, Gevarieerd-strofiese vorm — 367, Drieledige vorm — 370, Eenledige vorm — 374, Ontvouende vorm — 374, Die kort ontvouende liedere — 376, Die langer ontvouende liedere — 381, Die lang ontvouende liedere — 385.	
Harmoniek	393
Die vroeë liedere — 393, Franse invloed — 394, Duits-romantiese invloed — 398, Lig-populêre invloed — 400, Eksperimente — 401, Wendingsharmoniek en tonaliteitsbehandeling — 405, 1940 tot 1942 — 408, Ontwikkelingsrigting — 409, Tot 1942 — 414, 1943 tot 1949: oorgang — 425, Volwasse idioom — 432, Tonaliteitsverband — 432, Tonaliteitsloslating — 438, Idiomatiese eiesoortigheid — 441, Idiomatiese ontwikkelingsoorsig — 447, Slotsom — 449.	
<u>ARNOLD VAN WYK</u>	451
Werklys	451
Tematiek	452
Woordbehandeling	453
Woordbeklemtoning — 453, Sinsverband — 454, Woordherhaling — 456, Deklamasie — 456.	

Inhoudsopgaaf, (vii)

Melodiek	457
Melodiespronge — 457, Melismes — 461, Melodielyn — 462.	
Ritmiek	467
Vorm	474
Begeleiding	482
Harmoniek	485
<u>BLANCHE GERSTMAN</u>	501
Werklys	501
Digters en tematiek	501
Woordbehandeling	503
Deklamasie en stilering — 503, Woordbeklem- toning — 508, Sinsverband — 509, Woordher- haling — 510.	
Melodiek	510
Melodiespronge — 510, Melismes — 512, Melodielyn — 513.	
Ritmiek	516
Vorm	520
Kruisaanhaling in <u>Die lied van 'n vrou</u> — 526.	
Begeleiding	529
Harmoniek	532
<u>HUBERT DU PLESSIS</u>	546
Werklys	546
Tematiek	547
Woordbehandeling	548
Woordbeklemtoning — 548, Sinsverband — 550, Woordherhaling — 552.	
Melodiek	552
Melodielyn — 552, Melismes — 557, Melodie- spronge — 559.	
Ritmiek	561
Harmoniek	566
Begeleiding	576
Vorm	578

Inhoudsopgaaf, (viii)

<u>NASKRIF BY AFDELING B</u>	592
<u>SAMEVATTING</u>	594

BYLAAG I

SOORTLIKE INDELING VAN DIE AFRIKAANSE KUNSLIED-
LITERATUUR

BYLAAG II

TERMINOLOGIE

I N L E I D I N G

A. BEGRIPSBEPALING

Dit is nie moontlik om enige een van die musikale kunsoorte¹⁾ op so 'n wyse te definieer, of selfs algemeen te omskryf, dat die definisie of omskrywing sy geldigheid behou vir al die variatiewe vorms wat onder so 'n kunsoortbenaming voorkom nie. Dit geld ook vir die sg. kunslied, wat o.a. suiwer liriese sowel as realisties-programmatiese en dramatiese liedere kan insluit.

Die verskillende musikale kunsoortbenaminge berus egter aan die ander kant ook weer nie op blote willekeur nie. Definisie of afbakenende omskrywing is nie moontlik nie; wel egter waarneming, op grond van ontleding en aanvoeling²⁾, van 'n sekere innerlike en uiterlike gesteldheid wat die betrokke kunswerk by een kunsoort eerder as by 'n ander laat tuishoort. Die waarneming bestaan uit die totaaleffek van verskeie aspekte en bestanddele, waarby die onderlinge verhouding van hierdie aspekte en bestanddele deurslaggewend is, terwyl bestudering van die rol wat elke aspek of bestanddeel op sy eie speel geen bydrae tot begripsbepaling kan lewer nie.

Die benaming "kuns"-lied maak die indruk dat die kunslied noodwendig op 'n groter mate van, of "hoër" soort, kuns sal kan aanspraak maak as enige ander soort lied³⁾. Die feit dat "kuns" nie noodwendig op uiterlikhede (wat oorwegend tegnies is) betrekking het nie, maar juis op innerlike (geestelike) kwaliteit, laat egter die besef ontstaan dat so 'n indruk nie aanvaarbaar is nie. Inderdaad is dit goed denkbare dat 'n swak kunslied minder kuns kan bevat as 'n goeie

volkslied (wat (ii)/

- 1) In hierdie proefskrif word die kunslied deurgaans vanuit 'n oorwegend musikale uitgangspunt benader.
- 2) Kyk ook bl. (ii).
- 3) Byvoorbeeld skoolliedere, dansliedjies, kenliedere (bv. A.C.V.V.-lied), korale, pieknieklidjies, kinderliedjies, volksliedjies, ens.

volkslied (wat volgens liedsoortbenaming die teenoorgestelde van die kunslied is).

Die woord-toon-verhouding (waarby al die musikale bestanddele soos melodie, harmonie, ens., uiteraard betrek is) kan binne die begripsomvang van die kunslied wissel vanaf 'n musikantiese¹⁾ verhouding tot 'n in besonderhede ontleedbare, doelbewuste weergawe van die woorde deur die musiek²⁾. In hierdie verband moet dit beklemtoon word dat die woord-toon-verhouding beide ontleedbaar en onontleedbaar-aanvoelbaar kan wees, en ewe heg onder albei van die lg. omstandighede. In die bladsye uit Das Deutsche Lied waarna in die tweede voetnota verwys is, beklemtoon Moser dit dat selfs die mees hegte verhouding tussen woord en toon nie noodwendig "auf dem rational-illustrativen Wege (der) Klangmalerei" hoef te wees nie, maar ook "auf dem höheren Umwege einer 'wesenhaft' zugehörigen Musik" kan plaasvind.

Die aanwesigheid of afwesigheid van 'n begeleiding en die inkledingsformules van die begeleiding is by geen liedsoort 'n begripsbepalende faktor nie. Dit is interessant om daarop te let dat selfs die volkslied, ook in ander tale, nie noodwendig onbegeleid is nie.³⁾

Die aanvoelbare individualiteit van 'n sekere komponis onderskei die kunslied klaarblyklik nie van ander soorte liedere nie. Selfs volksliedere, veral uit die hedendaagse tyd, vertoon dikwels op 'n uitgesproke wyse die individualiteit van 'n komponis.⁴⁾

Geen formele⁵⁾ kenmerke kan as begripsbepalend vasgestel word nie. In musikale opsig sou enige een van die bekende

----- musikale vormsoorte (iii)/

- 1) Volledig omskryf in Bylaag I.
- 2) Met betrekking tot dieselfde verskynsels in die Duitse kunslied, kyk H.J. Moser, Das Deutsche Lied, Atlantis Verlag, Berlin und Zürich, 1937, bl. 52-53.
- 3) Kyk ook A. Sydow, Das Lied, Van Den Hoeck und Ruprecht, Göttingen, 1962, bl. 236.
- 4) Kyk ook A. Sydow, a.w., bl. 149.
- 5) Die musikale bestanddele, waaronder vorm val, is reeds onder woord-toon-verhouding ingesluit. Vorm speel egter oor die algemeen 'n groter rol by die toekenning van musikale kunsoortbenamings as enige ander enkele musikale bestanddeel, 'n feit wat aparte vermelding regverdig.

musikale vormsoorte aangetref kan word, en die verskynsel dat formele verloop eng aansluit by teksverloop is 'n kenmerk van enige goeie lied uit enige liedsoort.

In die vorige paragrawe is daar op verskeie raakpunte tussen die volkslied en die kunslied gewys, juis omdat hierdie twee soorte liedere volgens benaming die verste uit mekaar staan wat geaardheid betref. Daar is net so veel of moontlik selfs meer raakpunte tussen kunsliedere en ander soorte liedere as tussen kunsliedere en volksliedere. Dit sou in 'n vergelyking tussen kunsliedere en bv. (goeie) vermaaklikheidsliedere ("Schlager") nie nodig wees om spesifiek te vermeld dat albei soorte begeleidings het nie; dat albei van ewe hoë kunswaarde kan wees nie; dat albei die individualiteit van 'n komponis kan weerspieël nie; ens.

Dit is dus geen toeval en ook geen teken van gebrek aan kennis nie dat saakkundiges in hulle gepubliseerde artikels en boeke i.v.m. liedere duidelik laat deurskemer dat hulle nie wil aanspraak maak op meer as die verskaffing van rigtinggewende leidrade i.v.m. die wese van elke verskillende soort lied nie. In hierdie verband geld die volgende aanhaling inderdaad nie slegs vir die kunsoort waarom dit gaan nie, maar vir kunsoortbenamings oor die algemeen:

"..... eine formale, inhaltliche und stilistische Festlegung des Volksliedes scheint schlechthin unmöglich. Andererseits sind Definitionen, welche so allgemein gehalten sind, dass sie in der Tat die Gesamtheit des Begriffs umspannen, im Grunde zwecklos, denn sie sagen kaum mehr als der Begriff selbst."¹⁾

Die voorheen genoemde "waarneming op grond van ontleding en aanvoeling" (bl. (i)) waarvolgens liedere as kunsliedere ingedeel kan word, sal deur die volgende verskynsels bepaal word, waarby die aantal aanwesige verskynsels en die relatiewe belangrikheid van elke verskynsel in elke kunslied onvoorspelbaar kan verander.

1. Die musiek (iv)/

1) H. Mersmann, Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung, Leipzig, 1930, aangehaal deur A. Sydow, a.w., bl. 54.

1. Die musiek bevat 'n herkenbare mate van kunswaarde.
2. Die woord-toon-verhouding is eng. Dit impliseer dat die musikale bestanddele (melodiek, ritmiek, harmoniek, dinamiek en vorm) óf ontleedbaar óf aanvoelbaar meewerk aan 'n eng verhouding. Die aansluiting kan bestaan uit 'n algemene weergawe van die algemene stemmingsinhoud van die teks of uit deurlopende illustrasie van besonderhede; die betrokke stemming kan direk gestel wees of geïmpliceer wees in die woorde, en illustrasie kan onmiddellik, náwerkend of voorafskaduwend wees. Die musikale simboliek wat in albei soorte gevalle gebruik word, kan assosiatief (bestaande uit aanwending van bekende tradisionele simboliese waardes) of individueel wees; in lg. nog meer as in e.g. geval is die aanwesigheidseffek daarvan in 'n hoë mate afhanklik van die musikale geslaagdheid van die lied as 'n geheel. Laasgenoemde voorwaarde ontstaan o.a. omdat musikale simboliek 'n besonder rekbare begrip is.
3. Die individualiteit van 'n komponis is aanvoelbaar.
4. As uiterlike kenmerke kan genoem word dat dit bestaan uit toonsetting van woorde vir solostem met klavierbegeleiding. (Die benaming "kunslied" word oor die algemeen toe-paslik gekwalifiseer as die besetting afwyk van die genoemde een.)

B. VERANTWOORDING

Die uitsortering van die massa bekombare¹⁾ toonsettings van Afrikaanse woorde, om te bepaal watter as kunsliedere op-geneem kon word in hierdie proefskrif, het gebyk geen geringe taak te wees nie.

Die redes hiervoor is in die vorige afdeling genoem; boonop moes dit gedurig in ag geneem word dat dit hier gaan oor die jong kultuur van 'n jong volk, wat veral in die beginstadiums nie gemeet kan word aan presies dieselfde maat-stawe as wat by ou, tradisionele kulture toegepas word nie. Ook moes die verskillende fases van die taalhandhawingstryd

in ag geneem (v)/

1) Die bronne en tegemoetkomende persone word genoem in die voorwoord.

in ag geneem word, en ten slotte is die genoemde oorwegings aangevul deur die feit dat hierdie studie, sover bekend, die eerste analitiese oorsig van die Afrikaanse kunslied gee, en reeds om hierdie rede al na hoogsmoontlike volledigheid moes mik.

Die opname van liedere as kunsliedere is eindelik op die volgende eienskappe gebaseer:

1. Die tekste bestaan uit oorspronklike, Afrikaanse gedigte of prosa.
2. Die musiek is deur plaaslike¹⁾ komponiste.
3. Die toonsetting is vir solostem en klavier.
4. Die lied voldoen in hooftrekke aan die beskrywings wat onder nos. 1-3 op bl. (iv) gegee is. In die lig van die genoemde jeugdigheid van die Afrikaanse kultuur is nos. 1 en 3 van bl. (iv) deurgaans vry geïnterpreteer: "'n herkenbare mate van kunswaarde" as "nie sonder enige pretensie tot kunstigheid nie", en "die individualiteit van 'n komponis" as "die werk van een komponis". Dit het prakties daarop neergekom dat alle liedere wat aan die inhoud van die hiergenoemde punte 1-3 voldoen en nie klaarblyklik tot erkende ander liedsoorte²⁾ behoort nie, opgeneem is.

Insluiting is dus nie verantwoord deur kunswaarde nie, en liedere waarvan die kunswaarde ongetwyfeld gering is, is opgeneem vir ontleding terwyl ander liedere met meer beduidende kunswaarde maar wat as volksliedere, dansliedere, ens., beskou moet word, nie genoem kon word nie. Waar 'n komponis egter sowel kunsliedere as ander soorte geskryf het, is die ander ook in sy werklys ingesluit, hoofsaaklik ter wille van perspektief: die verskeidenheid soorte onder die liedere van persone soos M.L. de Villiers en S. le R. Marais, ens., werp lig op die aard van hulle kunstenaarspersoonlikhede.

C. KUNSLIEDKOMPONISTELYS ... (vi) /

-
- 1) Volgens die omskrywing gegee deur F.Z. van der Merwe, Suid-Afrikaanse Musiekbibliografie 1787-1952, J.L. van Schaik, Pretoria, 1958, bl. 377.
 - 2) Genoem op bl. (i), voetnota 3).

C. KUNSLIEDKOMPONISTELYS

Volgens die beginsels van uitsortering wat onder afdeling B bespreek is, kan die volgende komponiste in 'n lys van Afrikaanse kunsliedkomponiste ingesluit word, waarby die kronologiese volgorde bepaal word deur die jaartal waarin elke betrokke komponis se eerste lied (sover bekend) geskryf of gepubliseer is:

- +1900 H. Visscher
 - J.H.M. Beck
 - W.A. van Oosten
- 1900 J.H.L. Schumann
- 1901 D. Balfoord
- 1907 H.W. Egel
- 1908 B. di Ravelli
- 1909 P.K. de Villiers
- 1910 H. ten Brink
- 1912 O. van Oostrum
- 1913 P. Maré
- +1914 M.L. de Villiers
 - 1914 S.H. Eyssen
 - L. Joubert
- +1915 S.C. de Villiers
- +1916 "Bessie" (A.W. Bester)
 - 1919 C.D. Keet
 - W. Spiethoff
 - L. Barnes
 - 1920 S. le R. Marais
 - 1921 A.H. Ashworth
 - 1922 C. Nel
 - 1923 H. Endler
 - 1924 H.A. Fagan
 - S. Richfield
 - M. Moll
 - 1925 J. Connell
 - J. Pescod
 - 1926 E. Amyot
- 1928 H. Voigt (vii)/

- 1928 H. Voigt
R. Nepgen
D. Beyers
J. Bouws
1929 J.J. Fagan
J. Loots
1930 G. Bon
G. Fagan
"Johannes Joubert"
1931 A. Ellis
J. Manca
"Quelby"
A. Gale
J. Dougall
P.W. Haasdyk
1932 E. Löwenherz
1934 B. Gerstman
A. van Wyk
1935 P.J. Lemmer
1937 H. Barton
1938 A.O. Lewald
M. du Plessis
O. Gaffner
J. Kromhout
1939 D.J. Roode
1940 D.I.C. de Villiers
W. Swanson
1942 A. Hallis
A. Hartman
1943 H. du Plessis
1944 W.H. Bell
R. Barry
1946 M.C. Roode
1947 P.W. du Plessis
John Joubert
1948 J. Rose
1949 J. Brent-Wessels

1950 D. Engela (viii)/

1950 D. Engela
C. Oxtoby
1951 H. Hirschland
1952 A.W. Wegelin
S. Kennedy
1956 A. Garson
1960 P.J. de Villiers
E. Harvey

Hierdie lys word aangevul deur komponiste van wie komponeer- of publikasiedatums nie vasgestel kon word nie:

A. Boer-Brink
L. Lapin
J. Lea-Morgan
T.H. Matthews
W. Norman
P. Rorke
L. Schultz
L.A. van der Walt
J. van Zyl
R. van Tonder

D. INDELING IN LIEDPERIODES

Na analogie van Dekker¹⁾ se indeling van die Afrikaanse letterkunde in "Taalbewegings" kan daar i.v.m. die Afrikaanse kunslied van "Liedperiodes" gepraat word, as volg:

+1900-1913: immigrante periode
+1914-1933: bewuswordingsperiode
vanaf 1934: vernuwingsperiode

Die benaming "periode" is meer geskik as "beweging": selfs die lied, wat onder musikale kunsoorte besonder na aan die volk staan omdat dit in die taal van die volk is, kan uiteraard nooit so 'n intieme volksaak word nie as literêre vorms, waarin die taal self hoofsaak is. Die

taalbewegings was(ix)/

1) Dr. G. Dekker, Afrikaanse Literatuurgeskiedenis, Nasionale Boekhandel Bpk., Kaapstad; 1960-uitgawe.

taalbewegings was nie uitsluitlik volksbewegings nie, maar het noodwendig tog 'n sterk massa-element bevat wat nie naastenby in dieselfde graad in die liedkuns voorkom nie.

Die beweegredes by die vasstelling van jaartalgrense vir die liedperiodes is dat die eerste vandag nog algemeen bekende lied, nl. Segelied van Eyssen, uit 1914 dateer, terwyl dit waarskynlik is dat M.L. de Villiers ook in ongeveer hierdie jaar sy eerste Afrikaanse toonsettings vir solostem met klavier gemaak het; en dat die eerste Afrikaanse liedere van Gerstman en Van Wyk, waarin 'n onmiskenbare en doelbewuste aansluiting by die idiomatiese hoofstrominge in na-Romantiese Europese kunsmusiek merkbaar is, in 1934 geskryf is.

Die benamings spruit uit die volgende verskynsels:

1. Immigrante periode: slegs 4 uit die 10 komponiste wat in die komponistelys onder die jare +1900-1913 voorkom was nié immigrante nie.
2. Bewuswordingsperiode: die algemene kulturele bewuswording van die Afrikaanssprekendes, wat gelei het tot die aanvaarding van Afrikaans in skole, kerke, ens., het ook daartoe gelei dat die Afrikaanssprekendes begin bewus word het van Afrikaans as sangtaal. (Kyk ook bll. 16-17 en 24-25.)
3. Vernuwingsperiode: die aansluiting by die idiomatiese hoofstrominge in na-Romantiese Europese kunsmusiek wat voorheen genoem is, is die belangrikste aspek van die liedere wat ná 1934 geskryf is. (Kyk ook bll. 143-148.)

E. UITEENSETTING VAN ANALITIESE PROSEDURE

Leidrade tot die soort ontleding wat van liedere gemaak kan word is in afdeling A vervat. Die verwysing daarna die feit dat waarneming gegrond kan word op ontleding sowel as aanvoeling (bl. (i)) is van die grootste belang: tegniese ontleding van musiek wat gemaak word sonder die kwalifiserende agtergrond van aanvoeling, sou by 'n studie

soos hierdie (x)/

soos hierdie ewe nutteloos wees as om aanvoelingsresultate aan te gee wat nie gerugsteun word deur 'n agtergrond van tegniese kennis nie. Inderdaad sou dit soms moeilik wees om vas te stel presies waar tegniese ontleding eindig en aanvoelingsoriëntasie begin.

As analitiese voorstudies vir die gegewens wat in hierdie proefskrif vervat is, is elke lied benader vanuit elkeen van die musikale komponente (melodiek, ritmiek, harmoniek, dinamiek, registerkleur en vorm) m.b.t. die sangstem, die begeleiding, en die verhouding tussen sangstem en begeleiding. Die ontledings is gemaak vanuit 'n suiwer musikale benadering, maar steeds met inagneming van die woord-toon-verhouding.

Die suiwer musikale ontledings is gegrond op die musikale tegnieke soos hulle in toepaslike handleidings uiteengesit word. Die ontledings m.b.t. die woord-toon-verhouding het getoon dat die volgende moontlikhede in Afrikaanse kunsliedere aangetref word:

I. SANGSTEM

(i) Oorwegend ontleedbaar:

(a) melodiek en ritmiek:

realisties illustratief;
evokatief van aanskoulike begrippe;
simbolies;
oorwegend suiwer musikaal;
deklamatories georiënteer (slegs melodiek);
volgens versvoete (d.i. metries), en/of
volgens woordbetekenisritme (gestileerd-deklamatories of naturalisties-deklamatories) (slegs ritmiek);

(b) dinamiek en registerkleur:

realisties illustratief;
evokatief van aanskoulike begrippe;
oorwegend suiwer musikaal;

(iii) vorm: (xi)/

(c) vorm:

woordgerig;

oorwegend suiwer musikaal.

(ii) Oorwegend aanvoelbaar:

Al die bogenoemde musikale komponente behalwe vorm, wat in hierdie onderafdeling nie ter sprake kom nie, kan wees stemmingskeppend, en/of evokatief van gemoedstoestande.

II. BEGELEIDING

Die ontledingsmoontlikhede i.v.m. die begeleiding stem in alle besonderhede ooreen met dié wat i.v.m. die stem gegee is, behalwe natuurlik wat deklamatoriese verskynsels betref. Hierby moet gevoeg word:

harmoniek:

realisties illustratief;

evokatief van aanskoulike begrippe;

oorwegend suiwer musikaal;

en stemmingskeppend, en/of evokatief van gemoedstoestande.

III. VERHOUDING SANGSTEM-BEGELEIDING

(i) Sangstem en begeleiding gebruik gemeenskaplike musikale materiaal;

(ii) sangstem en begeleiding gebruik oorwegend eie afsonderlike materiaal;

(iii) begeleiding en sangstem het gelykwaardige aandeel aan die geheel;

(iv) die begeleiding is opvallend ondergeskik aan die sangstem.

Tydens ontleding is dit altyddeur in ag geneem dat die gegewe moontlikhede betrek kan word op direk gestelde sowel as geïmpliseerde handelings en gemoedstoestande; dat hulle onmiddellik-aansluitend, náwerkend of voorafskadwend toegepas kan wees; dat die aanwending assosiatief of individueel kan wees; en dat musikale simboliek oneindig rekbaar is.

Dit is voor die hand liggend dat al die genoemde moontlikhede nie tegelyk in elke lied aanwesig kan wees

nie. In die (xii)/

nie. In die besprekings, wat saamvattend gestel word, word daar verwys na dié verskynsels wat wel teenwoordig is in elke betrokke lied.

Om die woord-toon-verhouding te kan ontleed, was dit vanselfsprekend nodig om na gediginhoud te verwys. In hierdie verband word daar dus aan die begin van elke bespreking van 'n komponis 'n (oppervlakkige) karakterisering van elke gedig gegee. In die enkele gevalle waar dit nodig is, word daar in die verloop van die musikale bespreking weer na fasette van die gediginhoud verwys wat nie deur die aanyanklike karakterisering gedek is nie; in alle gevalle word die poësie bespreek slegs insoverre dit betrekking het op die musikale ontleding. Gediginhoud is egter soms as rigtingwysend i.v.m. die skeppende persoonlikhede van die betrokke komponiste beskou: alhoewel lg. soort afleiding nie noodwendig geldig is vir enige komponis van enige formaat nie, het die bestendigheid van die belewenissfere onder die gedigkeuses van die groot meerderheid Suid-Afrikaanse liedkomponiste hierdie soort afleiding regverdig.

INLEIDING.

Onder die vroegste liedere oor Dietse woorde met musiek deur plaaslike komponiste is daar veel meer meerstemmige as sololiedere. Sulke toonsettings is dikwels met die oog op sekere geleenthede soos politieke byeenkomste of kerklike funksies gemaak, waaruit die meerstemmige besettings vanselfsprekend voortgevloei het: 'n massiewe effek en die gesamentlike deelname van 'n groep persone was uiteraard wenslik.

Sommige van die liedere vir koor sowel as solostem met begeleiding uit die vroeë jare het waarskynlik verlore gegaan, soos dit bekend is i.v.m. Klaaglied van die Os, wat volgens meedeling ¹⁾ in 1896 deur R.C. de Villiers geskryf is. Onder die sololiedere wat behoue gebly het, is die begeleidings in sommige gevalle deurgaans blokakkoordies met die boonste lyn konstant 'n verdubbeling van die solostem, sodat meerstemmige kooruitvoerings daarvan ook moontlik is. Drie sulke liedere is inderdaad as meerstemmige koorstukke in die F.A.K.-volksangbundel ²⁾ opgeneem, t.w. Transvaalsch Volkslied (1881) van W.J. van Gorkom, Di Vierkleur van Transvaal (1881)

van J.S. de Villiers 2/

- 1) Jan Bouws, Musiek in Suid-Afrika, Uitgeverij Voorland Brugge, 1946, bl. 121
- 2) Die F.A.K.-volksangbundel, J.H. de Bussy, Pretoria, 1940.

van J.S. de Villiers en Mijn Vaderland († 1900 volgens die verskyningsdatums van die komponis, H. Visscher, se ander komposisies. ¹⁾ Liedere soos hierdie kan in elk geval geklassifiseer word as volksmusiek eerder dan as kunsliedere, alhoewel sommige van hulle geen geringe kunswaarde besit nie met betrekking tot bv. gebalanseerde melodiese frases en smaakvolle harmoniserings. Soms is daar selfs onbetwyfelbare belewenisooreenstemming tussen musiek en woorde, bv. in Van Gorkom se lied, wat in melodiese en harmoniese opsigte die vereiste vasberade bedaardheid en waardigheid toon. Hierteenoor neig J.S. de Villiers se toonsetting van Di Vierkleur van Transvaal na 'n soort melodiese en harmoniese oorgevoeligheid wat moeilik versoenbaar is met die felle vaderlandsliefde en trots waarvan die teks getuig.

WERKLYS.

Die lys bekombare sololiedere uit hierdie jare is as volg:

H. VISSCHER (1865-1928):

Afscheidsgroet van het volk der Zuid Afr. Republiek aan Dr. Jameson, uitgegee deur J. Dusseau en Co., Amsterdam-Kaapstad. Eie woorde; geen datum gegee nie. Volgens die jaartal (1896) ²⁾ waarin Visscher se "Zangoefeningen en Liederen voor de Scholen der Z.A.R." uitgegee is, en volgens die datum (1895) van die Jameson-inval, is dit moontlik dat Afscheidsgroet reeds vóór 1900 geskryf en uitgegee is.

J.H.M. BECK (1855-1919):

Lentelied, uitgegee deur R. Müller, Kaapstad. Woorde van C.E. Viljoen; geen datum gegee nie. Volgens die jaartalle waarin Beck se ander komposisies ²⁾ uitgegee is (1885-1906), kan Lentelied moontlik uit die jare om en by 1900 dateer.

----- W. van Oosten 3/ -----

1) Kyk onder die aansluitende werklys.

2) F.Z. van der Merwe, a.w., in die alfabetiese komponistelys.

W. VAN OOSTEN (1874-1937):

Zuid-Afrika; Mijn Land, Mijn Volk, en Taal;
Afrika voor de Afrikanders, uitgegee as Drie
Liederen deur R. Müller, Kaapstad. Geen datum
gegee nie. Woorde van Melt Brink.

Avondlied, uitgegee deur R. Müller, Kaapstad.
Geen digter of datum gegee nie. Op die omslag
van 'n kopie van Avondlied staan die boodskap:
"Met beste complimenten van den Componist
Juli 1900 W. van Oosten".

J.H.L. SCHUMANN (1862-1945):

Vaarwel, uitgegee deur Byrne and Co., Kaapstad.
Eie woorde. Onder die naam van die komponis
is die aanduiding: "Simonstad, Feb. 1900".
By 'n graf, "verkrybaar by: Eredeil, Johannesburg".
Eie woorde.

Gedenk aan my, o Heer: eweneens "verkrybaar by:
Eredeil". Woorde uit Psalm 106:4-5.

In die kopieë van lg. twee liedere staan die inligting
"St. Helena, 1901" onder die naam van die komponis.
Volgens die betreklik moderne spelling van Afrikaans wat
gevolg word in die kopieë sal hierdie datum op komposisie-
jaartalle dui en nie op publikasiedatums nie.

D. BALFOORT (1858-1921):

Liever dood dan onderworpen, uitgegee deur H. ten
Toet, Nijmegen, 1901. Geen digter word aan-
gegee nie. Uitgegee onder die skuilnaam
"Transvaalsch Echtbaar"; die musiek is volgens
F.Z. van der Merwe ¹⁾ deur Balfourt. Uit die
skuilnaam wil dit voorkom asof die woorde deur
sy vrou geskryf is.

H.W. EGEL (1878-1914):

Het Land van Goede Hoop, gedruk deur Breitkopf und
Härtel, Leipzig, 1907. Woorde van C.P. Hoogenhout.

B. di Ravelli 4/

1) F.Z. van der Merwe, a.w., in die alfabetiese komponiste-
lys onder "Transvaalsch Echtbaar".

B. di RAVELLI (1882-1967):

Die Howenier (Totius);

'n Winter Nag (E.N. Marais);

Die Veldwindjie (J.F.E. Celliers).

Uitgegee as Drie Liedere deur De Volkstem,

By die tweede lied staan die datum 1908.

P.K. de VILLIERS (1874-1950):

Vaderlands Liefde, uitgegee deur Darter en Zonen,
Kaapstad, 1909. Woorde van C.P. Hoogenhout.

H. ten BRINK (1856-1920):

Unie Lied, uitgegee deur J.H. de Bussy, Pretoria,
1910. Woorde van J.F.E. Celliers.

Kindergraffies, uitgegee deur Volkstem-Steen-Muziek-
drukkerij, 1916. Woorde van Totius.

Afscheid, uitgegee deur Haywood and Glen, Pretoria.
Geen digter of datum word gegee nie. Hierdie
lied is ook afgedruk in Die Boerevrou van
Desember 1919.

O. van OOSTRUM (1862-1948):

Mijn Lettie, in Die Brandwag, 1912. Woorde van "H".

P. MARÉ

Voortrekkers Gebed Zang, gedruk deur Wallach's Ltd.,
Pretoria, 1913. Woorde van J.F.E. Celliers.

Geen liedere uit die voorafgaande lys is vandag nog
deel van 'n normale sangrepertorium nie. Hulle is dus
hoofsaaklik van kultuurhistoriese belang. In verband
met sy liedere het B. di Ravelli egter sekere wense
uitgespreek¹⁾ met 'n strekking waarna daar nog soms in
teoretiese geskrifte verwys word en wat ten tye van sy
dood in 1967 weer 'n mate van publisiteit verwerf het.
Sy liedere word dus meer breedvoerig bespreek (kyk bll.9-)
en nie in die aansluitende paragrawe behandel nie.

..... 5/

1) Kyk bl. 9.

MUSIKALE BESPREKING

Tekste:

Die 17 liedere in die lys (d.w.s. sonder die drie van di Ravelli) het almal tendensieuse patriotiese tekste behalwe Lentelied ('n natuurbeskrywing); Avondlied en By 'n graf (stemmingsgedigte, ook in lg. geval met 'n oorwegend positiewe instelling soos blyk uit die reël: "na pynlik kruis dra jy jou kroon"); Gedenk aan my, o Heer! ('n gebed; in die lig van die feit dat dit deur 'n krygsgevangene geskryf is, egter heel moontlik met aktuele patriotiese strekking - "na die welbehag tot U volk dat ek my mag beroem met U erfdeel"); en Mijn Lettie ('n vryersliedjie).

Sommige van die liedere is geskryf met bepaalde geleenthede in gedagte, bv. Unie Lied vir Uniewording in 1910 en Kindergraffies vir Dingaansdag in 1916, soos daar op die kopieë meegedeel word. Ook was party liedere pertinent aktueel, bv. Afsheidsgroet en Liever dood (e.g. in verband met die Jameson-inval, lg. in verband met die Tweede Vryheidsoorlog).

Wat tematiek betref is daar dus 'n opmerklike ooreenkoms tussen die liedere van hierdie jare en die sg. Eerste Afrikaanse Taalbeweging. Dit sou egter onwys wees om so 'n vergelyking te ver te wil voer; o.a. moet dit in gedagte gehou word dat slegs geselekteerde liedere hier onder bespreking is. Waar die "poësie" van die sg. Eerste Taalbeweging as "blote rymelary" en "gesellige tydverdryf"¹⁾ beskryf kan word, bevat enkele van die liedere uit die beginjare tekens van aansienlike musikale kultuur. In die aansluitende oorsigtelike bespreking van musikale aspekte moet daar wel op negatiewe kenmerke ook gewys word; dit is egter merkwaardig dat hierdie selfde negatiewe kenmerke in die liedere uit later jare ewe veel en soms selfs meer dikwels voorkom.

Woordbehandeling 6/

1) G. Dekker, a.w., bl. 24.

Woordbehandeling:

Die woordbehandeling is in die groot meerderheid van die liedere betreklik willekeurig, veral wat woord-beklemtoneing betref. Die soort foute wat voorkom stem ooreen met dié wat op bladsy 12 in verband met B. di Ravelli se liedere genoem word.

In hierdie opsig moet Liever dood egter uitgesonder word: dit is deurgaans resitatiewies, d.w.s. sterk deklamatories, getoonset. Die enkele gevalle van aanstoot aan woordbektoneing wat wel voorkom in Liever dood (bv. onderbektoneing van "God" op $50^{1\frac{1}{2}}$, asook ongepaste betekenisaneenskakeling in 43) is nie opvallend nie.

Melodiek:

In melodiese opsig word liedere soos Liever dood, Avondlied, By 'n graf, en Gedenk aan my onderskei deur vry opvolgende afsnitlengtes, wat bydra tot musikale aansluiting by woordbetekenis en die algemene stemming van die gedigte. In die meeste liedere oorheers eweredige tweemaatgroepe egter en word bekoorlike melodiese vloei eerder as betekenisvolheid nagestreef, soos ook getoon word deur die oorwegend willekeurige plasing van melodiespronge en die voorkeur aan balanserende melodiese frases bo die versteuring van die reëlmaat ter wille van korrekte woord-bektoneing. Soms is daar ook wel in ander liedere behalwe die vier genoemdes oortuigende musikale aansluiting by gediginhoud. 'n Goeie voorbeeld hiervan word aangetref in Afsheidsgroet, wat baie soos 'n Souza-mars klink (om 'n militêre suggestie te wek), en dan, pragtig gepas, oorgaan in 'n spottende vinnige wals by die woorde: "Dokter Jameson! In Transvaal komst gij toch nooit weerom!"

Uit 'n beskouing van melodiese kenmerke blyk dit ook dat verwantskappe met verskillende soorte musiek in die liedere teenwoordig is. Afsheidsgroet is, soos voorheen genoem, na verwant aan marsmusiek; Lentelied het 'n volkse geaardheid (maar met meer melodiespronge en meer

ingewikkelde ritmiese 7/

ingewikkelde ritmiese verdelings as wat oor die algemeen in volksliedere aangetref word), Van Oosten se Drie Liederen en Ten Brink se drie liedere is wesenlik koraalagtig (maar met meer en groter spronge as wat die deursnee korale kenmerk), Liever dood is, soos genoem, 'n resitatief, en Gedenk aan my, o Heer! toon in die vloeiende melodiese lyne en groot hoeveelheid willekeurige woordherhaling 'n onmiskenbare arioso element.

Die melodiek is die belangrikste aspek van hierdie liedere (afgesien van Liever dood waarin die deklamatoriese opset oorheers,) sodat dit moontlik is om hulle volgens suiwer melodiese kenmerke in te deel. Daar bestaan groter melodiese verskille tussen die liedere as bv. ritmiese of harmoniese verskille. In ritmiese opsig toon almal behalwe Liever dood en Gedenk aan my 'n opmerklike voorkeur aan min-gevariëerde interne herhaling. Enkele kere is daar betekenisvolle evokatiewe ritmiese elemente, bv. die kwasi-militêre gepunteerde indelings in die begeleiding van Afsheidsgroet, wat sinspeel op die militêre fiasko waarmee die naam van Jameson verbind word; of, in elk geval, 'n illusie van sodanige sinspeling wek weens die aansteeklike geslaagdheid van die lied as geheel.

Harmoniek:

Met geringe uitsonderinge is die harmoniek hoofsaaklik diatonies, met versoetende versieringskromatiek waarby tussendominante, akkoorde met die verlaagde sesde toontrap en vergrote sextakkoorde die belangrikste rol speel. Het Land van Goede Hoop toon tekens van 'n aansienlike musikale kultuur aan die kant van die komponis. Veral die sekvensiële oorgang uit c na Ces in 23-30 val op, asook die verskillende kromatiese voortsettings van dieselfde afsnit in 6⁴ en 40, eers uit Es na D en later uit Es na Des. Die genoemde tekens van musikale kultuur is egter nie 'n aanduiding daarvan dat Het Land van Goede Hoop op 'n hoër kunsvlak staan as bv. Afsheidsgroet nie. Laasgenoemde lied is heelwat eenvoudiger, maar daarvoor ook natuurliker, meer ongedwonge, meer "eg".

Begeleiding 8/

Begeleiding:

Die begeleiding is oorwegend akkoordies, meesal met die sangstem verdubbel in die boonste begeleidingstem. Die idee van verdubbeling word behou ook in 'n lied soos Avondlied, waarin die wesenlik akkoordiese begeleiding in versieringstriole opgebreek word, of in duoolarpeggios. In lg. lied is die versiering betreklik geslaag stemmingsryk en plek-plek selfs evokatief van die herhaalde woorde: "Zachtkens ruischt de waterval". Afgesien van hierdie lied en die voorheen genoemde "militêre" gepunteerde ritmes in Afscheidsgroet is daar nie tekens van doelbewuste ontleedbare illustrasie in die begeleidings nie. Dit geld ook vir die voorspele, wat meesal uit 'n kort snit uit die komende sangstemparty bestaan; die tussenpele, wat die sangstem blaaskans gee behalwe in Avondlied, waar dit in 24-25 op die ruisende waterval en in 26 op trillende voëltjies betrek kan word; en in By 'n graf, waar die reeks hoogliggende verminderde vierklanke in 28-29 moontlik op suggestie van 'n hemelse atmosfeer gemik kan wees; en die naspele, wat dikwels weer uit 'n snit uit die stemparty bestaan, of uit enkele akkoorde.

Vorm:

Al die liedere behalwe Liever dood en die twee van Schumann is strofies. Eersgenoemde lied moet weens die deklamatoriese opset as deurgekomponeer beskou word. By 'n graf en Vaarwel bevat refreine, wat in albei gevalle uit aangenaam-slepende walse bestaan (in e.g. lied by: "wagtend daarbo Harte vereen, in liefde gepaard") terwyl Gedenk aan my die indruk van 'n rondino wek weens die herhaalde terugkerings van die aanvangsafsnit in die stem. Die gepaste refrein uit Afscheidsgroet is reeds op bladsy 6 genoem.

B. di RAVELLI

Tendens:

In die voorrede tot die uitgawe van sy liedere meld die komponis o.a. sy "denkbeelde, aangaande die wese van wat vir ons 'n nasionale musiek behoort te wees." Hiermee bedoel hy Bantoemusiek: "Dié wat gaan beweer, dat hul mij liedere tevore gehoor't, is heelmaal reg. Alle Afrikaners, en vooral dié wat veel in aanraking gekom't met die inboorling-stamme van ons land, sal dié musiek gehoor't van hul kinds-jare af /Mij strewe is gewees om getrouw te blijf aan wat mij tot model gestrek 't, behalwe op sommige plekke, waar ik - terwille van atmosfere, - mij bedien't van 'n sterker moderne bouw-trant. /Hierdie paar liedere put ik nie uit die grootste inboorling melodië nie; dit is maar van hul alledaagse volksliedere, wat algemeen bekend is. /Ik hoop dat hierdie poging sal dien als die eerste stene van wat worde mag die begin van 'n grote nasionale beweging op musiek gebied."

Die interessante mening dat 'n kunsvorm van 'n beskaafde Westerse volk van die twintigste eeu kan gegrond word op Bantoemusiek is waarskynlik deur Preller¹⁾ aangewakker, wat o.a. as volg skryf²⁾: "Ek het al hoor beweer dat musiek internasionaal is, dat daar, m.a.w., nie soiets bestaan as 'n nasionale musiek nie. Die laaste maal wat soiets van 'n Afrikaner gehoor sal word is die moment waarop hy hierdie drie liedere hoor; daarna sal hy sit en wonder wáár op aarde hy dit al tevore gehoor het, dié familiere tone, dié intieme klanke en akkoorde, totdat hy tot die verrassende ontdekking kom, dat dit iets is van homself, van sy eie land en

natuur, iets 10/

-
- 1) Dr. G.S. Preller, 1875-1943: Afrikaanse joernalis, geskiedskrywer, kritikus en digter.
- 2) In 'n reeks besprekings van kunswerke, wat as "Literariese Interludië" in De Volkstem verskyn het. Hierdie aanhalings is geneem uit 'n getikte kopie wat deur F. Stegman van Stellenbosch verskaf is aan die Ensiklopedie van Musiek, Departement van Onderwys, Kuns en Wetenskap, tans in voorbereiding.

natuur, iets waaraan hy gewend was van kinds been af
...../Hierdie Bantoe-motief is so in-Afrikaans as wat
die musiek van Beethoven Duits is / die
wilde sang van die inboorling sal ons in ons
opneem, het ons reeds opgeneem, en deur ons eie digter-
siel naar buite uitstraal, soos deur 'n lens, saamgevat,
volmaak gelouter en beskaaf."

Die eerste musikale verwesenliking van so 'n uit-
stralingsproses vind Preller dan in B. di Ravelli se
Drie Lieder, waarin hy iets hoor "wat nasionaal is in
kern en wese".

Preller en di Ravelli se denke is in hierdie verband
klaarblyklik gekondisioneer deur die opbloei van ver-
skillende negentiende-eeuse Europese nasionalistiese
bewegings in musiek, met as een van die verskyningsvorme
aandag aan en aanwending van volksmusiek. Na analogie
van hierdie bewegings sou Bantoe-musiek dan in Suid-Afrika
gebruik moes word aangesien hier min tot geen "inheemse"
volkswysies bestaan het nie; die sg. "volksliedjies"
was "ingevoerde" Hollandse, Duitse, Amerikaanse, ens.,
liedjies. ¹⁾

Teoreties beskou is Preller se opvatting interessant.
Sy entoesiastiese herkenning van die uitvoering van sy
opvatting in di Ravelli se liedere kom egter neer op
wensdinkery. Die Howenier is die enigste van die drie
liedere waarin daar moontlik 'n neerslag uit di Ravelli
se voorstudies in Zoeloeland te bespeur is, t.w. in die
primitiewe, eentonig-herhalende ritmiek, en in sommige
ruwe harmoniese effekte wat ontstaan hoofsaaklik as
gevolg van pedaal-tone met veranderende akkoordiek bo-oor
(bv. 28-32) en in 'n primitiewe naasmekaarplasing van
tonaliteite soos op bladsy 14 beskryf word. Daar moet
egter op gelet word dat hierdie verskynsels ewe oortuigend
as van Skotse doedelsak-afkoms beskryf sou kan word, of
selfs ook as verwant met die soort musiek wat bv.
Beethoven in die $\frac{2}{4}$ -afdeling uit die derde deel van

sy sesde simfonie 11/

1) Jan Bouws, a.w., bl. 87-89.

sy sesde simfonie gebruik om landelike plesierigheid voor te stel. En dit is waarskynlik aan di Ravelli se onderbewussynsgeheue toe te skryf dat mate soos 1^3-5 so 'n onmiskenbare ooreenkoms met die klavierwals in dieselfde toonsoort (E) van Brahms toon. Verwantskap met dieselfde werk is amper meer as onbewus in mate soos 42^3-46 , wat betref harmoniek, nootverspreiding en melodiek.

Die tweede lied, 'n Winter Nag (vandag bekend as Winternag), is nie moeiliker om te plaas wat herkoms betref nie. Dit is meer vloeiend in die sin dat dit minder ru voorkom as Die Howenier; die stemming van ruheid word inderdaad vervang deur 'n uitgesproke ligte kafeestemming, wat ontstaan veral weens die aanhoudende aanwending van oorsoet bygevoegde harmonietone. 'n Sterk indruk ontstaan dat di Ravelli bekend was met die musiek van Albéniz en Granados, 'n gebeurlikheid wat nie vergesog is nie as in ag geneem word dat Albéniz so vroeg as 1874 al vir die eerste keer in Leipzig was, waar di Ravelli vanaf 1899 gestudeer het.

Die beleweniswêreld van Die Veldwindjie lê so naby aan dié van Chopin dat daar geen twyfel kan bestaan omtrent die herkoms van hierdie lied nie. In maat 25 het hy selfs daardie Des 1^5_3 -akkoord met subtiel-in-sluipende ces om Ges V^7 te vorm wat telkemale in 'n identiese gestalte in Chopin se musiek aangetref word en as een van sy kentekens beskou kan word. (Bv. in die Berceuse, verskeie kere in die passasie wat 16 mate voor die einde begin.)

Die feit dat die genoemde verwantskappe hulle aan die luisteraar opdring kan geensins opgeneem word as 'n refleksie op óf di Ravelli se skeppingsvermoë óf Preller se reaksie op die liedere nie. Vir die eerste, en sover bekend enigste, probeerslae om liedere te skryf van 'n jong musikus wat tot komposisie beweeg is deur 'n vriend, bevat hierdie liedere besonder baie belofte.

Preller se reaksie kan, soos voorheen genoem, toegeskryf word aan welmenende wensdinkery, asook aan 'n mate van musikale insig met die soort begrensinge wat blyk uit sy verwysing na Beethoven se "streng, amper harde en onvrindelige simfonië en sonata's byna stug en wrang van hoë erns, net hier en daar versag deur koraal-passages, of sytinte van 'n soete sentiment "1)

Die assosiasie met Brahms in Die Howenier kan uit die oogpunt regverdig word dat die gebeurtenis wat Totius in hierdie gedig beskryf 'n aanpassing is van die Duitse volksliedjie "Das Heidenröslein" (poësie deur Goethe). Toonsettings met volksliedgeaardheid bestaan deur verskeie Duitse komponiste, o.a. Schubert en Werner, en "Das Heidenröslein" is ook ingesluit by Brahms se "Volks-Kinderlieder".

Die Spaanse musikale herkoms van Winternag, wat as gedig algemeen beskou word as 'n vroeë liriese simbool van die Afrikanervolk se ellende onmiddellik ná die Tweede Vryheidsoorlog, en die uitgesproke Chopin-stemming van Die Veldwindjie ("O'er die veld vér en vaal") dui egter op niks anders as die ongevormdheid van die jong komponis nie. Dit moet ook bygevoeg word dat die ligte musiek van Spanje so kenmerkend is dat dit nooit anders as Spaanse suggesties sal kan inhou nie, en Chopin is 'n komponis wat onder geen omstandighede met die vry natuur verbind kan word nie.

MUSIKALE BESPREKING VAN B.DI RAVELLI SE LIEDERE

Ontleding van die liedere bring die volgende gevolgtrekkings mee:

Woordbehandeling:

Die woordbehandeling is in al drie liedere besonder willekeurig. As verteenwoordigende voorbeeld geld

mate $10^{2\frac{1}{2}}$ -14 13/


1) Preller, "Literariese Interludië" soos op bl.9 in voetnota nr.2) beskryf is.

diatonies behalwe in mate soos 25-26, waar naasmekaarstelling van 1 en I 'n verbygaande kromatiese effek meebring. Toonsoorte word sonder oorgange plomp langs mekaar geplaas, bv. E 1-14, cis 15-27, Cis 28-42², E 42³-46, Fis 47³-55, ens. (Die opmerklike tertsverhoudings soos tussen 14 en 15, en 42² en 42³, bring egter aantreklike effekte mee.)


In Winternag is die harmoniek daarenteen besonder soet en sonoor, hoofsaaklik weens die aanhoudende bygevoegde tone. Omtrent nie 'n enkele maat is sonder sodanige versoetende elemente nie, en selfs in mate soos 15-17 neem die nones van 'n vyfklank bygevoegde funksie aan deurdat hulle nie oplos nie.

Die Veldwindjie bestaan uit Chopin-agtige kromatiek waarby pedaalagtige volgehoue bastone met kromatieskuuiwende bestanddele bo-oor 'n beslissende rol speel. Misleidende ongewone notasie weens gebrek aan enharmonisasie, bv. in die begeleiding: 13-16, ens., verberg in sommige gevalle die gewoonheid van die harmoniek. Die oor snap dit egter onmiddellik.

Ritmiek:

'n Voorliefde vir aanhoudende herhaling van ritmiese patrone kenmerk Die Howenier en Winternag. In geeneen van die twee sluit die heersende patroon by die woorde aan nie. In Winternag sou die indeling $\frac{3}{4}$ 

as verwant met Sarabande-ritme en dus gepas beskou kan word; die bygaande harmoniek verander die stemming egter na dié van 'n wals sodat 'n erotiese i.p.v. 'n plegtige effek ontstaan. Die Howenier bevat enkele besonder interessant-ongewone ritmes, bv. in 1-4:

$\frac{3}{4}$  , waarby veral die sinkopes opval. In Die Veldwindjie bevat die ritmiek meer

interne verskeidenheid as in die ander twee liedere en is die rustige vloei gepas by die stemming van die woorde.

Vorm:

Winternag val formeel gesproke in 26 + 26 mate, volgens die strofes van die gedig. Die Veldwindjie bestaan uit eensoortige peinsende los afsnitte oor 'n onveranderende begeleidingsformule, 'n prosedure wat goed gepas is by die nadenklike stemming van die gedig. In Die Howenier kan die indeling A (in E) - B (cis) - A₁ (Cis) - A₂ (E en Fis) - B₁ (Cis) - A₃ (E), in al die gevalle sonder oorgange, nie uit gediginhoud verklaar word nie.

Begeleiding:

Die Veldwindjie is die enigste lied waarin die begeleiding as moontlik illustratief beskou kan word: die kalm-wiegende formule, wat dwarsdeur sonder onderbreking volgehou word, suggereer 'n peinsende stemming. Die inleidingsmate 1-5 van Winternag waarby die aanduiding "Mesto (wind deur die gras)" staan, en wat as naspel herhaal word, oortuig nie, ten spyte van die programmatische aanduiding. Hierdie mate is wel stemmingsryk; die betrokke stemming is egter eerder eroties as van die vry natuur.

Ongetwyfeld die mees aanvaarbare lied van die drie, is Die Veldwindjie terselfdertyd die een wat die minste tekens toon van di Ravelli se voorstudies in Zoeloeland. Hierdie lied kan beskou word as een van die interessantste heel vroeë pogings onder die pioniertoonsettings van Afrikaanse woorde.

DIE TWEEDE PERIODE : 1914 - 1933

INLEIDING

Soos aan die komponistelys op bll.vi-vii (Inl.)gemerk kan word, wys hierdie jare meer nuwe name op as enige een van die ander twee periodes. Dit is deels toe te skryf aan die feit dat al die name uit die derde, langer periode sekerlik nog nie bekend is nie: in die toekoms sal dit heelwaarskynlik moontlik wees om 'n hele paar name by te voeg by die vyftiger- en sestigerjare, van komponiste wie se liedere tot nog toe nie uitgegee of in manuskripvorm in biblioteke en versamelinge opgeneem is nie.

Die toename in getalle om en by 1930 is opmerklik. Dit is waarskynlik gestimuleer deur die feit dat

Afrikaans kort tevore op die terreine van Kerk, skool en regering gevestig geraak het en finaal aanvaar is, asook deur die invloed van kultuurorganisasies soos kunswedstryde, wat 'n aanvraag na eie liedere geskep het, en van kulturbewuste tydskrifte soos Die Huisgenoot en Die Nuwe Brandwag, waarin nuwe oorspronklike liedere sowel as verwerkings opgeneem is.

Die algemene verskynsel van kulturele bewuswording word verder weerspieël deur die feit dat die verhouding tussen binnelanders en immigrante verander. Engelse immigrante (Ashworth, Richfield, e.a.), Duitsers (Endler, Löwenherz), en die Nederlander, Bon, speel nog altyd 'n belangrike rol, maar die meerderheid van die komponiste is plaaslik gebore.

'n Nuwe verskynsel is ook die feit dat verskeie van die komponiste uit hierdie tydperk nie slegs een of twee "toevallige" toonsettings gemaak het van Afrikaanse woorde nie (soos o.a. di Ravelli, Beck, Balfourt uit die vorige periode), maar oor 'n tydperk van baie jare 'n groot getal Afrikaanse liedere geskryf het. By hulle kan die skryf van sulke liedere as 'n doelbewuste skeppingstaak beskou word wat 'n konsoliderende invloed op hulle gehoor kon uitoefen ook deurdad die verskeie liedere wat uit elke komponis se eie persoonlikheid gespruit het as 'n musikale begrip aanvaar kon word. In hierdie opsig was S. le Roux Marais sekerlik die belangrikste bewusmaker en sy gawe om aantreklike melodiese wendinge oor sonore harmonieë te maak geld waarskynlik vir baie Suid-Afrikaners as die bekendste faset van die Afrikaanse kunslied.

Die feit dat sommige komponiste aansienlike versamelings liedere gelewer het, terwyl ander slegs enkele toevallige toonsettings gemaak het, laat die wenslikheid ontstaan om die name uit hierdie periode in twee afsonderlike groepe te bespreek. By die indeling wat aansluitend gemaak word, speel getalle liedere per komponis

'n deurslaggewende rol.

WERKLYS VAN KOMPONISTE WAT SLEGS ENKELE LIEDERE
GESKRYF HET

Onder die komponiste van wie slegs 'n geringe aantal liedere bekend is moet die volgende genoem word:

L. JOUBERT (Mev. H.C. de Kock) (geb.(1894):

Dis heilig grond, ms., 1914. Woorde van
J.F.E. Celliers.

O, die heldere blou, ms., 1919. Woorde van
J.F.E. Celliers.

Ouboeta, ms., 1921. Woorde van H.A. Fagan.

Middagslapie, opgeneem in die F.A.K.-Volksangbundel.
Ges kryf in 1930. Woorde van A.G. Visser.

Lentesang, ms., 1930. Woorde van I. Mocke.

Was ek 'n sanger, ms., 1946. Woorde van A.G. Visser.

S.C. de VILLIERS (1895-1929):

Uit die vreemde, gedruk deur Bowles Bros., Oudtshoorn,
± 1915 ¹⁾. Woorde van J.G. Smit.

Jou kruis, opgeneem in die F.A.K.-Volksangbundel.
Woorde van J. du Toit.

Vonkel sterretjie, ms., woorde van Leipoldt.

Die ossewa, ms., woorde van J.F.E. Celliers.

"BESSIE" (A.W. BESTER) (1873-1944):

Genl. Beyers) Apart uitgegee deur Het
Genl. de la Rey) Volksblad-Drukkerij, 2)
Bloemfontein, ± 1916

Eie woorde.

C.D. KEET (1897-1952):

Suid-Afrika, in Die Brandwag, 1919. Woorde van
J.H.H. de Waal.

..... 19/

1) Volgens F.Z. van der Merwe, a.w., *Komponistelys*,
het sy Engelse Lied "A lullaby" in 1916 verskyn.

2) Volgens F.Z. van der Merwe, a.w., bl. 16.

C.D. KEET (1897-1952) (vervolg):

Verskoning en 'n Simpel lied, uitgegee in een band deur Die Nasionale Pers, Bloemfontein, 1922.
Woorde van J.R.L. van Bruggen.

L. BARNES:

Winternag, in Die Boerevrou, 1919. Woorde van E.N. Marais.

J.J. FAGAN (1898-1920):

Die soekende moeder, uitgegee deur Scott and Co., London, 1931. Woorde van J.F.E. Celliers.
Die kopie bevat 'n nota: "Revised by G. Fagan, 1929". Dit kan aangeneem word dat J. Fagan sy liedere kort voor sy vrees dood, dus om en by 1918-19, geskryf het.

Soos die windjie wat suis, in Die Nuwe Brandwag, 1931.
Woorde van H.A. Fagan.

H.A. FAGAN (1889-1963):

Wiegenlied, uitgegee deur R. Müller, Kaapstad, 1924.
Die bergstroompie, ms.
'n Skuimvlokke blink, ms.
'n Gebed, ms.

Al vier die liedere is oor eie woorde.

M. MOLL (geb. 1891):

Hoe dikwels, in Die Huisgenoot, 1924. Woorde van I.D. du Plessis.
Ook enkele kort gesangetjies in De Kerkbode, 1929 en 1930).

J. CONNELL (1891-1955):

Maar één Suid-Afrika, uitgegee deur Bayley and Fergusson, London, 1925. Woorde van A.D. Keet.
(Ook twee jeugliedere: Wandellied en Seuns en Meisies, uitgegee deur Bayley and Fergusson, London, 1929. Woorde van F.W. Vodegel.)

E. AMYOT :

Op my ou Karoo, ms., 1926.

Ek sing van die wind, ms., 1926.

Die einde, ms., 1926.

Al drie liedere is oor woorde van Leipoldt.

H. VOIGT (1863-1951):

Suid-Afrika, uitgegee deur R. Müller, Kaapstad, 1928.

Woorde van J.C. Pretorius.

J. LOOTS:

Die duif, ms., 1929. Woorde van I.D. du Plessis.

Die lied van die nagwind, ms., 1938. Woorde van

D.F. Malherbe.

Gee my, ms., woorde van J.R.L. van Bruggen.

Voëls in die skemering, ms., woorde van C.M. van

den Heever.

Die see is wild, ms., digter onbekend.

Lg. drie liedere dateer uit 1964-5.

J.S. MANCA (geb. 1908):

Die Visser, uitgegee deur R. Müller, Kaapstad.

Woorde van D.F. Malherbe. Het ook verskyn in

Die Huisgenoot in 1931.

Berusting, ms., woorde van J.F.E. Celliers.

Lentetyd roep ons, ms., woorde van W. Kühn.

Maanlig, ms., woorde van J.F.E. Celliers.

My keuse, ms., woorde van C.J. Langenhoven.

Toewyding, ms., woorde van A.G. Visser.

"QUELBY".

Die donkerstroom, in Die Huisgenoot, 1931.

Woorde van A.G. Visser.

A.H. GALE (±1898- ±1946):

Lenteliedjie, in Die Huisgenoot, 1931.

Woorde van H.J.R. van Bruggen.

In Groot Schuur se tuin, uitgegee deur Die Nasionale

Pers Bpk., Kaapstad. Woorde van J. du Toit.

Slaapdeuntjie, uitgegee deur Die Nasionale Pers Bpk.,

Kaapstad. Woorde van J.R.L. van Bruggen.

J. DOUGALL:

Die duif, in Die Huisgenoot, 1931. Woorde van
I.D. du Plessis.

P.W. HAASDYK :

As saans, in Die Huisgenoot, 1931. Woorde van
A.D. Keet.

BESPREKING VAN LG. LIEDERE

Keuse van digters, en tematiek.

Die digters wat in die voorafgaande lys verteenwoordig is, is J.F.E. Celliers (6), H.A. Fagan (6, waarvan 4 deur homself getoonset is), J.R.L. van Bruggen (5), A.G. Visser (4), A.D. Keet en I.D. du Plessis (3), Leipoldt en D.F. Malherbe (2), en C.M. van den Heever, C.J. Langenhoven, E.N. Marais en S.I. Mocke (1 elk). Die ander gedigte is van onbekende geleentheidsdigters.

Die voorkeur aan Celliers, van Bruggen en Visser se liefvallig-sangerige verse val op, asook die feit dat slegs 'n paar van die betrokke gedigte nie opgewek is nie, of van 'n diepgrypende ernstige geaardheid is, soos die smartlike 'n Simpel lied, Winternag, Die soekende moeder, Die duif, Die Visser, en die beklemmende Die lied van die nagwind. Die groot meerderheid van die gedigte is vrolik en lighartig.

Die belangrikste tema is die liefde. As liefdesliedere kan gereken word Was ek 'n sanger, Lentetyd, Lentesang, Die donkerstroom, Toewyding, Die Visser en Die duif. Natuurgedigte kom dikwels voor (Op my ou Karoo, Ek sing van die wind, Gee my, Voëls in die skemering, Die see is wild, Lentelied, O die heldere blou), asook patriotiese gedigte (Genl. Beyers, Genl. de la Rey, Suid-Afrika, Maar één Suid-Afrika), en gedigte wat moeilik anders dan as sedelessies beskryf kan word

(Jou kruis,22/

(Jou kruis, Die einde, My keuse, Soos die windjie wat suis en Vonkel sterretjie).

Verder is daar wiegeliëdjies, treurliedere ('n Simpel liedjie, Die soekende moeder), godsdienstige liedere ('n Gebed, Berusting) en stemmingsliedere (As saans, Hoe dikwels).

Die digterkeuses en die tematiek van hierdie komponiste laat die vermoede ontstaan dat hulle liedere van 'n gesellige, huislike aard sal wees, sonder veel diepte of spanning. 'n Ondersoek na die musiek bevestig dit.

Musikale bespreking:

Die hoofsaak in musikale opsig is aangename melodiositeit, waarby willekeurige groot melodiespronge 'n belangrike rol speel. Die ritmiek is oor die algemeen sussend deurdat patrone sonder veel afwisseling volgehou word; soos die melodieë word dit nêrens kragtig of betekenisvol nie. In harmoniese opsig val 'n voorliefde vir soet versiering op, sonder merkbare differensiering tussen liedere met grootliks verskillende soorte inhoud. Die algemene indruk is van onpersoonlikheid en musikale neutraliteit.

Woordbektoneering is deur die bank ondergeskik aan die wens om 'n vloeiende melodiese geheel te skep. Veral in H.A. Fagan se toonsettings van sy eie gedigte is dit opmerklik dat hy sy eie woorde na willekeur vermink, nie slegs wat bektoneering betref nie maar ook weens totaal ongepaste sinsonderbrekings.

In uitsonderlike gevalle is daar tekens van doelbewuste illustrasie in die musiek, bv. die tremolo's en kromatiese lopies in die begeleiding van J. Loots se Die lied van die nagwind, wat op bedugtheid en die geluid van die wind gerig kan wees.

Oor die algemeen is die liedere egter eintlik nie veel meer as die soort huismusiek wat begaafde maar

onopgeleide amateurs as tydverdryf sal prakseer nie. Liedere soos L. Barnes se toonsetting van Winternag, of C.D. Keet se drie liedere kan beskou word as wysies om bekende gedigte oor te sing.

Die betekenis van hierdie liedere lê dus daarin dat hulle bestaan dui op musikaal-kulturele bewuswording onder 'n breër laag van die Suid-Afrikaanse bevolking as wat voorheen die geval was. Die afwesigheid van betekenisvolle skeppingstalent is nie ter sake nie; wel die feit dat al hierdie persone hulle daartoe aangetrokke gevoel het om te probeer musiek skryf.

In enkele gevalle is daar wel van hierdie komponiste wat bo die gemiddeld uitstyg, bv. J. Manca. Van hom het daar 'n hele aantal ander komposisies verskyn, vir instrumente, en liedere oor woorde in Engels.

In sy Afrikaanse liedere toon hy 'n gemaklike vlot vaardigheid in alle musikale opsigte. Sy melodiek bestaan uit dieselfde soort willekeurige spronge ter wille van 'n soetlike effek wat i.v.m. die ander komponiste genoem is; sy ritmiek is ewe gebonde aan patrone en reëlmatige tweemaatgroepe (met enkele uitsonderinge soos in My keuse); sy harmoniek bestaan uit dieselfde kadensbesaaide vroeg neëntiende-eeuse akkoordiek; maar die geheeleeffek is van smaakvolheid en soms selfs van bekoorlikheid of betekenisvolheid. Sy liedere is oor die algemeen besonder aangenaam en singbaar, nie alleen weens die genoemde kenmerke nie, maar ook weens die feit dat hy betreklik noukeurig is wat woordbehandeling betref.

E. Amyot se drie liedere trek in hierdie groep ook aandag. Sy woordbehandeling is, soos dié van Manca, betreklik noukeurig; sy melodiek aangenaam en goed singbaar; interessante interne ritmiese verskeidenheid kom voor in die melodiese afsnitte; en die harmoniek is smaakvol ten spyte van 'n neiging tot sappigheid wat soms in swier ontaard soos in Die einde (o.a. die

verminderde drieklank in maat 2, die V oor 'n tonika-pedaaltoon in 8, die onverwagte harmoniese wending in 13-14, ens.).

Die feit dat die genoemde swierighede 'n oorlade, geaffekteerde indruk laat ontstaan, tipeer Amyot ook as 'n minder begaafde komponis: hy beskik kenlik nie oor die vermoë om 'n sterk gevoelstroom te beheers wat hooggekleurde akkoorde soos hierdie, of die sprekende tjello-effek aan die begin van dieselfde lied, of die klimakteriese arpeggio in maat 16 in 'n oortuigende eenheid sal kan laat saamsmelt nie. Die lig-bekoorlike Ek sing van die wind, wat amper soos 'n luit-lied klink weens die konstante verdubbeling van die sangstemmelodie in die regterhand met basiese akkoorde, waarby 'n modale verlaagde septiem opval, in die linkerhand, is sy mees bevredigende lied.

DIE BEWUSMAKERS.

Terwyl die vorige groep uit hierdie periode bestaan uit komponiste wat omtrent sonder uitsondering beskou kan word as verblydende simptome van 'n algemene musikale bewuswording, kan die volgende groep beskou word as die doelgerigte bewusmakers. Lg. funksie kan in 'n praktiese sin natuurlik net betrek word op komponiste wie se liedere algemeen bekend was en so daadwerklik kon bydra tot bewusmaking. Aan hierdie voorwaarde voldoen die groot meerderheid van die komponiste wat aangrensend bespreek word, sodat die benaming in 'n algemene sin van pas is vir die periode selfs al is die naam van bv. Ashworth, wie se liedere (ongelukkig) nie juis algemeen bekend was nie, ook daarby ingesluit.

Die bewusmakende funksie van hierdie komponiste blyk duidelik, as dit in ag geneem word dat 'n hele paar van hulle liedere al vir baie jare geld as huishoudelike begrippe in Suid-Afrika. Onder die bekendstes kan

genoem word Segelied 25/

genoem word Segelied (Eyssen), Die Stem van Suid-Afrika (M.L. de Villiers), Pikanienie-wieglid (Spiethoff), Op my ou ramkietjie (Bouws), Dis al (Joubert), en Oktobermaand (Pescod). Van S. le Roux Marais is daar verskeie liedere wat in so 'n lysie sou kan ingesluit word (Heimwee; Kom dans, Klaradyn; Slaapdeuntjie; Amors konfettie; ens.) - onder die komponiste van wie dit gesê kan word dat hulle die Afrikaanse volk, en inderdaad Suid-Afrikaners van albei taalgroepe, bewus gemaak het van Afrikaans as sangtaal, is sy naam waarskynlik die bekendste en mees geliefde.

Een van die komponiste uit hierdie jare, nl. Rosa Nepgen (wat, soos Ashworth, ook min tot bewuswording bygedra het), het in haar later liedere uitgestyg tot een van die twee of drie belangrikste komponiste van Afrikaanse liedere. Sy word dus nie onder die aansluitende besprekings ingesluit nie maar met Gerstman, van Wyk en du Plessis (uit die derde periode) in meer besonderhede bespreek in die tweede afdeling van hierdie proefskrif.

Soos op bl. v (Inl.) genoem is, berus insluiting van komponiste en liedere in hierdie proefskrif nie hoofsaaklik op kunswaarde nie. Die relatiewe grade van kunstigheid in die liedere moet egter onvermydelik blyk uit die aansluitende besprekings, en ook die lengte en geaardheid van die besprekings beïnvloed. In enkele gevalle word die lengte en geaardheid van die besprekings ook deur ander faktore beïnvloed: die betreklik baie ruimte wat aan bv. S. le Roux Marais bestee word, dui nie op inherente musikale waarde in sy liedere nie (soos by Ashworth die geval is), maar is van pas omdat hy, soos meermale reeds genoem, vir so 'n breë gehoor geld as by uitstek dié komponis van Afrikaanse liedere. In die lig van die feit dat analitiese beskouings van hierdie liedere nog nie vantevore gedoen is nie, word daar in alle gevalle getrag om die ontledings so volledig as moontlik te maak.

M.L. de VILLIERS (GEB. 1885),

Werklys:

1. Lijkzang, eie woorde, 1915.
2. Die Stem van Suid-Afrika (C.J. Langenhoven), 1919.¹⁾
3. Hoe die liefde kom ("geadaptee uit Totius"), 1920.²⁾
4. Afscheid naar kommando, eie woorde.
5. Dingaansdag, eie woorde.
6. Dit daag al oweral (J.F.E. Celliers).
7. Triomflied (A.G. Visser).)
8. Soet is die stryd (I.D. du Plessis).) "Drie eie
9. Die ou Vaalrivier (P.W. de Waal).) Nasieliedere"
10. Maar één Suid-Afrika (A.D. Keet).)
11. Lenteliedjie (C.L. Leipoldt).) "Drie liedjies
12. Die hoogste seën (H.A. Fagan).) vir die Volk".
13. Geen Vaderland ("geadaptee uit Totius").
14. Ik ken 'n liefste Volksman, eie woorde.
15. Die lied van die A.T.K.V., eie woorde.
16. Ons Verdedigingslied, eie woorde.
17. Komaan.)
18. 'n Doornekroon.) J.F.E. Celliers.) "Ses Afrikaanse
19. Die branders.) Kunsliedere"
20. Lig en donker.)
21. Terugblik.)
22. Rus en stilte (I.D. du Plessis).
23. Trou (J.F.E. Celliers).
24. Vertel mij, eie woorde.
25. Op die toring.)
26. Aandliedjie.) T. Wassenaar.) "Vier Afrikaanse
27. Afrikaans vir my, eie woorde.) Liedjies".
28. Daar's in Boernooi, eie woorde.)
29. Die slag by Bloedrivier (T. Wassenaar).) "Vyf
30. Die lied van die ossewa (Totius).) Vaderlands
31. Ons voorgeslag, eie woorde.) liedere"
32. Die Afrikanervrou ("Hugenoot").) (met
-) Dingaansdag).

..... 27/

-
- 1) Datum volgens 'n programnota in die F.A.K.-volksang-
bundel, J.L. van Schaik, Pretoria, 1963.
 - 2) Volgens F.Z. van der Merwe, a.w., in Konponistelys.

Werklys (vervolg):

33. Wiegeliëdjie (A.D. Keet). } "Twee Lewensliedere".
34. Ou Karooland (Jandrell). }

Nos. 25-28 en 29-32 (met 5 by) is uitgegee deur R. Müller, Kaapstad; nos. 6 en 17-22 deur Dogilbert, Brussel; nos. 2 en 7-9 deur Die Nasionale Pers, Bpk., Kaapstad; nos. 3, 13 en 24 deur Die Nasionale Pers, Bpk., Bloemfontein; nos. 10-12 deur Die Burger Boekhandel, Kaapstad; nos. 5 en 16 deur Darter en Zoons, Kaapstad; nos. 4 en 23 deur Cape Times, Bpt., Kaapstad; no.14 deur Het Volksblad Drukkerij, Bloemfontein; no.1 het in "De Goede Hoop" verskyn, en no. 15 is afgerol.

Tematiek:

Uit die 34 liedere in die voorafgaande lys is 17, d.w.s. die helfte, patrioties, nl. Die Stem van Suid-Afrika, Soet is die stryd, Dit daag al oweral, Trou, Triomflied, Maar één Suid-Afrika, Komaan!, Die slag by Bloedrivier, Die lied van die ossewa, Die Afrikanervrou; en die 7 oor eie tekste: Afscheid naar kommando, Dingaansdag, Afrikaans vir my, Vertel mij!, Ik ken 'n liefste volksman, Ons verdegingslied, en Ons voorgeslacht.

Agt is stemmingsliedere, waarvan 6 oorwegend blymoedig is, nl. Die ou Vaalrivier ("Kan soms my siel in stilte droom"); Die hoogste seën ("'n Huis waarin die liefde woon"); Die branders ("My siel dans mee"); Rus en stilte ("Rus op die aarde en stilte alom"); Aandliedjie ("Kom op, liewe maantjie, kom op!"); en Lenteliëdjie ("al die veld is vrolik"). Twee is swarmoedig, nl. Geen vaderland ("O heilige heimwee van my siel") en Terugblik ("laat my lewe in ver verlede").

Verder is daar drie liefdesliedere (Hoe die liefde kom, Op die toring en Daar's 'n Boernooi); twee gewyde

toning van die tweede lettergreep; Afscheid, aan die begin van die lied en weer twee keer in die loop daarvan metriese beklemtoning van die eerste lettergreep van die woord "Vaarwel".

Melodiek:

Sommige liedere wek in melodiese opsig 'n indruk van neutraliteit, deurdadig dat die melodieë nóg besonder gepas by die betrokke woorde voorkom, nóg musikaal juis aantreklik is. Voorbeelde hiervan is Aandliedjie, Vertel my, Terugblik, Lig en donker, Die hoogste seën, Triomflied, en Dit daag al oweral. Nieteenstaande die neutrale melodiese indruk, is party van hierdie liedere nogtans besonder geslaag, omdat die wese van die musikale effek nie op melodiese effek berus nie, maar op 'n kontrapuntiese weefsel. In liedere soos Terugblik, Lig en donker, en Dit daag al oweral is die sangstemmelodie eintlik slegs 'n belangrike bestanddeel van 'n oortuigende kontrapuntiese geheel.

Slegs in enkele gevalle is daar melodieë wat werklik nie oortuigend is nie, soos by Soet is die stryd, wat 'n ligte, amper platvloerse walsie is van dieselfde soort as Die ou Vaalrivier, waarby so 'n stemming egter gepas is.

In die groot meerderheid van sy liedere toon M.L. de Villiers egter die vermoë om paslike sowel as musikaal oortuigende melodieë te skryf. Hy dra uiteenlopende stemmings op 'n bevredigende wyse oor; liedere soos Afrikaans vir my, Trou, Komaan en Maar één Suid-Afrika wek 'n geesdriftige indruk sonder om blatant te word; Hoe die liefde kom en Ik droomde is soet sonder om sentimenteel te word; Ik ken 'n liefste volksman is gevoelvol sonder om aan waardigheid in te boet; 'n Doornekroon skep in melodiese opsig 'n oortuigende gewyde stemming en is ook as kontrapuntiese weefsel besonder bevredigend; ens., ens.

Moontlik sy mees geslaagde lied, veral in melodiese

opsig, is Die Stem 30/

opsig, is Die Stem van Suid-Afrika. Musikaal gesproke is die melodie pragtig oortuigend met presies die regte stemming van waardigheid, terwyl lynrigting in belangrike opsigte aansluit by die woordbetekenis van die eerste strofe, bv. styging by "Uit die blou van onse hemel" (0^4-2^3) gebalanseer deur daling by "uit die diepte van ons see" (2^4-4^1); styging by "Oor ons ewige gebergtes" (4^4-6^3) aangevul deur verdere styging by "waar die kranse" (antwoord gee) (6^4-7^1). Die geheel is so pragtig oortuigend dat 'n illusie ontstaan dat die sig-sag lyn by "Oor ons ver verlate vlaktes" (8^4-10^2) en die klimakteriese toonhoogtes by die tweede lettergreep van "geliefde" (14^1) en die eerste lettergreep van "sterwe" (22^1) illustratiewe betekenisvolheid aanneem. Soos reeds genoem is word M.L. de Villiers se liedere oor die algemeen gekenmerk deur gepaste melodie; meesal egter wat stemmingsaansluiting betref en in uiters min ander gevalle deur sulke ontleedbaar-betekenisvolle elemente. Die indruk ontstaan dat die komponis deur hierdie woorde tot sy beste geïnspireer is.

Vorm:

Wat vormbehandeling betref is die liedere in alle gevalle bevredigend, beide wat ooreenstemming met die teks en musikale behandeling betref.

Strofiese vorm speel die belangrikste rol, soos in Die Stem, Ons verdedigingslied, Ik ken 'n liefste volksman, Maar één Suid-Afrika, Lentelied, ens. Sommige van die strofiese liedere bevat refreine sodat die effek van 'n ballade gewek word, bv. Afrikaans vir my; en sommige is in 'n mindere of meerdere mate gevariëer, soos Vaarwel.

'n Groot groep liedere is drieledig, bv. Op die toring, Daar's 'n Boernooi, Trou, Komaan en Soet is die stryd.

In 'n hele paar liedere is die vorm ontvouend, soos Vertel mij!, Terugblik, Die branders, Rus en stilte, Hoe

die liefde kom, ens.

'n Doornekroon is eenledig, en Ik droomde 'n ballade met refrein.

Begeleiding:

Onder die begeleidings word verskillende inkledings aangetref. Die belangrikste enkele soort is kontra-puntiese weefsels, soos in Komaan!, 'n Doornekroon, Terugblik, Die branders, Rus en stilte, Lig en donker, en Dit daag al oweral. Eenvoudiger akkoordbegeleidings word aangetref in liedere soos Afrikaans vir my, Trou, Die Stem, Ik droomde en Hoe die liefde kom. In lg. liedere verdubbel die begeleiding dikwels die sangstem-party. In 'n ander groep liedere vind verdubbeling omtrent deurgaans plaas, bv. Op die toring, Die hoogste seën, Triomflied, Die ou Vaalrivier en Afscheid.

Hy volg ook verskillende prosedures wat die aanwending van voor-, tussen-en naspele betref. In liedere soos Komaan!, Terugblik, Lig en donker, Hoe die liefde kom, Ik droomde en Dit daag al oweral bestaan die voorspele uit gepaste stemmingsettende materiaal wat egter nie verwant is met die materiaal van die sangstem nie; in bv. Aandliedjie, Daar's 'n Boernooi, Vaarwel, 'n Doornekroon, Geen vaderland en Triomflied is die voorspele verwant met die sangstem-party; In Afrikaans vir my, Trou, Maar één Suid-Afrika, ens., is daar gepaste fanfares vooraf; in bv. Op die Toring, Vertel mij! en Die hoogste seën is daar inleidende kadense; voor Rus en stilte slegs 'n akkoord; en Die Stem en Die branders het geen inleidings of voorspele nie.

Die groot meerderheid liedere bevat geen tussenspele nie. Hierdie aspek van die lied is klaarblyklik nie vir M.L. de Villiers van groot belang nie; in liedere soos Terugblik, Rus en stilte, Geen vaderland en Lentelied

die tussenspele wat wel teenwoordig is, totaal niksseggend en nie-funksioneel. In enkele gevalle is daar wel funksionele tussenspele, bv. Die hoogste seën, waarin die tussenspele gebruik word om te moduleer; Hoe die liefde kom, waar die trioelfiguur van die inleiding vir die eerste keer weer terugkeer en Geen Vaderland, waar die $\frac{4}{4}$ -tydmaat van die inleiding weer terugkeer in die $\frac{3}{4}$ -lied sodat omramende effekte resulteer; en Dit daag al oweral, waarin die opwaartse verminderde vierklank-passasie net ná die woorde "wie stuit ons stormloop dan?" betekenisvol voorkom. Lig en donker bevat die langste tussenspel, van 8 mate, waartydens die tydmaat verander en so as voorafskaduwing dien van die stemmingsverandering na die meer blymoedige gees van die tweede deel van die gedig ("Ons land van smart is ook ons heerlik land").

Die meeste liedere bevat geen naspele nie. Kadensiële akkoordeindes sluit liedere af soos Op die toring, Vaarwel, Trou, Komaan!, Ik ken 'n liefste volksman, Hoe die liefde kom, Dit daag al oweral en Lentelied. In 'n paar liedere bevat die naspele plotseling nuwe materiaal, bv. Daar's 'n Boernooi (onverwagte nuwe sappige kromatiek), Vertel mij ('n gebroke arpeggio), Triomflied (arpeggios), ens. Slegs Die hoogste seën eindig met 'n naspel wat materiaal aan die voorafgaande stemparty ontleen.

Ontleedbaar-illustratiewe elemente word nie dikwels in die begeleidings aangetref nie. Enkele gevalle kom voor; in Lig en donker (die tweede, meer opgeruimde afdeling word akkoordies teenoor die eerste afdeling, wat driestemmig was); Ik droomde (die engel se harp word nageboots d.m.v. gerolde akkoorde); en in liedere soos Die Stem doen die akkoordbegeleiding aan as gepas marsagtig.

Kontrapunt:

M.L. de Villiers is een van die weinige komponiste van

Afrikaanse liedere by wie 'n kontrapuntiese skryfwyse van belang is. In die liedere wat in hierdie verband genoem is op bl. 29 toon hy 'n gekultiveerde beheersing van kontrapunt. Een van die mees geslaagde liedere van hierdie soort is 'n Doornekroon, wat koraalprelude-agtig klink weens die volgehoue terughoudings van gesinkopeerde tone. In hierdie lied slaag De Villiers boonop daarin om die sangstemmelodiek interessant en aantreklik te hou. Weens die kerklike assosiasie van die tema van die betrokke gedig is die orreleffek te meer gepas. In 'n lied soos Komaan! bestaan hierdie assosiasie nie, maar die kontrapuntiese idioom lei nogtans tot waardevolle musiek.

Harmoniek:

In harmoniese opsig is daar merkbare verskille tussen die liedere. Dit val op veral wat sy aanwending van kromatiek betref -

In die geesdriftige patriotiese liedere is daar dikwels betreklik min kromatiek teenwoordig, en die paar kromatiese akkoorde wat wel ingesluit is, dien as smaakvolle kleurbestanddeel. Die Stem is 'n goeie voorbeeld van waardige (oorwegend diatoniese) harmoniek met interessante kleurkromatiek op musikaal gepaste plekke.

In sommige liedere is daar 'n groot hoeveelheid tussendominante, verlaagde sesde toontrappe en vergrote sextakkoorde teenwoordig sonder dat hulle musikaal-funksioneel of volgens woordbetekenis verklaar kan word. In 'n lied soos Soet is die stryd ontstaan 'n geheeleeffek van stroperigheid a.g.v. oordadige kromatiek; dieselfde soort melodie word met 'n baie meer geslaagde effek meer diatonies geharmoniseer in Die ou Vaalrivier. Sulke gevalle van swak smaak is egter uitsonderlik eerder as die reël in De Villiers se liedere. 'n Ander voorbeeld is die $V_3^{5\#}$ in maat 3 van Terugblik, wat die waardige, amper gewyde diatoniese stemming versteur.

In ongeveer 'n dosyn liedere kom daar verbasend deurdagte voorbeelde van illustratiewe kromatiek voor. In sommige van hierdie liedere ontstaan daar inderdaad 'n indruk dat M.L. de Villiers plotseling verander van 'n aangename geselskapmusikant in 'n fyn, deurdagte en verantwoorde kunstenaar. Voorbeelde word aangetref in Terugblik: die verlaagde sesde toontrap by die woorde "tower die smarte daaruit vir my, die sonde weg", om die enigste kromatiese passasie in die lied te vorm; Die Branders: die napolitaanse sextakkoord en verminderde vierklank by "en duik met jou plons in die skuimende dons"; Lig en donker: die mineurwending by die tweede strofe ("Met smarte word dit uitgevoer....."); en, mees geslaagde en sprekendste van almal, Rus en stilte: die verlaagde sesde toontrap by "biddende bome, stil hygende see", gevolg deur 'n onderbroke kadens op die verlaagde VI-akkoord, gevolg deur 'n lieflike sprekende effek by die kernwoord "vreedsame" van die gedig: V in C word VI^b in B en los op na I₄⁶ in B net voor die genoemde woord in die verband "murmelende strome, vreedsame vee". Lg. effek is so treffend dat dit die hele lied oorheers en soos 'n kosbare kleinood in die luisteraar se gedagtes agterbly.

Uit die voorafgaande notas blyk dit dat M.L. de Villiers 'n komponis met verskeie fasette is wat die geaardheid en waarde van sy liedere betref. In Ek ken 'n liefste volksman is hy weinig meer as 'n lawaaierige patriot, in Die Stem 'n geïnspireerde volksman, in Daar's 'n Boernooi 'n gesellige minnaar met onmiskenbare bedoelings. In liedere soos 'n Doornekroon en Rus en stilte toon hy egter dat hy ook 'n fyn kunstenaar is wat tot hoogtes kan styg wat in hierdie periode slegs enkele kere geëwenaar is (deur bv. Ashworth, en Johannes Joubert in Staan, Poppie, staan).

S.H. EYSSSEN (GEB. 1890).

Werklys:

1. Segelied (A.B. Wessels), 1914 ¹⁾.
2. Kom na die velde, 1917.
3. Memoria, 1919.
4. Die stem van Suid-Afrika (C.J. Langenhoven), 1928.
5. Komaan! (J.F.E. Celliers), 1932.
6. Heil, ons Universiteit Stellenbosch, 1934.
7. Saam met die wa (J.C. Eyssen), 1938.
8. Kappielied, 1938.
9. Die lokstem van die Laeveld (R.G.P. Pretorius), 1939.
10. Lied van die Koffiefonteinse interneringskamp, 1941.
11. Fugit Imago (D.F. Malherbe), 1942.
12. Wiegliedjie, 1942.
13. Goue vrug, 1944.
14. Die lewerkie (J. Pienaar), 1947.
15. Heil, ons Republiek!, 1961.

Uit die bostaande lys is nos.11,13 en 14 uitgegee deur die L. en S. Boek- en Kunssentrum, Johannesburg; no.3 deur De Nationale Pers Bpt., Bloemfontein, no.4 deur Lowe and Brydone, London; en no.1 gedruk deur Cape Times Bpt., Kaapstad, asook deur J.H. de Bussy, Pretoria; in lg. druk met die byskrif "Die eerste sangstuk in Afrikaans", Tweede druk. No.4 is in die F.A.K.-volksangbundel (1940) opgeneem as Uit die chaos van die eeue met woorde deur D.F. Viljoen.

Eyssen as volksman:

Die meerderheid van Eyssen se toonsettings is volksliedere. 'n Lied soos Uit die chaos van die eeue (1928, teks van D.F. Viljoen), aangegee as "Kultuurlied" in die eerste uitgawe van die F.A.K.-sangbundel (1937), voldoen

aan lg. betiteling..... 36/

1) Alle datums by Eyssen se liedere dui op komponeerjaartalle.

aan lg. betiteling slegs in die beperkte sin van Afrikaans-patriotiese byeenkomste, bereken daarop om nasie-trots e.d.m. te stimuleer. Dit is 'n waardige marslied met 'n heeltemal aantreklike melodie en smaakvolle harmonisasie; wesenlik 'n vierstemmige toonsetting van 'n patriotiese gedig (oorspronklik van Langenhoven se "Die Stem van Suid-Afrika" en in die huidige vorm met o.a. die slotwoorde "Ons sal sterk wees in ons liefde vir ons volk"). In dieselfde (nie onaansienlike) klas, maar nou op die vlak van boerevrolikheid om 'n kampvuur is 'n liedjie soos Saam met die wa (1938, teks van J.C. Eyssen), opgedra aan "almal wie se hart in Suid-Afrika is". Uitgelate en betreklik smaakvolle vrolikheid kenmerk hierdie piekniedjie met die maklik-onthoubare melodie en aansteeklike gesinkopeerde ritmes. Die genoemde twee toonsettings is, soos reeds aangedui, in geen opsig aanstootlik nie. Hierteenoor is 'n lied soos Goue vrug (volgens Eyssen geskryf as dank aan vriende op wie se plaas hy en sy gesin in 1944 'n aangename vakansie deurgebring het, en oor woorde van homself) vermaaklikheidsmusiek van 'n baie lae gehalte, gekenmerk deur die gees van minder aangename erotiese jazz.

Vier van sy toonsettings, nl. Segelied (1914, teks A.B. Wessels), Komaan (1932, teks J.F.E. Celliers), Fugit Imago (1942, teks D.F. Malherbe), en Die lewerkie (1947, teks J. Pienaar) benader in wisselende grade kunsliedgeaardheid.

In verband met Segelied skryf Eyssen ¹⁾as volg: "Die Stellenbosche studentelewe is vol spanning oor taal- en landstoestande. Die meeste van ons is A.T.Viste (lede van die Afrikaanse Taalvereniging). Ons liefde vir die saak is eg en sterk. Elke lid is 'n ywerige propagandis vir die ontwikkeling, die erkenning en die goeie reg van Afrikaans En telkens is propaganda-aande gehou By geleentheid van so 'n samekoms op

Stellenbosch moes 37/

1) Gegewens aan die Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie, Dept. van Onderwys, Kuns en Wetenskap, tans in voorbereiding. Oorgeneem met verlof.

Stellenbosch moes die jong student Stephen Eyssen 'n sangstuk lewer, in Afrikaans natuurlik. 'n Gewone volksliedjie sou hierdie keer darem nie juis gepas wees nie Ek wend my tot my sportvriend Tokkelok Piet "Whisky" du Toit, gee hom grofweg 'n tema vir die verlangde woorde-tekste en 'n aanduiding van die metriese gang van die wysie wat al 'n paar dae in my kop speel Piet lewer betyds 'n paar mooi strofes onder die opskrif "Hoop" Die woorde van "Hoop" het sedertdien verlore geraak Dit tref toe gelukkig dat jong Tokkelok Bokkie (later ds. A.B.) Wessels die digterlike aanleg gehad het, sodat gevolglik "Hoop" se woorde op treffende wyse vervang kon word so was die lied oorspronklik geskryf om gesing te word: as besieling vir 'n jong volk in 'n eie jong land

Hieruit blyk dit duidelik dat Eyssen die lied grotendeels vanuit 'n patriotiese oogpunt beskou, en dat dit geskryf is met 'n sekere geleentheid van sekere geaardheid in gedagte. - Die omstandighede waaronder 'n lied ontstaan dra vanselfsprekend by tot die geaardheid daarvan; op die kunswaarde hoef dit nie noodwendig invloed uit te oefen nie. Lg. hang uiteraard grotendeels af van die talent en integriteit van die komponis. Segelied is dan weliswaar hoofsaaklik 'n patriotiese lied, terselfdertyd is dit egter wat kunswaarde betref glad nie te versmaai nie: uit om en by hierdie jare is daar slegs enkele liedere van M.L.de Villiers wat in hierdie opsig daarmee vergelyk kan word. Dit is 'n heel merkwaardige feit, ook en veral as in ag geneem word dat woorde en musiek mekaar in die omgekeerde van die gewone volgorde gevind het.

Tematiek:

Die nasionaal-patriotiese element speel 'n oorheersende rol in Eyssen se gedigkeuses. I.v.m. Segelied is dit reeds gestaaf; Komaan ("Daar's 'n nasie te lei") en

Die Lewerkie ("die keur van stoer Trekkermag") is ook vaderlandsliedere. Fugit Imago is daarenteen 'n smagtende liefdeslied ("Skone, jou beeltenis wyk en wyk"). I.v.m. lg. lied skryf Eyssen ¹⁾: "Onder die skaarsste dinge in die Koffiefonteinse Kamp I was boeke en bladmusiek. Op 'n sanderige dag waai die wind 'n bladsy van 'n tydskrif tussen die sinkhutte rond. Ek raap dit op en vind daarin o.m. Dr. D.F. Malherbe se gedig met hierdie Latynse opskrif ". Die keuse van hierdie gedig was dus in hoë mate van toeval afhanklik, en dit is oor die algemeen te betwyfel of sy digterkeuses van belang is; patriotiese inhoud was waarskynlik deurslaggewend.

Woordbehandeling:

Eyssen se woordbeklemtoneering is oor die algemeen bevredigend, met uitsondering van enkele gevalle in Segelied, wat dan egter eweseer aan A.B. Wessels toegeskryf kan word in die lig van die omgekeerde aanpassingsprosedure wat in hierdie lied gevolg is. Die steurings wat voorkom kan skaars as foute beskryf word; hulle kom eintlik neer op vaagweg-hinderlike onnatuurlike rusposes op verkeerde lettergrepe, soos bv. in maat 6:

Oor die donkerblou (hemel)
A P P B.B B I

Soortgelyke gevalle, wat almal saamhang met die gesinkopeerde ritmiek, word aangetref in mate 7, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 16, 17, ens., ens., waarby sommige minder steurend is as ander weens die feit dat hulle die eindes van tweemaatgroepe vorm, waarna asem gehaal sal word, sodat die gesinkopeerde noot nie sy volle waarde sal kry nie, bv. in mate 7, 9, 15, 17, ens. Geen steurende sinsonderbrekings word aangetref nie, en slegs enkele gevalle van woordherhaling, bv. die stemmingsvol-bedoelde herhalings van elk van die twee strofes se laaste woorde en in Fugit

Imago van die kern..... 39/

1) Gegewens aan die op bl. 36 genoemde Ensiklopedie.

Imago van die kernbegrip "jou beeltenis wyk en wyk", ook aan die einde.

Melodiek:

Segelied en Komaan bestaan melodies hoofsaaklik uit arpeggioformules, soos verwag kan word in sulke besielende patriotiese liedere. Spronge is dus 'n normale bestanddeel; nogtans is die opwaartse kwartspronge in Komaan by "wees sterk" (3^4-4^1), "daar's werk" (8^4-9^1), "Komaan" ($17^{4\frac{1}{2}}-18^1$), ens., ens., opvallend gepas - so 'n sterk, positiewe interval is die aangewese een vir sulke sentimente. Fugit Imago bestaan oorwegend uit traps-gewyse melodiese beweging, maar met 'n aantal spronge wat klaarblyklik bedoel is om verhoging van gevoelsinhoud aan te dui, bv. die kwint opwaarts en oktaaf afwaarts by die melismatiese behandeling van "skone" in $17-18^4$. Die arpeggioformules in Die Lewerkie het 'n ander opset as in Segelied en Komaan: hier toon die stadige tempo en besonder gedrae idioom (veelvuldige lang nootwaardes) dat Eyssen se doel 'n poging is om voëlsang te suggereer. Die opwaartse kwartsprong na die hoogste toon in die lied in 20^1-4 sal dan bedoel wees om die betekenis van "Aan God" uit te beeld.

Segelied en Komaan bevat min melismes, waarvan die drienvootvoorbeeld by "fier" in 43 van Komaan moontlik betekenisvol bedoel kan wees. In die ander twee toonsettings is melismes 'n wesenlike element in die melodiese idioom. In Fugit Imago is die melisme in bv. $17-18^1$, wat 'n opwaartse kwint insluit (by die eerste lettergreep van "skone") waarskynlik bedoel om 'n gevoelsopwelling te suggereer, en in Die lewerkie sluit die melismes in 4, 6, 16, 17, ens., aan by 'n voëltjie se vry-trillende sang. Lynskildering kom in uitsonderlike gevalle voor, bv. die melodiese eenhede in 6^4-8^2 , 11^4-15^2 , ens., van Komaan, waarby die opwaartse neigings

suggestief is 40/

suggestief is; en in die dalende lyne in 5-6, 25-26 en 46-47 van Fugit Imago by die herhaalde verskynings van die woorde "Lei my na salige eensaamheid". Hierdie voorbeelde word egter pertinent weerspreek in 'n paar gevalle; bv. in Komaan beweeg die drienoetmelisme by "fier" in 43 afwaarts; en in Segelied doen dieselfde melodiese afsnit diens vir "Twyfelmoedige gedagte" in 16-17 en "Nuw' dag is gebore" in 35-36.

Ritmiek:

Drie van die liedere is oorwegend stadig; Segelied "Matig en stemmig", Fugit Imago "Rustig, vloeiend" (albei so in Afrikaans aangegee), en Die lewerkie Adagio ma non troppo. Komaan beweeg "Met marsgang", dus vinniger as die ander, sodat dit die enigste lied is waarin maatritme 'n rol speel - en in hierdie opsig word 'n interessante organisasie aangetref, o.a. in 2-28 die indeling $3 \times 2 + 1 + 4 \times 2 + 1 + 5 \times 2 + 1$ (maat 1, gevul met uitgeskrewe rustekens, vervul geen vasstelbare ritmiese funksie nie). Die aantreklike pasveranderinge, wat grootliks bydra tot die geheeleffek van ritmiese vitaliteit, kom in 'n paar gevalle voor by sommige van die wekroepes soos "daar's werk" (8^4-9^1), "komaan" ($17^{4\frac{1}{2}}-18^1$), ens. Segelied bevat afwykings van die grondliggende tweemaatgroepe slegs in die driemaatgroepe 3-5 en 22-25, waarby 5 en 24 pasmarkerings en dus nie-funksionele verlengings is. Die verandering na $\frac{2}{4}$ uit $\frac{4}{4}$ in 45-67 dui slegs op 'n verdigting van sterk aksente; die maatgroeperings is hier nie anders as in die res van die lied nie, sodat viermaatgroepe van die $\frac{2}{4}$ -mate neerkom op tweemaatgroepe van $\frac{4}{4}$. Fugit Imago val deurgaans in twee- en viermaatgroepe, behalwe vir 37 (ekstra ingevoeg om te moduleer) en 54 (struktureel onnodig en as sulks simptome van die algemene slap-vervelige voortgang van die lied as geheel - kyk bl.43). Die lewerkie toon

die grootste 41/

om die sesde toontrap te verlaag (bv. 3, 14, 20, 22, ens.) en alternasie tussen verwante majeure en mineur wat 'n algemene effek van dubbelslagtige tonaliteit skep (bv. onder die eerste 10 mate is 1: bI; 2-5: D I; 6-10: weer bI). - Hierdie verskynsel word volgehou ook in die laaste afdeling van die lied, waarin nadruklik gekonstateer word dat "Vryheid en reg sal segevier", dus kan die wankelende tonaliteitspel nie in 'n simboliese betekenis ingedink word (van bv. "twyfelmoedig gedagte", 16-17) nie.

In Komaan, weer, wat 'n feestelike mars is, val in 2-3 en al die herhalings daarvan die ooreenkoms met Mendelssohn se troumars op, beide wat die afwaartse melodie-lyn sowel as harmoniek betref. Mate 48-49² klink byna soos 'n doelbewuste aanhaling uit die genoemde troumars. Afgesien hiervan bestaan die lied uit die gewone populêre woordeskat wat o.a. ook 'n opmerklike voorliefde toon vir tussendominante (dikwels as vyfklanke vir die none se suggestie van romantiese smagting), deurglydende vergrote ("Duitse") sextakkoorde (bv. 8² en 13²) en, aansluitend by lg. tegniek, verlaging van die sesde toontrap oor die algemeen; met hierdie kromatiek in die meeste gevalle versierend en verrykend op plekke waar gewone diatoniek sou kon inpas. Bv. 20-21 se akkoordreeks:

$\begin{matrix} 9 \\ \text{Td4} \\ 3 \end{matrix} \text{ V, } \begin{matrix} 4 \\ \text{Td3} \end{matrix} \text{ V, } \begin{matrix} 6 \\ \text{IV } 3\flat \end{matrix}, \text{ II } \begin{matrix} 6 \end{matrix} \text{ met verlaagde derde}$

toontrap as beklemtoonde deurgangsnoot, $\begin{matrix} 6 & 6 & 7 \\ \text{I, V4, Td} & & \text{IV} \end{matrix}$


sou kon verander word na VI, IV⁶, II⁶V. Dit is egter

kenmerkend van Eyssen se algemene goeie smaak dat die kromatiese versiering wat hy gebruik 'n aantreklike kleurvolheid bydra wat met eenvoudige harmonisasie in 'n groot mate verlore gaan.

Fugit Imago is veral in harmoniese opsig op 'n laer

vlak as die vorige 43/

vlak as die vorige twee liedere. Dit is 'n hoofrede vir die sterk indruk dat Eyssen se inspirasie faal wanneer hy nie met volksake te doen het nie. Dit bevat, soos voorheen genoem (bl. 40) nóg die vurige ritmiese gloed van Komaan nóg die aansteeklike harmoniese sentimentaliteit van Segelied; inteendeel is dit futloos en eentonig. Uitgediende truks soos 7-8: I, vergrote ("Duitse")

sextakkoord, I, oorheers die lied as geheel, wat moeilik


anders as "goedkoop" beskryf kan word. Ook bevat die lied enkele steurende harmoniese swakhede, bv. in 3^{2-3} , waar die opvolging vergrote ("Italiaanse") sext na V_2^{13} 'n hinderlike baslyn meebring, en in 4^{8-9} die parallelle kwarte tussen bas en sopraan. Die effek van hoogtepunte word nêrens bereik nie. Daar is m.a.w. geen harmoniese stuwing nie. Vanselfsprekende geleenthede tot modulاسie soos in 11, 15-16 en 20-21 word nie benut nie, sodat 1-41 onophoudelik in As bly.

Die lewerkie is ook harmonies traag, en sluit oor die algemeen aan by Fugit Imago eerder as by die ander twee liedere.

Vorm:

Formeel gesproke vertoon Segelied, Komaan en Fugit Imago 'n opmerklike ooreenkoms. Komaan, as verteenwoordigend, is as volg saamgestel: Voorspel — $2-3^3$; eerste strofe — 3^4-20^1 ; tussenspel 20^2-23^3 (verwerking van die voorspel); tweede strofe — 23^4-40^1 ('n min gevarieerde herhaling van 3^4-20^1); tussenspel — 40^2-42^3 (nuut); derde strofe — 42^4-54^3 (nuut); koda — 54^4-61 (verwysing na vorige materiaal). Hierdie gestalte volhard met amper-strofiese herhaling, gevolg deur nuwe materiaal, en afgerond deur terugverwysing na vorige materiaal, en is as sulks musikaal baie bevredigend. In al drie gevalle

is dit ook paslik genoeg by die gedigte wat gewoon strofies of gevarieer strofies sou kan wees. Die lewerkie bestaan uit 26 ontvouende mate wat presies herhaal word. Hierby is 19-21 'n vervorming van 3-4 en het 22-25 'n verwantskap met 9-11.

Begeleiding:

Die begeleiding van Segeleid is akkoordies, gepas by die waardig-patriotiese opset. Die begeleiding van Komaan word oorheers deur 'n opruiende trompetmotief (kyk 4²-5) wat 'n verdere teken van verwantskap met die aanvangsmotief van Mendelssohn se troumars is. Fugit Imago en Die lewerkie bevat albei beweeglike versiering van die onderliggende akkoordbasis, e.g. enigsins oorlaai en fitterig, lg. minder doelloos omdat die versiering dissonansies bevat wat 'n mate van stuwing meebring. Elkeen van die vier liedere het 'n tematiese voorspel waarin die stemming geset word. Die voorspel is die aantreklikste afdeling van Die lewerkie: die suggestie van 'n voëltjie se roep in 1-2, en die stadige arpeggio in 3 wat neerdaling van aandskemering suggereer, word effektief hanteer.

Die naspele word eweneens goed behartig. Segelied eindig met triomfantelike akkoorde; Komaan met 'n sketterende c² (bedoel vir tenoor, dus in werklikheid 'n oktaaf laer) van 22 polse oor die genoemde trompetmotief; Die lewerkie met 'n terugkeer van die "donkerte"-arpeggio; en in Fugit Imago neem die stem deel met 'n ekstra "en wyk".

Die opvallende posisie wat Segelied beklee in die Afrikaanse liedkuns is reeds genoem. Dit geld as 'n heel besonder belowende stukkie werk van 'n baie talentvolle jong man, veral as in aanmerking geneem word dat hy eintlik 'n dilettant-musikus is. In die later liedere word hierdie belofte dan egter nie vervul nie. Komaan is weer na aan dieselfde bevredigende maar wesenlik dilettantiese

vlak. Dit steek egter af teen Segelied veral weens die onbeduidendheid van die musikale materiaal, wat daartoe bydra dat die inslag van die lied amper uitsluitlik in fisies-motoriese trefkrag lê. Van skoonheidsontroering is daar min sprake. By Segelied is daar 'n meer ewewigtige verhouding tussen hierdie twee aspekte. (Vir die kunswaarde wat in hierdie soort lied bereik kan word, dien 'n lied soos Schumann se "Die zwei Grenadiere" as voorbeeld).

Eyssen se toonsettings bevat van die algemene kenmerke wat in 'n vroeë stadium van 'n "nuwe" kunsrigting verwag kan word: voorkeur aan die nie-intellektuele, nie-inspannende; aan die polities-praktiese; gebrek aan individualtistiese skeppingskenmerke; en aanvaarding van 'n betreklike week sentimentaliteit as die "gevoelselement". As sulks sou Eyssen kon dien as tipiese verteenwoordiger van die vroegste komponiste van Afrikaanse kunsliedere.

W. SPIETHOFF (1784-1953).

Werklys:

1. Die Stem van Suid-Afrika (C.J. Langenhoven), 1919.
2. Afrikanerlied (H.A. Fagan), 1920.
3. Eensaamheid)
4. Klein ondeug)
5. Ons twee.) (J.F.E. Celliers), 1920
6. Die stryd)
7. Trouw.)
8. Jeuglied vir Suid-Afrika (M. du Toit).
9. Pikanienie-Wiegelied (eie woorde).
10. Soentjies (Melt Brink).
11. Ek sing van die wind (C.L. Leipoldt).

Nos. 1-7 uit die werklys is gedruk deur Pro Ecclesia Drukkery, Stellenbosch; no.8 is uitgegee deur Unie Volkspers, Kaapstad; no.9 is "gedupliseer deur Danby's"; no.10 is uitgegee deur De Nationale Pers Bept., Bloemfontein; en no.10 verskyn in die F.A.K.-Volksangbundel, 1940.

Die liedere in die voorafgaande lys is waarskynlik vóór die gegewe publikasiedatums reeds geskryf, alhoewel dit ook moontlik is dat Spiethoff hulle almal in een vlaag in 1919-20 geskryf het. Die Pikanienie-wiegelied en Klein ondeug is ook opgeneem in 'n bundel met 10 kinderliedere wat in 1936 deur J.L. van Schaik, Pretoria, gepubliseer is as Tien Afrikaanse Kinderliedjies.

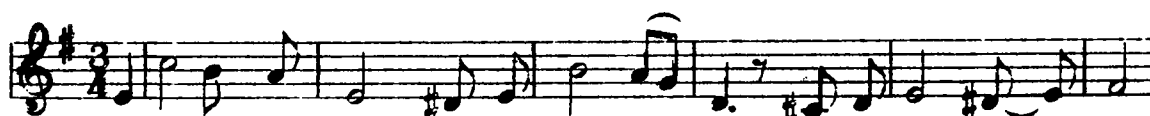
Tematiek:

Uit die lys liedere is 5 patrioties (Die Stem, Trouw, Die stryd, Afrikanerlied en Jeuglied vir Suid-Afrika); 2 liefdesliedere (Ons twee en Soentjies); Eensaamheid is 'n swarmoedige stemmingslied ("Dan voel ik 'n traan in my oë staan"); en Ek sing van die wind 'n idealistiese lied ("Maar nooit nie, nee nooit nie, van geld!"). Pikanienie-wiegelied en Klein ondeug is, soos die titel van die bundel waarin hulle opgeneem is aandui, kinderliedere.

Musikale bespreking:

Spiethoff as kunsliedkomponis kan kortliks gekenskets word as iemand met 'n gawe om vlot, aangename walse te skryf in 'n lig-vermaaklike idioom wat beter gedans as gesing sou kan word. Die volgende aanhaling uit Trouw is karakteristiek, ook wat die woordbeklemtoning van die tweede strofe a.g.v. strofiese vorm betref:

1. n Oog wat nie wyk, wat n bars kan kyk, en n wil wat so vas



2. En die baster-ge - slag in sy siel ver-ag, wat haar ver sto - tend

Die enigste liedere van hom wat nie walse is nie, is Ons twee, Ek sing van die wind en Jeuglied vir Suid-Afrika.

Sy insluiting in hierdie proefskrif berus eintlik net op een lied, nl. Pikanienie-wiegelied (in die oorspronklike vorm, nie die swak verwerking wat in vroeë uitgawes van die F.A.K.-volksangbundel opgeneem is nie). Hierdie wiegeliedjie is heel besonder dierbaar en saam met dié van S. le Roux Marais (Slaapdeuntjie) en Emiel Hullebroeck (Afrikaanse wiegeliedjie) seker die bekendste en mees geliefde Afrikaanse liedere van hierdie soort. Pikanienie-wiegelied is terselfdertyd evokatief, melodies bekoorlik en roerend-amusant wat die woorde betref.

S. LE R. MARAIS.

Werklys:

S. le R. Marais het meer Afrikaanse toonsettings gemaak as enige ander komponis behalwe Rosa Nepgen. Sy lang werklys sien daar as volg uit: ¹⁾

..... 48/

1) Hierdie werklys is vriendelik beskikbaar gestel deur
mnr. G.C. Henning van Graaff-Reinet.

1920	Wees sterk, mijn siel	-	J.F.E. Celliers.
	Slaapdeuntjie	-	J.R.L. van Bruggen.
	Viermaal gesien	-	Totius.
	Amors konfettie	-	J.F.E. Celliers.
1928	Maar één Suid-Afrika	-	A.D. Keet.
1929	Geboorte van die lente	-	A.G. Visser.
	Mali, die slaaf se lied	-	C.L. Leipoldt.
	Sluimer, beminde	-	D. Mostert.
	Heimwee	-	J.R.L. van Bruggen.
1930	Die roos	-	A.G. Visser.
	Dis al	-	J.F.E. Celliers.
	As saans	-	A.D. Keet.
	Die kindjie	-	C.J. Hofmeyer.
	Met 'n mandjie rose	-	A.G. Visser.
	Kinderlied	-	A.D. Keet.
	Gebedjie	-	J.F.E. Celliers.
	Langs stille waters	-	Jandrell.
	Och! dat U Gees	-	Gesangboek.
1931	Die Stem van Suid-Afrika	-	C.J. Langenhoven.
1932	Land van die vlaktes	-	C.F. Visser.
	Die Letaba	-	V. Pohl.
	Karoland	-	C.F. Visser.
	Danklied	-	I.D. du Plessis.
1934	Bosveld toe	-	C.F. Visser.
	Gee my!	-	J.R.L. van Bruggen.
	Nuwe somer	-	Eitemal.
	Die stroompie	-	C.J. Hofmeyer.
	Krissante	}	- A.E. Carinus.
	Aandblom		
	Rosefees		
	Lente		
1935	Kom dans, Klaradyn	-	C.F. Visser.
1936	Heimwee na die see	}	- J.R.L. van Bruggen.
	Lentelied		
	Herfsaand		
x	As ek moet sterwe, liefste	-	K. Nehemia.

1937	Voortrekkerslied	- C.J. Langenhoven.
	Suid-Afrika	- Jandrell.
	Huwelikslied	- P.H. Langenhoven.
	Troulied	- S.J.M. Osborne.
	Helde rus	- D. Mostert.
	Matrooslied	- I.D. du Plessis.
1938	Roseknoppies	- J.R.L. van Bruggen.
	Rus en stilte	- I.D. du Plessis.
	Duisend-en-een	- A.G. Visser.
	Dit is laat in die nag)	
	Moeder	- A.D. Keet.
	Bosveldhuisie	- Ben Dreyer.
	Salut d'Amor	
	Lied van die wonderboom	- A.G. Visser.
	Amoreuse liedeken	- D. Mostert.
	Treurlied	- C.L. Leipoldt.
1939	Sluimerlied	- H.S. (Onbekend).
	Doedoe	
1943	Buite suis die sagte windjie	
	Soesa my lammetjie	- J.R.L. van Bruggen.
	Doedoe my baba	
	Slaapliedjie	- Hilda Postma.
	Slaap, kindjie, slaap	- J.R.L. van Bruggen.
	Wiegelied	- Hilda Postma.
	Klaas Vakie	- A.D. Keet.
	Voortrekkerwiegelied	- V. Pohl.
1944	Die boerenooi staan brandwag	- C.F. Visser.
	Die donkerstroom	- A.G. Visser.
	'n Gebed	- I.D. du Plessis.
1945	Wit duiwe	- E. Eybers.
1947	Winternag	- E. Marais.
1948	Die kampsuster	- J.F.E. Celliers.
	Offerande	- I.D. du Plessis.
1949	Nagrit	- N.P. van Wyk Louw.
	Eenmaal	- I.D. du Plessis.
1954	Amakeia	- A.G. Visser.
	Daar's 'n tyd	- D. Mostert.
1955	As my hart nou wil sing	- I.D. du Plessis.

Rooidag - N.P. van Wyk Louw.
1961 'n Lied van die see - A.D. Keet.

Keuse van digters en tematiek:

Dit val op dat Marais voorkeur gee aan die gedigte van J.R.L. van Bruggen (11), A.G. Visser (8), A.D. Keet (7), I.D. du Plessis (7), J.F.E. Celliers (5), en C.F. Visser (5). In die lig van Marais se unieke bekendheid en gewildheid onder die breë Suid-Afrikaanse publiek is dit hier van pas om te wys op fasette van die kensketsings wat Dekker ¹⁾ van sommige van hierdie digters gee. -

In verband met A.G. Visser skryf Dekker van 'n "in die breë lae van sy volk seker die geliefdste digter geen forse figuur, geen hewig bewoë sielelewe nie grotendeels die vertroulike, intieme uiting van 'n eenvoudige gemoed (bll. 105-106); i.v.m. Keet skryf Dekker van 'n "eenvoudige, beminnelike sanger" (bl. 120); en i.v.m. Celliers: "Van die drietal waarmee ons letterkunde begin spreek Celliers die meeste tot die volk. Hy is die mins individualistiese" (bl. 65).

Hierdie eienskappe blyk ook as die opmerklikste kenmerke van Marais, soos sal afgelei kan word van die aansluitende ontledingsgegewens.

Onder die gedigte is daar 20 wat as stemmingsliriek beskryf kan word. Hiervan is 11 blymoedig: Die Letaba ("..... jy boei ons oor dag en oor nag"); Rooidag ("..... voel ek so bly"); Herfesaand ("My siel voel groot en gelukkig"); Roseknoppies ("Bloos jul as my lief jul steel"); As saans ("Dan hou die kinders van die son/ hul liggend sterrewag"); As my hart nou wil sing ("wat die leed sal versag"); Rus en stilte ("Rus op die aarde"); Danklied ("styg my danklied omhoog"); Matrooslied ("te dans en drink en lag"); Bosveldhuisie ("Daar's 'n glimlag, daar is vrede"); en As ek moet sterwe, liefste ("Dat altyd oor my rusplek/ die geur van lente woon").

Nege van die stemmingsgedigte is oorwegend swaarmoedig:

Winternag 50/

Winternag ("O koud is die windjie/ en skraal"); Nuwe somer ("En die doodsberigte bring/ onder skorre lowerlag"); Heimwee ("En my hart skiet vol van heimwee"); Heimwee na die see ("My siel is siek van heimwee"); Gee my ("O, my hart kan niks meer dra nie"); Duisend-en-een ("volg 'n lewenssmart"); Wit duiwe ("somer, besmet, worstel ek"); Dis al ("dis 'n vallende traan"); en Sluimerlied ("..... treurend my hart").

Sewe gedigte handel oor verliefdheid: Nagrit ("Wie dink aan struikel/ in liefde se land!"); Die donkerstroom ("As, liefste, net te droom van jou"); Salut d'Amour ("Gedroom het, in nagt'like stonde/ Die blomme, my liefste, van jou"); Amors konfettie ("Dis Amor wat hom ten bruilof mooi"); Amoreuse liedeken ("my liefde so teer"); Kom dans, Klaradyn ("die koningin-bruid van my hart"); en Die Boerenooi staan brandwag ("speel ook Cupido sy rol").

Sewe gedigte is oorwegend gewyd: Langs stille waters ("En aan my Herder voet tevre'e"); Moeder ("O Heer, sien neer in medely"); 'n Gebed ("Help my, O Heer"); Wees sterk mij siel ("Keer stil tot jouself/ Met 'n glimlag in"); Huwelikslied ("U Naam, Heer, sy die eer!"); Troulied ("Skenk Sy vrede"); en Och! dat u gees ("geheel aan U diens gewyd").

Ses is Vaderlandsgedigte: Suid-Afrika ("Ek bemin my land van harte"); 'n Lied van Suid-Afrika ("waar hoop soos die mōrester blink"); Maar één Suid-Afrika ("Gee my Suid-Afrika"); Helde rus ("julle volk tot die dood toe gedien"); Voortrekkerslied ("Op die pad van Suid-Afrika"); en Die Stem van Suid-Afrika ("ons vir jou, Suid-Afrika").

Vyf is elegies: 51/

Vyf is elegies: Die roos ("Te lank die rou"); Offerande ("Die doodsklok van my hart"); Mali, die slaaf se lied ("Vry was ek"); Treurlied ("wat rou die hele jaar deur"); en Dit is laat in die nag ("Maar in my en jou/ is berou, net berou").

Drie is meer bewoë minneliedere as die voorheen genoemde liefdesliedjies: Lied van die wonderboom ("want liefde alleen/ Kan aan die oomblikke duurte verleen"); Eenmaal ("So sal my siel één liefde ken"); en Sluimer, beminde ("Is by jou my liefde so teer").

Drie bestaan oorwegend uit natuurbeskrywings: Geboorte van die lente ("En Sonskyn en Reent juig tesaam/ Oor 'n liewe klein dogtertjie, Lente!"); 'n Lied van die see ("Breek, branders, breek"); en Bosveld toe ("In Bosveld, die mooiste van oorde").

Drie gedigte kan eerder as geskiedkundig dan as vaderlands beskou word: Viermaal gesien ("En snikkend gly die swarte ry/ al oor my groene voetjies"); Die kampsuster ("Ja, trou tot die dood vir sy volk en sy land") en Amakeia ("die tere wiggie/ van die blanke pionier").

Die oorblywende gedigte is kinderversies, en het te doen met slaapyd, blomme pluk, ens.

Onder hierdie gedigte is die oorgroot meerderheid positief ingestel teenoor die lewe soos dit blyk uit die aanhalings. Ook val dit op dat gewyde, vaderlands- en geskiedkundige temas in 16 gevalle aangetref word, en dat hy verkies om verwysings na liefde op 'n ligter vlak te hou. Die 20 kinderliedjies maak meer as 'n kwart van die totaal uit.

'n Beeld ontstaan van 'n oorwegend blymoedige, lighartige persoonlikheid wat 'n ligte gevoelvolheid en gemoedelikheid verkies bo felheid of introspeksie.

Woordbehandeling:

Marais se skandering is oor die algemeen korrek. Foute kom voor hoofsaaklik a.g.v. sy onwilligheid om interne ritmiese verskeidenheid in te sluit. Veelvuldige herhaling van interne ritmiese patrone is een van die opvallendste kenmerke van algemeen-toeganklike musiek. Voorbeelde van skanderingsfoute wat hieruit voortspruit word gevind in bv. Viermaal gesien (16), Die kindjie (5 en 7), Danklied (9), Gee my! (26, 34), Nuwe somer (17, 22), Lentelied (49, 65, 73), Helde Rus (46, 47), Dit is laat in die nag (40), Moeder (6), Treurlied (22), Eenmaal (14-17), en Rooidag (5, 9, 11, 15).

'n Hele paar skanderingsfoute ontstaan a.g.v. strofiese toonsetting, in die strofes wat ná die eerste kom, bv. Maar één Suid-Afrika (6), Mali, die slaaf, se lied (38, 39, 40, 41, 52), en Bosveld toe (32, 33, 35, 36).

Sy toonsetting van Langs stille waters bevat meer skanderingsfoute as enige van sy ander toonsettings, t.w. in mate 2, 4, 6, 7, 8, 10, 12, 23, 25, 30, 32, 34, 51, 65, 67, 69, 70, 71, en 75. So 'n imposante lys foute is moontlik te wyte aan 'n wens om 'n gepaste waardige ritmiek in gewyde stemming vol te hou. Heel moontlik speel die invloed van kanselprosodie ¹⁾ in 'n lied soos hierdie ook 'n rol.

Daar moet op gelet word dat die bostaande gegewens slegs skandering insluit; van sensitiwiteit teenoor woordritme is daar so te sê geen sprake in Marais se liedere nie. Dit gebeur slegs in uitsonderlike gevalle dat hierdie element wel aanwesig is, soos in die eerste vyf mate van Heimwee waar dit, beskou in die lig van sy werkswyse oor die algemeen, 'n indruk wek van toevalligheid, asof Marais onopsetlik-instinktief 'n besonder gepaste woord-melodie-verbinding raakgeloop het. Sy algemene prosedure is om

'n aantreklike 53/

1) Kyk bl. 280.

'n aantreklike, musikaal-gebalanseerde afsnit te kies wat die algemene stemming van die gedig as geheel weer-spieël sonder dat dit noodwendig 'n noukeurige weergawe van die betrokke betekenisritme inhou.

Sy voorkeur aan musikale vereistes blyk ook uit die redes agter willekeurige woordherhaling in sy liedere. Die belangrikste aanleiding in hierdie verband word gevind in sy voorliefde om melodiefrases mekaar te laat balanseer in 'n leier-antwoord-verhouding, soos in Geboorte van die lente (by "Die sonskyn verdwyn" en "Versoen raak hul weer"); Huwelikslied ("want jy sal dit help dra"); Nuwe somer ("Ysig koue nag", "skorre lower-lag", ens.); Dis al ("Dis 'n balling"); Klaas vakie ("Ek sal na bed toe gaan"); ens., ens.

Ook belangrik in hierdie verband is herhaling met die doel om 'n lied te verleng wat andersins baie kort sou wees, bv. Wees sterk, mij siel (slotwoorde); Die roos ("Vir jou volmaakte uur" en "Tog, tot in ewigheid" - in hierdie lied is die herhalings egter terselfdertyd so gemanipuleer dat hulle opwerk na geslaagde musikale klimakse); Sluimerlied (die eerste twee reëls); Rooidag (verskeie sinsnedes); ens.

Herhalings met die doel om abrupte musikale eindes te vermy word aangetref in o.a. Wit duiwe, Offerande en Nagrit; en om musikaal-formele afdelings te laat balanseer in As ek moet sterwe, liefste (die laaste vier mate); Moeder ("Waar ook my voetstap " tot by ".....wat my verstaan"); Die donkerstroom ("As, liefste, net te droom van jou"); ens.

Enkele gevalle kom voor waarin die indruk gewek word dat woordherhaling om woordbetekenisredes ingesluit word; om die stemming van die gedig in te skerp soos in Mali, die slaaf, se lied (die slotwoorde "Daarvandaan kom ek wat Mali heet"); Heimwee ("En my hart skiet vol van

heimwee/ en my drome swem in my oë): en om belangrike woorde te beklemtoon soos in 'n Gebed ("Te doen wat U begeer, Help my, O Heer"); en Troulied ("Minsaam gaan as man en vrou").

In 'n hele paar gevalle is dit egter gladnie moontlik om 'n rede te vind, óf musikaal óf poëties, vir herhaling nie, soos in Sluimer beminde (die tweede strofe as 'n geheel); Helde rus (die slotfrase); Herfesaand (die derde strofe); ens. In enkele liedere soos hierdie is die herhalings bloot willekeurig.

Melodiek:

(i) melodielyn

Wat sy melodiek betref kan 'n groot aantal voorbeelde gevind word waarin lyn aansluit by woordbetekenis, soos in Slaapdeuntjie (rustige sig-sag beweging, gepas by 'n wiegelied); Geboorte van die lente ("Getwis het hul eens op 'n dag" dalend, "met 'n storm verwyttende woorde" stygend); Die roos ("Te kort ons liefdestyd" stygend, "te lank die rou" dalend, "Tog tot in Ewigheid" twee keer stygend herhaal tot by 'n hoogtepunt by "Goddank vir jou"); Gee my! ("Ek is moeg vir hierdie lewe" dalend), ens., ens.

Dit gebeur egter in omtrent ewe veel gevalle dat die teenoorgestelde soort lynvorming voorkom, bv. As saans ("As saans die son stilswyend sterf" en "As saans die donker duister daal" stygend); Huwelikslied ("Wees bly my hart, wees bly op hierdie dag" dalend); ens. Enersyds versterk dit die reeds genoemde indruk dat Marais hoofsaaklik instinkmatig te werk gaan; andersyds kan hierdie soort musikale simboliek nie aan wetenskaplik-konsekwente maatstawe gemeet word nie. Tog is dit enigsins bevreemdend dat in 'n lied soos Amakeia Marais kans sien om die volgende drie uittreksels van presies dieselfde melodie te vergesel:

- (a) In die skadue van die berge,/ Bosbeskut aan alle kant, /Staan alleen die hartbeeshuisie/
Op die grens van Kafferland;
- (b) Ag, dat oë van verspieders/ Ook haar skuilplek moes ontdek!/ "Spaar hom, hy's so klein nog",
smee sy/ Met die hande uitgestrek;
- (c) Woedend tier die wilde bende: /"Sterf, of gee die witkind hier!" / "Oor my lewelose liggaam"/
Antwoord Amakeia fier.

Veral aangesien Amakeia 'n ballade is, deur hom getoonset met die kenmerkende terugkerende refrein, sou differensiëring tussen sulke uiteenlopende begrippe verwag kan word.

(ii) melodiespronge

Dieselfde opmerkings geld vir sy sprongaanwending; omtrent ewe veel kan as betekenisvol en as willekeurig bestempel word. Voorbeelde van e.g. soort kom voor in o.a. Kom dans, Klaradyn (veral in die refrein, waar die spronge dol uitbundigheid suggereer); Och, dat U gees (die opwaartse septiemsprong na "gees" suggereer verheuenheid); Dit is laat in die nag (opwaartse melisma-tiese kwinte by woorde soos "laat" en "wag"); Eenmaal (opwaartse oktaaf by "opwel uit"); Rooidag (afwaartse sextsprong by "waarom"); ens., ens. Daarenteen word voorbeelde van suiwer musikaal-verklaarbare spronge, nl. as musikale antwoorde op vorige spronge, of om 'n interessante musikale lyn te vorm, gevind in Wees sterk, mij siel (opwaartse sextsprong tussen "Met 'n"); Suid-Afrika (opwaartse sextsprong tussen die laaste twee lettergrepe van "vaderland"); As saans (opwaartse sextsprong tussen die eerste twee woorde "As saans"); ens.; ens. Die besonder groot aantal sextspronge val op dwarsdeur sy liedere; die amper erotiese kwaliteit wat dikwels met hierdie sprong in 'n tonale

konteks geassosieer kan word is vir Marais klaarblyklik baie aantreklik. As kensketsend van sy sprongaanwending oor die algemeen kan die volgende uittreksel dien, uit Langs stille waters:



In verband met hierdie aanhaling kan gelet word op die aantreklike effek van die geheel, wat egter bereik word ten koste van sinvolheid: die opwaartse oktaafsprong na "van" gee hierdie woord 'n heeltemal ongevraagde mate van gewig, en die begrip wat in die woorde meegedeel word (die reguit, nou paadjie) vra definitief nie om die soort bekoorlikheid wat in hierdie liefvallig-skommelende afsnit aangetref word nie.

So 'n instelling op liefvallige melodie en die vermoë om dit voort te bring, blyk in die vroeë liedere Marais se grootste gawe te wees. Dit is natuurlik ook deurslaggewend wat sy blywende gewildheid by sy volk betref. Frases en afsnitte met onmiddellike inslag word betreklik volop in veral sy vroeër liedere (tot om en by 1936) aangetref; in die liedere ná hierdie jaar kom dit voor asof daar 'n sekere mate van insinking in hierdie opsig plaasvind. Vergelyking van die pragtige Slaapdeuntjie (1920) met die kinderliedjies van 1943; of van Heimweë (1929) met Winternag (1947) of Eenmaal (1949); of van Amors konfettie (1920) met Nagrit (1949) of Rooidag (1955) toon duidelik die verskil: die vroeër liedere bevat 'n aantreklike, ongedwonge, amper nuwe melodiese frisheid wat totaal ontbreek in die later liedere. Die verlies aan natuurlikheid het egter nie met 'n toename in deurdagtheid of wins aan diepte gepaard gegaan nie; dit blyk duidelik uit ondersoek na enige aspek van sy liedere, beide wat die oorwegend poëtiese (gedigkeuses, woordbehandeling) en die musikale (melodiek, harmoniek, ens.) betref, dat Marais

artistieke ontwikkeling deurgaans gedurende die 41 jaar wat deur die huidige werklyk verteenwoordig word nie. Daar is inderdaad skaars verandering waarneembaar, tensy dit in negatiewe opsigte is, soos i.v.m. die verlies aan spontane melodiek genoem is.

Harmoniek:

Die pas genoemde afwesigheid van ontwikkeling in 'n artistieke sin is besonder opmerklik wat sy harmoniek betref, en, soos in ander opsigte, waarskynlik toe te skryf aan 'n uitsluitende dryfveer om sosiaal-populêre musiek te skryf. Dit sluit in dat die element van strewe na stilistiese eiesoortigheid, gepaard met ten minste 'n sekere mate van harmoniese en ander soort proefneming, by Marais geen rol speel nie. Hy is tevrede om oor 'n tydperk van 41 jaar by beproefde (gewilde) formules te bly.

Sy harmoniek bestaan uit die gewone diatoniese en mees populêre kromatiese akkoorde, waaronder tussendominante, die "Italiaanse" en "Duitse" vergrote sextakkoorde, en verlagings van die sesde toontrap in enige van die akkoorde wat hierdie toontrap bevat, oorheers.

Amors konfettie (1920) verloop as volg:

0. Td^{6V} 1. I^4 Td^{7V} 2. V^9 V 3. I^6 verminderde

$\begin{matrix} 9 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 9 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 2 \\ 2 \end{matrix}$

vierklank, afgelei van Td^{9b} V 4. I^4 V^7 VI 5. II^6 II

$\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 \\ 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$

6. V^6 I 7. Td^{5} V Td^{7} V , ens.

$\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 \\ 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 \\ 2 \end{matrix}$

Die non-akkoordtone, wat nie in die kaartskets voorkom nie, is deurgangsnote (3^4 , 5^2 en $6^{2\frac{1}{2}}$), 'n leunoot (4^2) en 'n bo-hulpnoot (7^4). Die res van hierdie sjarmante liedjie verloop soortgelyk; II^2 met die verlaagde sesde

toontrap kom voor op 14². Die algemene stemming, wat nêrens versteur word nie, is aangenaam oop en bekoorlik en een van die mees geslaagde oomblikke bestaan uit I in 'n volle maat gevolg deur V⁷ in 'n volle maat oor 'n tonika-dominant pedaal (11-12).

Die feit dat een stemming geslaag volgehou word deur die beloop van 'n hele lied is merkwaardig; Marais slaag selde daarin om kromatiese oor-versiering te vermy. As voorbeeld van lg. swakheid kan die pragtige Slaapdeuntjie ook uit 1920, geneem word -

Wat aansteeklike liefvallige bekoorlikheid betref, staan dit nie laer as Amors konfettie nie, en inderdaad bevat dit een van die enkele opmerklike gevalle waarin dit vir 'n oomblik wil voorkom asof individualiteit êrens onder die gemaklike vlotheid skuil, t.w. die ongewone en verbasend bevredigende sprong na 'n tweede omkering vanaf maat 3 na maat 4 en waar hierdie mate later herhaal word. So wieg Slaapdeuntjie soet-sussend voort - totdat die stemming eensklaps wreed versteur word op 16². Hier sou V of V⁷ net presies gepas wees; V₅⁷ is egter skokkend onsmakvol, soos 'n druppel gekonsentreerde essens op die tong. In plaas van om roerend-teer te wees, soos Marais dit sekerlik bedoel, vorm dit die een swak plek in die lied. Dieselfde akkoord op 30² word geleidelik benader deur kromatiek en gevorm deur 'n deurgangsnoot, sodat dit nie weer so 'n skok van misnoë meebring nie.

In Wees sterk, mijn siel, eweneens uit 1920, is die totaalindruk van 'n meer deurlopende, aanhoudende aanwending van kromatiek. Mate 15-21 verloop as volg:

A 15.VI vergrote ("Italiaanse") sextakkoord

16.	I ⁶ P	Td	V ⁶ P	V	17.	V ⁶ P	V ² P	18.	I ⁶ P	Td ⁶ P	IV	19.	IV ^{3h} P	IV ^{3h} P
20.	I ⁶ P	I ⁴ P	V ² P	21.	I ⁶ P	Td ⁴ P	II							

Hierdie lied59/

Hierdie lied baat geensins deur die groter swierigheid nie; dit mis Amors konfettie en Slaapdeuntjie se ongekunsteldheid (en ook hulle vrolike gang) sonder om iets in die plek daarvan te plaas. Die totaalindruk is vreemd vaal en neutraal, baie soos by die aanhoor van 'n harmoniese studie-oefening. Marais se opset, nl. om 'n meer diepgrypende gedig meer aandoenlik te toonset d.m.v. meer kromatiek, kan dus nie juis as geslaag beskou word nie. In die lig van sommige later liedere is dit egter ook belangrik om dit te noem dat Wees sterk, mijn siel hoegenaamd nie onaangenaam is om na te luister nie, soos wel die geval is met bv. Winternag -

Met die bespreking van drie liedere uit 1920, die vroegste jaar waarin Marais Afrikaanse woorde getoonset het, is sy harmoniese gebruike voldoende gedek. Geen noemenswaardige uitbreidings kom voor in die volgende 41 jaar nie. Hy gebruik dieselfde formules oor en oor, dikwels met goeie gevolg weens die aansteeklikheid van sy melodieë, soms met 'n minder aangename effek weens sy genoemde neiging tot oorversiering. In party liedere bring hierdie neiging kort insinkings mee (Langs stille waters, 76-79; Och! dat u Gees, 27-28; Moeder, 3-4, 7-8, 30-32; ens., ens.) terwyl dit soms egter gebeur dat 'n lied as geheel 'n indruk wek van onsmaakvolle oorrykheid. Lg. effek kan nie uitsluitlik op harmoniek of enige ander enkele aspek teruggebring word nie; dit hang saam met die totaaleffek van al die verskillende musikale bestanddele van die betrokke lied sowel as met die verhouding tussen poësie en musiek.

As voorbeeld van wat hiermee bedoel word geld sy toonsetting van Winternag uit 1947. Die gedig is een van die bekendstes in Afrikaans, en word dikwels aangehaal as 'n vroeë voorbeeld van sterk smartge vulde liriek. Die titel, en begrippe soos "koud", "skraal", "kaal",

"sterlig", 60/

"sterlig", "verlaat", "dou", "verbleek" en "ryp in die kou", plaas die stemming ondubbelsinnig.

Mate 2-4 en 15 is verteenwoordigend van Marais se toonsetting:

Die wanverhouding tussen poësie en musiek blyk duidelik; waar e.g. ysig verlate is, is die musiek gevul met 'n soort warm rykheid wat nader staan aan erotisme as aan enige ander emosie. Hierdie erotiese stemming kan hoofsaaklik op die harmoniek teruggebring word, waarby sappige dissonante by reeds ryk kromatiek 'n bepalende rol speel.

'n Lied soos Winternag kan beskou word as 'n uitvloeisel uit die idioom wat i.v.m. Wees sterk, mijn siel bespreek is. Hier is dus weer 'n geval van 'n poging om sterk gevoelens d.m.v. veelkleurige harmoniek uit te druk, nou egter met die teenoorgestelde effek.

Winternag is 'n betreklik kwaai geval van wanverhouding tussen poësie en musiek: Marais versink nie dikwels in hierdie erotiese musikale idioom nie. Sy toonsetting van Eenmaal uit 1949, is meer kenmerkend van sy behandeling van sterk gevoelens: dit bestaan uit 'n gedrae melodie, opgebou uit reëlmatige opvolgings van tweemaatgroepe, met 'n heeltemaal smaakvolle harmoniese basis waarin tussen-dominante en vergrote sextakkoorde oorheers. Eenmaal sluit, soos Winternag, ook aan by Wees sterk, mijn siel;

en waar die twee later liedere 'n gemeenskaplike herkoms toon, is dit besonder interessant dat die "koue" Winternag van erotiese musiek voorsien word terwyl Eenmaal ("so sal my siel één liefde ken Dit uitstort oor één dierbaar siel") uit betreklik terughoudende, gestileerde musiek bestaan.

Die lg. vergelyking toon aan dat dit tevergeefs sou wees om 'n intieme verwantskap tussen harmoniek en poëtiese stemming in Marais se liedere te soek. Enkele kere kom dit wel voor asof sekere kromatiese akkoorde illustratief by woordbetekenis bedoel is, bv. by die woorde "soetjies, soetjies" in Viermaal gesien; "trane" in Salut d'Amour; "treurend" in Sluimerlied; en "wat julle bloed gewy" en "dae van smart is getel" in Helde rus. Sulke oomblikke gaan egter meesal ongemerk verby weens die algemeenheid van soortgelyke kromatiese akkoorde wat geen moontlike betekenisvolheid kan inhou nie.

Die indruk van toevallige harmoniek word versterk deur die groot aantal liedere wat nie eindig in dieselfde toonsoorte waarin hulle begin nie, bv. Wees sterk, mijn siel (e - A), Viermaal gesien (D - A), Geboorte van die lente (G - B), Heimwee na die see (b - E), Helde rus (b - D), Salut d'Amour (Es - As), ens., ens.

Vorm:

Marais se vormkeuses sluit oor die algemeen goed aan by die verloop van die gedigte. Uitsonderinge word wel gevind; bv. As ek moet sterwe, liefste is tweeledig terwyl die gepaste vorm beide volgens strofes en betekenis sou drieledig wees; Dis al val in 'n groter aantal verskillende afdelings as wat die gedig vereis; en Lied van Mali, die slaaf pas nie natuurlik in in strofiese vorm nie.

'n Groot aantal liedere is strofies, soms met 'n mate van variasie, bv. Slaapdeuntjie, Maar één Suid-Afrika,

Bosveld toe, 'n Gebed, Winternag, Duisend-en-een, Wit duiwe, ens. Ander vormsoorte wat hy gebruik is tweeledige vorm (Amors konfettie, Die roos, Kom dans, Klaradyn, Rooidag, ens.); drieledige vorm (Helde rus, As saans, Gee my, Lentelied, Treurlied, Sluimerlied, ens.); eenledige vorm (Danklied, Eenmaal, Bosveldhuisie, ens.); ontvouende vorm ¹⁾ (Geboorte van die lente, Heimwee, Die Letaba, Moeder, Offerande, Dis al, ens.); en een balladevorm: Amakeia.

Oor die algemeen slaag hy goed daarin om die materiaal binne elke afsonderlike lied stilisties eenheidlik te hou, alhoewel afwykings voorkom soos i.v.m. harmoniek genoem op bll. 58-61. Ander afwykings wat opmerklik is, is die onverstaanbare burlesk-agtige tussenspel (24-26) in Geboorte van die lente, die ooreenvoudige naspel (in harmoniese opsig) agter aan 'n ryk kromatiese lied soos Die Letaba, die Strauss-agtige kadensa in Lentelied, en die stemmingsprong by 21-22 van Matrooslied - die formule wat hy vanaf 21 gebruik pas hoegenaamd nie by die res van die lied nie.

1) Kyk Bylaag II.

A. H. ASHWORTH (1895 - 1959).

Werklys:

- | | | | | |
|------|-----|--|---|------------------|
| 1921 | 1. | 'n Lied van die see | } | A.D. Keet. |
| | 2. | Adoratio | | |
| | 3. | Kinderlied | | |
| | 4. | 'n Lied van die see (verwerking
van no.1) | | |
| | 5. | Sonnedal | | |
| 1922 | 6. | Dis al | } | J.F.E. Celliers. |
| | 7. | Lente | | |
| 1935 | 8. | Dis al (nuwe toonsetting) - J.F.E. Celliers. | | |
| 1937 | 9. | Adoratio (nuwe toonsetting) | } | A.D. Keet. |
| 1944 | 10. | Vlindertjies (nuwe toonsetting van
Kinderlied) | | |
| 1947 | 11. | Lente (nuwe toonsetting) - J.F.E. Celliers. | | |
| | 12. | Sonnedal (nuwe toonsetting) - A.D. Keet. | | |
| 1950 | 13. | Die ossewa - J.F.E. Celliers. | | |
| 1951 | 14. | Adoratio (nuwe toonsetting; die derde) - A.D. Keet. | | |
| | 15. | Dis al (nuwe toonsetting; die derde) - J.F.E.
Celliers. | | |
| | 16. | Ná Dingaansdag - C.L. Leipoldt. | | |
| 1952 | 17. | Winternag - E.N. Marais. | | |
| | 18. | Bruilof - J.R.L. van Bruggen. | | |

Geeneen van hierdie agtien liedere is uitgegee nie.
Die datums is in alle gevalle op die manuskripte aangegee.

Keuse van digters, en tematiek:

Dit is opmerklik dat hy voorkeur gee aan die gedigte van A.D. Keet (9 uit die totaal van 18 liedere is oor gedigte van hierdie digter). Ses liedere is oor gedigte van Celliers.

In tien van die liedere is die stemming oorwegend blymoedig. In hierdie groep val die liefdesgedigte (Adoratio: "Ek sien jou beeld in elke blom"; Sonnedal: "Ek het haar o, so lief"; en Bruilof : " saam met al die bloesemgeure/ bruilof in my tuin gevier"); die Kinderlied: "Speel so-als die vlindertjies"; en die uitgelate natuurbeskrywing, Lente: "Dit bars uit die botsel". Die oorblywende agt liedere het 'n smartlike toon, in die meeste gevalle in 'n mate musikaal versluier deur onpersoonlikheid ('n Lied van die see: "Die golwe dreun, hulle kreun, hulle steun"; Dis al: "Dis 'n graf in die gras"; Ná Dingaansdag: "Dis lewensbloed/ wat hierdie oord se bossiewortels voed"); in een geval feller en meer direk ('n Winternag: "Soos die lied van 'n meisie in haar liefde verlaat"); en in een geval meer stoer-lydsaam as smartlik (Die ossewa: "Maar hul beur, en die vrag bring hul daar"). Uit hierdie gegewens is dit duidelik dat Ashworth nie geneig is tot moedelose swartgalligheid nie. Sy opmerklike voorkeur aan Keet se poësie sluit hierby aan, en toon ook dat hy lig-liriese gedigte verkies.

Woordbehandeling:

(i) woordherhaling

Ashworth bestee noulettende sorg aan sy woordbehandeling. In 14 van die liedere kom daar geen woordherhaling voor nie, en in die vier liedere waarin hy wel herhaal, is dit geensins steurend nie: Dis al (1922), 22³-24²: "Dis 'n balling gekom oor die oseaan Dis 'n balling gekom (die herhaling, ter wille van melodiese balans, kom neer op aanvaarbare beklemtoning van kernwoorde); Sonnedal (1921), 35³-38: "En ek hoor in my siel net één wysie net één wysie" (eweneens beklemtoning van kernwoorde en terselfdertyd 'n subtiele aansluiting by "Hul laat my gedagtes dwaal" (15-18) weens ooreenstemmende afwyking in die begeleidingsformule); Kinderlied (1921) 22³-23² "spring en val" en 28-29²

"soete sangetjies" 65/

"soete sangetjies"; en Lente (1947) 55⁶-57² "Hoese!" (in albei hierdie gedigte is die stemming lig en die voortgang huppelend en is daar geen dringend-voortstromende beweging nie. Die e.g. herhaling val egter saam met stilisties-afwykende harmoniek ¹⁾, wat dit as ongeslaagd laat voorkom. Die enigste keer wat willekeurige herhaling steur is dus nie weens poëtiese redes nie, maar wel vanuit 'n suiwer musikale standpunt gesien.

(ii) sinsverband

Werklik steurende onderbrekings van die sinsverband kom uiters selde voor. 'n Voorbeeld hiervan word aangetref in Adoratio (1951), 20-21: "Ek hoor jou stem by ied're see - voltooide 3-maat-groep, met laaste toon onnodig lank uitgereg deur oorbinding in die volgende maat, dan aanvang van nuwe 4-maat-groep - wat sawens laat" Minder hinderlike gevalle van onderbreking kom voor in Vlindertjies, 10-12: "Duik, duik, duik hul in - reguit na die suikertjies" (hier a.g.v. die strofiese vorm, en weens die lighartige stemming van geen groot moment nie); en in Bruilof:

Die liewe maantjie het kom kuier,
kuier van plesier
By die mooie lentebloesems
in my tuintjie hier

- tussenspel mate 14-16 -

Heel die stille awendluister
as die bloesems saggies fluister
ens.

In lg. geval laat die betowerende swewing van die lied as geheel die genoemde onderbreking ongemerk verby gaan; in 'n minder geslaagde lied sou so 'n onderbreking waarskynlik irriteer.

Sinvolle (d.w.s. deurdagte ...66/

1) Kyk bl. 80

Sinvolle (d.w.s.deurdagte en betekenisvolle) onderbrekings kom dikwels voor, bv. in 'n Lied van die see, 3³-18: "Die branders breek - kort onderbreking, soos 'n komma in gewone spraak - Die branders breek/ In die dag, in die aand/ Elke week, elke maand/ - langer onderbreking, soos nadenke - Breek, branders, breek". Die geslaagtheid van hierdie geval hang eng saam met die gepaste melodiek. (In hierdie verband, kyk bl. 96). Sulke "nadenklike" onderbrekings¹⁾ kom meermale voor, bv. in Adoratio (1937), aan die einde: "..... van branders wemel - 5 polse - en kniel - lang noot 5 polse - dan neer - lang noot van 9 polse, dan 2 polse rus - tevreë", en in Die ossewa aan die einde: "..... hul bene, na swoeë en swerwe - 3 agtstes - lê ver - lang noot - op die velde ("vel" melismaties uitgerek) verlaat". Die gedig Dis al gee vanself aanleiding tot "nadenklike" onderbrekings tussen die reëls. Ashworth behandel hierdie aspek op 'n kunstig-geslaagde wyse in al drie toonsettings, en laat dit funksionele betekenis aanneem in die laaste twee: die stiltes word leër en langer en dra aansienlik by tot die geheeleffek van tablo's eerder as beweeglike stemmings. Bv. 19-23 van die 1951-toonsetting:

In hierdie voorbeeld stel die enkeltoontekens die somtotaal van die geheel voor; 19 het een noot in die begeleiding en 21-22 ongegeleide stemtone. Winternag en albei die weergawes van Sonnedal is in 'n gedrae idioom wat lang nootwaardes ("sugte" in 13-14 en "brief" in 29-30² van die eerste weergawe van Sonnedal) en ook rustekens nie as onderbrekings laat geld nie. In Die Ossewa gebruik hy onderbrekings d.m.v. lang gehoue tone op 'n manier wat moontlik betekenisvol bedoel mag wees: "..... al dampend tersy - 6-pols-melisme - op die windjie gedra

(15³-19) 67/

1) Kyk die bespreking van hierdie begrip op bl. 294-295.


lettergreep nie op 'n sterk pols val nie, dit met 'n sprong benader word sodat dit melodiese klem dra (5 en 6), en/of 'n langer, sinkopiese nootwaarde gegee word sodat dit dan wel ook ritmiese klem het (5 oor in 6 en 7 oor in 8). Die enkele geval waarin die komponis hom misreken in hierdie lied is in 16 (sinkopiese klem op "aan" van "aanbiddend").

Vergelyking van die drie Adoratio's wys op 'n verandering wat sy sensitiwiteit in hierdie opsig baie mooi illustreer: in die eerste toonsetting word "aanbiddend om jou om" in 15-17 musikaal presies volgens metriese skandering behandel. In albei die lateres word die metriese skandering egter prysgegee ter wille van 'n meer betekenisvolle ritmiese beklemtoning wat die musikale aksent van "om" af wegneem en op "jou" plaas (16^2-19^1 en 13^2-15^2). Diselfde soort verbeterende verandering word in die tweede Sonnedal aangetref: "Ek het haar o, so lief" kry 'n betekenisvolle ritmiese aksent op "Ek" i.p.v. 'n metriese aksent op "het".

Twyfelagtige skandering en woordbeklemtoning kom ook wel voor, bv. in die eerste toonsetting van Lente, 58-61³:

"Hoe skoon is die daad (wat lewe gee)".

6
8



Hierdie plek word in 57 en 58 van die latere toonsetting verander na

"Hoe skoon"

6
8

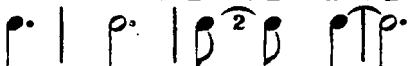


, egter om opgevolg te word deur

'n nuwe fout in 59:

"Hoe skoon is die daad (wat lewe gee)".

6
8



In Winternag kom 'n soortgelyke fout voor in 31:

"Soos die stem van 'n (meisie)"

4
4



Die enigste werklike steurende geval is egter die eerste toonsetting van Kinderlied. Die ritmiek in 1-2:

"Kom, kom, kindertjies/ Buite vlieg die vlindertjies"
 $\frac{9}{8}$ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ |

is enigsins ongewoon weens die afskeping van die rymwoorde (wat 'n belangrike poëtiese-ritmiese rol speel veral in 'n gedig van hierdie soort). Hierdie skandering as sodanig is egter aanvaarbaar. Na analogie hiervan is die gedig se vierde reël dan egter "uit pas":

"Al die kleine stakkertjies/ Soek hul bonte makkertjies"
 $\frac{9}{8}$ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩

waar dit nou onegalig is dat "makkertjies" NIE op 'n derde pols val nie. En die verandering na $\frac{6}{8}$ by 8 ("Kyk, kyk, ag hoe mal") kom as musikaal gedwonge voor, hoewel dit die woordskandering goed pas. Vergelyking van hierdie lied met sy tweede toonsetting (Vlindertjies) wys dadelik waarom al die ritmiese twyfelagtighede voorkom: die $\frac{6}{8}$ -tydmaat in Vlindertjies stel dit reg. Kinderlied kan dus as 'n eksperiment beskou word, soos die $\frac{3}{4}$ -toonsetting van Adoratio, hier egter nie met 'n bevredigende oplossing nie.

(iv) m.b.t. deklamasie

Deklamatoriese elemente is skaars in Ashworth se liedere. In 'n lied soos Die ossewa toon die eerste strofe beide ritmies en melodies 'n sekere neiging tot deklamasie (2^3-9). Mate 12^3-14^2 laat egter die vermoede ontstaan dat die vorige mate se deklamatoriese effek bloot toevallig was; veral die ritmiese indeling by "kom stadig die wa agterna" laat 'n amper grotesk-onrealistiese effek ontstaan (hierdie hoppende gepunteerde ritme is totaal ongepas by die beeld van 'n massiewe ossewa). Dieselfde ritmiese ongerymdheid ontsier die sinsnedes "gebuk in hul beurende krag" (23-25), "en ver is die tog van die dag" (27-29), en "en die vrag bring hul daar" (36-38). Dit veroorsaak dat die totaal-effek verwronge word, sonder dat enige vermoede kan bestaan

dat die komponis 70/

dat die komponis 'n humoristiese opset kon gehad het. 1)
 Ander plekkies in Die ossewa wat moontlik 'n sekere mate van deklamatoriese opset mag aandui, bestaan in 10³-12² ("en stille - kort onderbreking - al stuwend en stampend"), 39⁶-41 ("So - kort onderbreking - stom tot die stond van hul sterwe") en aan die einde (die verandering na langer nootwaardes om moeisaemheid of eensaamheid uit te druk by "Lê ver op die velde verlaat"). Sy aanduiding "Andante come parlando" bo-aan die lied is dus in 'n sekere mate geregverdig. Die aanduiding "Quasi recitativo" by Dis al (1922) is egter misleidend en waarskynlik slegs bedoel om vry ritmiek (d.i. 'n hoë mate van rubato tydens uitvoering) te beteken: hierdie lied, soos die meeste ander, bevat geen spore van deklamasie nie. Hier moet die verskil tussen deklamasie en illustratiewe melodiek in ag geneem word; lg. word by melodiek bespreek. (Kyk bv. bl. 96.) Ook is die "Tempo di Parlando" by Ná Dingaansdag enigszins verbasend. So 'n voorskrif, plus die lied se unieke ritmiese struktuur en volgehoue sentripetale melodiek gee aanleiding tot verwagting van realistiese melodiek, gesmee om by spraekritme en stembuiging aan te pas. Maar afgesien van die volgende twee pragtig-subtiele gevalle:

"En die geitjie piep: "Dis glad nie reën"
 4 7 ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

waarby die aksent gepas op "Dis" geplaas word in 20, en

"En die wyse steenuil waag sy woord"
 4 ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

waarby die klein sinkope by "waag" in 28 die woord se implikasie versterk, is daar niks wat as deklamatories aanvaar kan word nie en wel 'n paar gevalle wat as die teenoorgestelde van hierdie begrip beskou kan word, bv. die pouse tussen "koperkapel" en "kom" in 3, en die onnatuurlike ritmiese indeling van "meerkat" in 11. In albei genoemde

mate kry suiwer 71/

1) Sy mistasting in hierdie lied is te meer verbasend as in ag geneem word dat hy enige jare in Kimberley woonagtig was, waar hy eerstehands met die begrippe in hierdie gedig sou kon kennis gemaak het.

mate kry suiwer musikale oorwegings voorrang. Suiwer musikaal beskou is albei die genoemde gevalle baie bevredigend.

Die aanvang van 'n lied soos Winternag wek amper die indruk dat dit 'n mate van deklamasie bevat, hoofsaaklik weens die ritme, maar soos die lied ontvou, word dit duidelik dat die idioom in hierdie mate bestaan uit 'n formule wat konstant toegepas word, meesal sonder deklamatoriese betrekking.

Melodiek:

(i) melodiespronge

Melodies is die liedere bevredigend en soms selfs besonder betekenisvol of bekoorlik. Arpeggio-konstruksie oorweeg in almal, soms met ontleedbare illustratiewe strekking bv. die trompet-figure van albei toonsettings van Lente (veral die eerste toonsetting bevat gepaste aanwending van kenmerkende eenvoudige "militêre" formules - naïwiteit is in orde by 'n gedig soos hierdie); die huppelende spronge in Kinderlied; en die uitbeelding van 'n hewige liefde in Adoratio (1921) waarby trapsgewys beweging skaars gepas sou wees. Hierteenoor kom spronge met verklaarbare betekenis selde voor. Vbe. hiervan is die opwaartse 7 vir "tersy" en opwaartse 6 vir "lê ver" in Die ossewa; die opwaartse oktawe vir "So wyd (as die Heer se genade)" en "En hoog (op die rande)" in Winternag; die afwaartse oktaaf vir "sugte" en opwaartse 6 na "o" van "Ek het haar o, so lief" in die eerste toonsetting van Sonnedal; die opvallende opwaartse 6 tussen "net" en "één" van "En ek hoor in my siel net één wysie" in die tweede toonsetting van Sonnedal; die uitsonderlike groot spronge by "mal met puur plesier" in Bruilof; en enkele ander. Dat hy die rigting van melodie-spronge wel as belangrik beskou blyk uit 'n vergelyking van sy behandeling van die woorde "En kniel dan neer" in die drie weergawes van Adoratio; in al drie gevalle word die

melodielyn hier oorheers deur betreklike groot afwaartse spronge.

(ii) melismes

Sy aanwending van melismes dui op verskillende opsette: die smartlike liedere soos 'n Lied van die see, Dis al (alle toonsettings), Die ossewa, Winternag, en Ná Dingaansdag bevat min of geen melismes nie, waarskynlik weens 'n wens om 'n sterk effek te bevorder.¹⁾ 'n Paar liedere gebruik melismes as melodievormende faktor: Bruilof, die eerste toonsetting van Kinderlied; ook die eerste twee toonsettings van Adoratio, waarin hulle egter terselfdertyd as subtiel-betekenisvol beskou kan word, omdat melismatiese woordbehandeling in so 'n romantiese idioom 'n wesenlike bydrae tot die algemene gloeiende effek lewer. In teenstelling hiermee maak die uitvoerige melismes in die laaste Adoratio 'n suiwer musikaal-formele indruk: die lied as geheel is nie juis geslaagd nie, dus is dit moeilik om betekenisvolheid met hierdie melismes te assosieer. In enkele ander gevalle is daar ontleedbare melismatiese toonskildering aanwesig: die drienoetmelismes in Lente (1922) en die sesnootmelismes in Lente (1947) by "brui-" van "bruilofsdag" kan as jubelend beskou word; die tweenoetmelismes in Sonnedal (1947) by "o" van "Ek het haar o, so lief" kan bedoel wees om gevoel aan te dui (in die 1921-toonsetting kry dieselfde "o" 'n baie lang gehoue noot); die viernootmelisme in Die ossewa vir "sy" van "tersy op die windjie gedra" is suggestief; asook 'n paar ander gevalle.

(iii) melodielyn

Die melodiese kurwes in 'n Lied van die see is doelbewus en besonder geslaagd ekspressief beplan²⁾: die styging en daling suggereer die opwelling en vervloeiing

van die woorde 73/

-
- 1) Ashworth is soms platvloers (kyk bl. 83) maar nooit in enige opsig sentimenteel nie.
- 2) Die twee weergawes is melodies identies afgesien van 4 tone in 22^3-24^2 .

van die woorde se gevoelsondergrond sowel as van spraakin-
fleksie, maar sonder dat daar enige deklamatoriese werking
is; hiervoor is die ritmiek te patroonagtig. Selfs die
subtiele verskille tussen die graad van gevoel aan die
eindes van strofes word gesuggereer: die "Breek, branders,
breek" in die eerste strofe daal trapsgewys oor 'n tert-
omvang, die "Dreun, golwe, dreun" in die tweede strofe (wat
rym met "Die golwe dreun, hulle kreun, hulle steun" en dus
'n uitgesproke smartlike strekking inhou) spring 'n kwart
en dan 'n kwint afwaarts vanaf die hoogste toon wat in die
lied bereik word en skep so 'n klimakteriese gevoel, en die
berustende "Swyg, aarde, swyg" van die derde strofe spring
eers 'n oktaaf afwaarts en dan 'n kwint opwaarts sodat 'n
geslaagde suggestie van ingehoue hartstog ontstaan.

So 'n volgehoue betekenisvolle melodie as in 'n Lied
van die see kom nie weer in 'n ander lied voor nie, hoewel
subtiele besonderhede telkens verskyn. 'n Mooi voorbeeld
word gevind in die eerste Adoratio, 3-11: die feit dat
es² tweemaal as hoogste toon gebruik word in 3-10 gee
spesiale betekenis aan die e² in 11, wat dien as "oortref-
fende trap" van die voorafgaande twee es²'s, en so die
woord "gloriekringe" (poëtiese hoogtepunt van die eerste
strofe) pragtig beklemtoon. (Dit is dan enigszins teleur-
stellend dat dieselfde prosedure in 18-26 sonder betekenis
herhaal word.) In dieselfde lied word die toonhoogte by
"gloriekringe" in 13-14 oortref slegs in een geval, by
"kniel (dan neer)" in 29³-30², met die implikasie dat hierdie
begrip vir hom die hoogste saligheid inhou. Ander voor-
beelde word aangetref in Dis al (1935), wat die hoogste
toonhoogte by "graf" bereik en so hierdie woord se sentrale
belang beklemtoon; Kinderlied, waarin die sig-sag kurwes
aanpas by woorde soos "Hier, daar, oweral", ens.; Lente
(1922) waarin die algemene opwaartse melodiese kurwes met
ontwaking en groei geassosieer kan word, en waarin die stem
by "Bo uit die blompies aan ritse gery/Kom heldere laggies van

voëltjiesgevry" meer konstant in 'n hoë omvang bly as in die res van die lied; Ná Dingaansdag waarin die afwaartse kromtiese toontrappe by "so glad, so styf, so mooi" (24⁴-26³) bydra om die grieseligheid van hierdie beskrywing van mensebloed te suggereer; en Bruilof, wat 'n wonderlike sprekende kurwe by "bloesems saggies fluister" bevat in 20-21: die fis² by "sag" is die hoogste toonhoogte in die lied, en word decrescendo met 'n opwaartse kwartsprong benader sodat die effek hartstogtelik-teer is. In 'n lied wat so besonder geslaagd is as Bruilof, is 'n effek soos hierdie opmerklik genoeg dat dieselfde interval in maat 24, nou crescendo en by "aan my boesem", terugwerkend maat 20 se werking versterk.

In enkele uitsonderlike gevalle misgis Ashworth hom in melodiese opsig. 'n Voorbeeld hiervan word aangetref in die eerste toonsetting van Dis al, by die woorde "Dis 'n vallende traan" (28³-33): alhoewel die lied as 'n geheel nie van sulke hoogstaande waarde is dat subtiliteite sprekend word nie, val die sig-sag terts by hierdie woorde tog op as fatalisties, wat heeltemal ongepas is by die sterk, ingehoue gevoelstroom van hierdie gedig. Dit kan egter in 'n sekere mate beskou word as voorafskaduwing van sy latere toonsettings van die gedig, waarin hy skynbaar doelbewus tablo's eerder as liedere skep.

(iv) motiefverwerking

Melodiese motiefverwerking word slegs uiters selde in Ashworth se liedere aangetref. In 'n lied van die see tree die motief



op as 'n konstante 75/

op as 'n konstante illustratiewe faktor. Bv. in die oorspronklike toonsetting is dit in die stem aanwesig in 7-10² (a, ritmies gevarieer); 10³-12 en 15-17 en 25-26² en 40³-42² en 42³-44 (b, ritmies gevarieer); en in die begeleiding in 1-5, 17-21 (a) en 33-37 (a, melodies gevarieer). Hierdie motief vorm dus 'n blywende ondergrond in die lied, en weens die betreklike geslaagdheid ¹⁾ van die lied as 'n geheel, is dit moontlik om so 'n motief as simbool van 'n toepaslike begrip soos smart te verstaan. Dit vorm die voorspel (1-3) en tussenspele (17-19 en 34-35). 'n Benadering van hierdie werkwyse word weer in Adoratio (1921) aangetref, waar dit beperk is tot die begeleiding (kyk bl.93), en ook in Bruilof (kyk bl. 92). Die enigste lied wat op groot skaal van motiefverwerking gebruik maak is Ná Dingaansdag, waarin hierdie soort konstruksie 'n natuurlike verband hou met die seriële idioom. Die gekose toonry bestaan uit 8 tone (1¹⁻³), waaruit hy die volgende drie motiewe vorm:



(Soos aangedui bestaan c uit 'n samestelling van a en b). Hulle word in die stem aangetref in 3²⁻⁴ en 11²⁻⁴ (b gevarieer); 4^{4½}-5 en 12^{4½}-13 (c verdeel); 6^{3½}-7¹, 14⁴-15¹ en 19⁴-20¹ (c verdeel omgekeer). In die begeleiding is die enigste polse wat nie uit een of die ander van hierdie drie motiewe bestaan nie, 8²⁻³ en 13³. Verder is dit as volg ingedeel: 1-2 (a); 3 (b); 4-5³ (a); 5⁴-6⁴ (b); 7²-8¹ (c gevarieer); 8⁴-10 (a); 11 (b); 12-13² (a); 13⁴-23 (c in verskillende verwerkings); 24 (c verdeel en omgekeer); 25-27 (a gevarieer); 28-31² (b gevarieer); 31³-32² (c verdeel en omgekeer); 32²-33 (a gevarieer); 34 (a verdeel en omgekeer). Soos genoem, hang hierdie konstante motiefverwerking saam met die seriële idioom. Gesien in die omgewing van sy ander liedere, wat tradisioneel-tonaal is (met uitsondering van Winternag, wat vry-impressionistiese gebruik

van dissonansie 76/

1) Afgesien van 'n mate van swaarlywige stagnering is dit een van Ashworth se beste liedere.

van dissonansie maak) gee die keuse van hierdie styl 'n gepaste onwerklike stemming aan hierdie lied. (Die gedig bestaan uit pratende diertjies.)

Op bl. 70 is verwys na die sentripetale melodiek in hierdie lied, wat uniek is onder sy liedere. Dit dra by tot die tydgenootlike effek van die geheel, sonder dat 'n effek van resitatief geskep word.

Ritmiek:

(i) tempo

Die tempi van die liedere sluit in die meerderheid gevalle bevredigend aan by die gedigte. Interessant in hierdie opsig is die verskille tussen die drie Adoratio's se aanduidings: 1921 - Agitato, 1937 - Andante ben moderato, 1951 - allegretto tranquillo. Ashworth se opvatting van verliefdheid het blykbaar 'n kalmerende effek ondergaan met die toenemende jare! Veral opmerklik is hierdie verandering in die laaste van die drie, wat melodies na verwant is aan die eerste toonsetting. Die "tranquillo"-aanduiding is een van die faktore wat bydra tot die lied se ongeslaagtheid; 'n vinniger tempo sou baie meer gepas wees. Aanluitend hierby moet die "Agitato ma frenato" by Winternag genoem word, wat 'n innerlike weerspreking inhou.

(ii) maatritme

In die reël verdeel hy die musiek in mate volgens ritmiese eenhede, sodat maatritme 'n rol speel in slegs twee liedere: Dis al (1935), waarin tweemaatgroepe 'n basis vorm en afwykings hiervan deur verlenging van nootwaardes by betekenisvolle lettergrepe veroorsaak word (bv. by "een" van "eensame" in 16), en twee afsnitte sonder maatritme voortgaan (19-23 en 37-43, albei by die woorde "Dis al!"); en in Adoratio (1921), wat uit 8 tweemaatgroepe, 5 driemaatgroepe en 4 eenmaateenhede bestaan, en waarin die hoë mate van onreëlmatigheid aansienlik bydra tot die

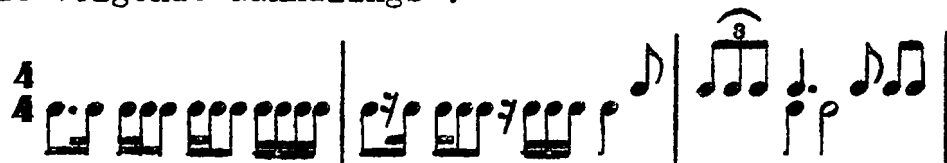
romanties-woelende opwinding van die geheel.

Dieselfde soort onreëlmatigheid kenmerk die lengtes van die ritmiese eenhede, behalwe wat betref Sonnedal (albei toonsettings; in die eerste oorheers twee- en viermaatgroepe en in die tweede driemaatgroepe); Die ossewa wat met enkele afwykings in viermaatgroepe val; en Ná Dingaansdag, wat met een uitsondering (23-26) uit driemaatgroepe bestaan. 'n Tipiese voorbeeld is Bruilof, met die indeling 2 + 2 + 1 + 4 + 4 + 2 + 2 + 5 + 4 + 2 + 4 + 2 + 5 + 2, waarby die hakies oorvleueling tussen sangstem en begeleiding aandui.

(iii) interne ritmiek

Die interne ritmiese organisasie van hierdie eenhede toon in 'n Lied van die see, Dis al (al drie), Vlindertjies en Die ossewa 'n opmerklike neiging tot herhaling; in elke geval oorheers 'n kort ritmiese motief die struktuur. Die herhaling as sodanig is, musikaal gesproke, in al hierdie gevalle aanvaarbaar. In die ander liedere is daar meer interne afwisseling, met 'n hoogtepunt van interessantheid in Ná Dingaansdag, waarin die ritmiek die belangrikste enkele bestanddeel is en inderdaad weens die yl besetting (konstant lineêr, met die begeleiding nooit anders as verdubbeld eenstemmig nie) as primêre organisatoriese faktor optree. Die volgende aanhalings :

mate 1 - 3



mate 9 - 10



mate 12 - 15



mate 26-27



toon die soort 78/

Die twee sigbare sinkopes in laaste toonsetting van Dis al (in 3 en 6) word nie as sinkopes gehoor nie, aangesien daar vóór die passasie in 8-12 geen bevestiging van 'n onmiskenbare eerste pols is nie. Hulle dra egter in 'n mate daartoe by om die besonder yl eerste 7 mate van stolling te weerhou.

Harmoniek:

Wat harmoniek betref, is daar vier neigings en verskillende soorte oorgangs- of bastergevalle vasstelbaar in sy liedere. Daarvan is die belangrikste en meesgebruikte 'n outentieke beheer van vroeg-negentiende-eeuse romantiek. Hierdie groep begin met die oorspronklike toonsetting van 'n Lied van die see, waarin eenvoudige maar (musikaal gesproke) smaakvolle kromatiek aangetref word. Ook toon die eerste ses mate 'n raak gebruik van dissonansie wat ongelukkig nie weer in die lied aangetref word nie. Die beklemtoonde deurgangsnoot des¹ in 4 is die sterkste dissonant in hierdie afsnit, en val saam met die melodiese swaartepunt. Hierteenoor val die dissonansie-swaartepunte van 7-14 op die "verkeerde" plekke wat melodiese swaartepunte betref by 8 en 12. Hierdie aspek is in die oorspronklike toonsetting besonder opvallend omdat die begeleiding tot gedrae akkoorde beperk is. Dit is onopmerklik in die verwerking, waarin die begeleiding se gestaltgewing op versiering van die oorspronklike basis neerkom en gewenste dinamiese verskille dus d.m.v. die beweeglike begeleiding gemaak kan word. Dieselfde harmoniese struktuur is in die verwerking dus meer geslaagd, as aanvaar word dat dissonansie nie struktureel-weselik is nie (soos die eenvoudiger inkleding van die oorspronklike toonsetting aangetoon het,) maar uitsluitlik ter wille van sinlike musikale effek. Kadensvormings kom voor (5: voltooid; 17: plagaal; 21: onderbroke; ens.) maar in al die gevalle word ruspunteffekte verbloem en die vloei konstant volgehou deurdat oorvleuelende

frasering gebruik 80/

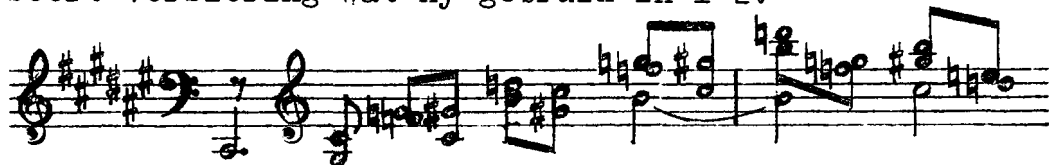
frasering gebruik word (d.w.s. die laaste akkoord van die kadens is terselfdertyd die eerste maat van die aansluitende afsnit).

Adoratio (1921), die lied waarin Ashworth 'n hoogtepunt bereik wat hy eers weer in Bruilof ewenaar,¹⁾ bevat besonder aantreklike en kunstige skuifkromatiek, reeds van die pragtige Schumann-agtige begin af: die lied begin met 'n kwint plus bygevoegde sesde op die verlaagde sesde toontrap (die akkoord asI plus f in die toonsoort van C) wat kromaties skuif na V⁹. Lg. los op na I met 'n sterk leunnoot (3); i.p.v. om na 'n skoon I op te los (4) skuif die stemme kromaties na deurgangsnote tussen I en 'n IV₄⁶ (5). Sulke fleurige weelderigheid is deurgaans teenwoordig in die lied. Dit pas pragtig by die woorde ("Ek sien jou beeld in elke blom/ En die sonlig vleg sy reënboogringe/ Gloriekringe....." ens.) en word musikaal gesproke smaakvol beheers - die musiek groei uit die gedig, en die lied is dan in dieselfde stemming maar op 'n hoër peil as die poësie ("..... ied're see wat van branders wemel"). Die kromaties-skuiwende harmoniek veroorsaak dat gewone kadenserings grootliks vermy word en 'n deurlopende tekstuur ontstaan.

Kinderlied (1921) gebruik dieselfde musikale woorde-skat as die pasbesproke Adoratio, hier egter met min van daardie lied se dringend-aantreklike inslag. 'n Geval ontstaan dat 'n meer diatoniese harmoniek beter gepas sou wees, bv. 22-23 en 25 en 27 kom as harmonies oordrewe versier voor, sonder dat die woorde dit volkome regverdig. Die reeks opvallende leunnote bo die kromatiese struktuur doen onaangenaam oordrewe aan. Anders as in 'n Lied van die see en Adoratio bevat Kinderlied 'n aantal ruspuntkadense (onvoltooid by 4 en 13, voltooid by 9 en 18) sonder enige kamoefling, benewens die gekamoefleerde kadense by 22 en 27.

Lente (1922) begin met twaalf mate oop diatoniek waarvan 1-10 oor 'n tonika-pedaaltoon in Bes en 11-12 oor 'n tonika-pedaaltoon in F is; met hierdie diatoniek suggereer hy geslaagd 'n vry natuurstemming. Die kromatiek wat volg vanaf 13 ($F I_3^{5\#}$), met in 15: Td V; 16: $V_3^{5\#}$; 17: Td_2^4 III; ens., kom musikaal onverwags, en bederf die opelugstemming. Ander soortgelyke stilistiese onenighede kom ook voor in die lied (bv. die obskuur IV^{\flat} d.v. met verhoogde septiem in 25).

Eers in sy laaste Afrikaanse lied keer Ashworth terug na die romantiese idioom, nou subtiel anders as in die voriges, weens enger aansluiting by Chopin as by Schumann: Bruilof (1952) het die kenmerkende suur-soet nostalgiek van Chopin se diatoniese raamwerk met glinsterend-swevende kromatiese dissonansie daaroor. Die harmoniese basis van die lied as geheel is as volg: 1-7: V; 8: I; 9-11: V; 12: I; 13-19: V; 20: I; 21-23: V; 24: I; 25-26: V; 27: $IV_3^{5\flat}$; Td II; Td IV; 28: I_4^6 ; IV; verm. 4-klank; 29: A_5^6 ; 30: $Td^{9\flat}$ II; 31: C^9 h.v.; 32: C^9 h.v.; A_1s^7 , Td^7 VI; 33: IV; 34-39 tonika-pedaaltoon met VII^{\flat} in 34-37 en I in 38-39. Die betreklike eenvoud van hierdie basis is opmerklik. Die soort versiering wat hy gebruik in 1-2:



is kenmerkend van die lied as geheel. Die enkele gevalle waarin 'n verband binne die toonsoort nie aangedui kan word nie sluit aan by die aanhaling se instelling op dekoratiewe kromatiek. Soos in Adoratio word kadensiële ruspunkte vermy, in hierdie geval deur oorvleuelende hervattings van afsnitte (bv. by 13 hervatting van die aanvangsfiguur in die begeleiding, en by 25 deur hervatting van die voortstuwende dissonansie soos in maat 5). Die maatgroepe skei hulle soms wel af van mekaar deur klein "asem-pouses" in

die struktuur, bv. tussen 2 en 3, 4 en 5, ens.

Drie van die liedere sluit eng aan by die romantiese idioom van hierdie eerste groep liedere, maar bevat terselfdertyd wesenlik impressionistiese harmoniese effekte. Die klankwêreld in Sonnedal (1921) is, veral wat die in-kleding van die begeleiding betref, baie naby verwant met bv. Debussy se *Claire de Lune*, en in mate soos $5 (III_4^6 + 6)$, $10 (V \text{ verg. } \frac{4}{2})$, 25 (vergrande drieklank plus 'n vergrande kwart), en veral 41-45 wat bestaan uit die opvolging Td^{13} N.H.(41-42) na Td^7 vergroot N.H. na I as slotakkoord, word die indruk van verwantskap versterk. Sonnedal (1947) is wesenlik in dieselfde idioom maar meer konstant dissonant en gaan verder weg van die grondtoonsoort. Hierdie ryk styl pas goed aan by die woorde soos "Die purper van purpere lugte", ens. Albei toonsettings bevat 'n ontleedbare poging tot illustratiewe harmoniek deurdat verder van die grondtoonsoort afgewyk word by die woorde "hul maak my gedagtes dwaal" as op enige ander plekke in die liedere. Geeneen van die twee toonsettings is juis geslaagd nie, hoofsaaklik omdat die liedere nie 'n musikale waarde bereik wat punt gee aan subtiliteite nie, en ook omdat albei liedere as geheel taamlik konstant kromaties-dwalend is. As kadensvormings in die twee toonsettings vergelyk word, blyk dit dat die tweede meer ruspunte as die eerste bevat: in teenstelling met die vroeë toonsetting, wat uit rusteloosglydende harmoniek bestaan wat slegs by 19 en 35 ruspunte (maar ook deurglyend) vorm, bevat die latere 'n aantal tweemaatgroepe (by 8-9, 10-11, 21-22, 28-29, 30-31) wat elk 'n kadensvorming inhou deur verwyling op 'n akkoord.

'n Winternag sluit eweneens eng aan by Debussy: in hierdie geval kom die begeleiding by die eerste oogopslag voor soos 'n aangepaste weergawe van *La Vent dans la Plaine*. Gesien die verwysing in die eerste versreël van die gedig

na "koud is die 83/

na "koud is die windjie" bedoel Ashworth moontlik 'n aansluiting. Sy idioom hier is sterk "atmosferies", verkry d.m.v. bv. tertslope drieklanke met bygevoegde dissonante wat alles saam vervloei in pedaleffekte. Soms herinner van die bygevoegde dissonante op vervlugtigende wyse aan tradisionele non-akkoordtone, bv. 3 kan denkbaar ontleed word as $aI^+ 2^b$ met g^1 as 'n leunnoot voor die vooruitneming f^1 van die leunnoot f^1 in 4, en 5 as $aII^+ 7^{\sharp}$ met die A 'n harmoniese vooruitneming van die drieklank a in 6, maar ontleding in basiese akkoorde met dissonante as skakering is baie aanneemliker. Aansluitend hierby kan die tertslopeheid beskou word as illustratief van "koud" en "skraal". Ook moet opgelet word dat die harmonieritme betreklik staties is, bv. 1-4 (in $\frac{4}{4}$ -tydmaat) bestaan uit a I, 13-15 uit d I, ens. Kadensiële ruspunte verval dus uiteraard; die geheel is besonder rustig, en waar die stemfrases eindig, vloei die glinstering van die begeleiding ononderbroke voort.

In drie van die liedere gebruik hy 'n idioom wat moeilik anders as lig-populêr genoem kan word. Veral in Vlindertjies en Lente (1947) word 'n indruk gewek dat hy daarop uit is om te eksperimenteer met populêre sonoriteite, bv. Lente, 2-4: $\frac{6}{8} I^+6$, $\frac{V}{VI} / I$, $\frac{V}{I} / I^+6$, $\frac{V}{IV}$, ens., wat 'n effek van nie-funksionele gekruide dissonansie met 'n goedkoop aantreklikheid wek. In 13-14 van dieselfde lied gaan hierdie neiging so ver dat daar sprake van grammatikale ontaarding kom, soos ook by die eksotiese kromatiese kwinte in 29-31. Dat hy soek na effekte in 'n idioom wat nie natuurlik vir hom is nie, blyk o.a. uit die stereotiepe, veelvuldige kadense in Vlindertjies (die geheel bestaan grotendeels uit kadenskonstruksies), en die gekruide verbergings van kadense in Lente, d.m.v. meng-akkoorde by 5, 10, 19, 21, ens., of d.m.v. populêre dissonansies soos by 14, 17, ens.

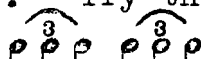

In die genoemde twee liedere kan die populêre opset in 'n mate verstaan word; in Die ossewa verbaas dit. Hier is eenvoudige diatoniesé melodie (bv. 26-29, waar die melodie gevorm is uit tone van fI^{7b}) met eksoties-populêre versierende kromatiek wat as bloot sinlike effek-jag voorkom.¹⁾ Die twee mengakkoordpassasies (14-17 by "die dowwe rooi stowwe al dampend tersy" en 33-36 by "dit knars in die knakkende knokke, maar hul beur") kan denkbaar skilderend bedoel wees in e.g. geval, hoewel die besetting so 'n opset benadeel.²⁾

Ná Dingaansdag staan skerp uit onder sy Afrikaanse liedere omdat dit die enigste stilisties werklik hedendaagse lied is. Die keuse van seriële tegniek is so besonder gepas dat toonsetting van hierdie gedig in 'n ander idioom skaars denkbaar is. Seriële ontleding is reeds gedoen³⁾; die blywende tweestemmige struktuur bring mee dat harmoniese ontleding oorbodig is, hoewel sy veelvuldige aanwending van dieselfde interval uit die ry veroorsaak dat die verminderde kwint ordenende betekenis aanneem. Gepas in hierdie styl, is daar geen ruspunte in die gewone sin van die woord nie, maar oomblikke van betreklike ontspanning in die struktuur ontstaan d.m.v. herhaling, bv. in 5⁴-6³, 9³-10, 13⁴-14³, ens. Hier moet dan opgemerk word dat die interne ritmiek in bv. 9³-10 so stimulerend is dat dit allermens "rustig" is; dit dien egter wel as kortstondige onderbreking van die vloei.

Die vier verskillende idiomatiese neigings wat tot dusver bespreek is, dui daarop dat Ashworth nie deur een dwingende neiging oorheers is nie. Sy voorliefde vir

styleksperimente mag 85/-

- 1) Die toonsetting as 'n geheel van hierdie gedig berus op 'n wanopvatting, soos op verskeie ander plekke reeds genoem is.
- 2) Kyk bl. 96
- 3) As motiefverwerking, kyk bll. 75-76.

styleksperimente mag moontlik groei uit 'n lus tot proefneming; baie moontlik kan 'n leidraad egter ook gevind word in, vermoedelik 'n komposisie-onderwyser, se aantekening bo-aan 'n afskrif van die eerste toonsetting van Adoratio: "The old tune was singable; it would be a pity to destroy it. Try the original arrangement with the accompaniment in  instead of  "

Verskeie suggesties i.v.m. tydmaatveranderinge, melodiese veranderinge en dies meer is in dieselfde handskrif in hierdie kopie ingemerkt.

Hierdie aanmerking en suggesties dui almal op begriplose wysneusigheid. Dit kon slegs meer skade as goed gedoen het aan Ashworth en was baie moontlik 'n rede vir sy stilistiese eksperimente, wat o.a. aanleiding gegee het tot vyf liedere wat uit mengsels van die besproke soorte bestaan. Die vroegste voorbeeld van opmerklike stylverwarring binne bestek van 'n enkele lied is Dis al (1922), wat bestaan uit 'n ongeslaagde verbinding van gewone skuifkromatiek met patroonkonstruksie met impressionistiese sonoriteite: 1-9¹ vou patroonsgewys in tertsverwantskappe oop deurdat die hande konstant in teenoorgestelde rigtings beweeg vanaf 'n mineurdrieklank. By 9 word 'n klimaks bereik d.m.v. G V¹³ h.v. in 'n besonder sprekende gestalte: die grondtoon word eers gegee nadat die res saamgeklink is, sodat 'n indruk van 'n vyfklank met 'n nie-oplossende leunoot voor die none aanvanklik geskep word, d.w.s. 'n impressionistiese klankkonstruksie wat op sigself pragtig is maar nie aansluit by 1-8 nie. Die figuurwerk in die begeleiding van 13-16 versterk die aanvanklike indruk wat 9 maak.

Dis al van 1935 is 'n nog hinderliker bastergeval. Dit verbind 'n neiging tot hedendaagse saaklikheid met 'n romantiese harmoniese idioom met dieselfde impressionistiese mate as in die vorige toonsetting. Mate 13-20

is oorgeplaas uit 86/

is oorgeplaas uit die vroeëre lied (waarin dit 9-16 is), terwyl 27-38 basies uit mineurvierklanke bestaan met (snydend-smartlik bedoelde) kromatiese lopies daarteen. Die onderliggende idee hier is romanties, die effek op die oor egter kwasi-modern. So ook in die geval van bv. 1-4, wat gegrond is op die akkoord $esI\frac{5}{3}$; met bygevoegde sesde toontrappe in die opslagmaat en maat 3, en 'n bygevoegde tweede toontrap in 4 is die woordeskat gewoon romanties maar die yl besetting hedendaags. So 'n verbinding van sappige sonoriteit en barre inkleding slaag nie. Die laaste Dis al (1951) is in sekere opsigte sy mees geslaagde poging met hierdie gedig. Dit bestaan uit 1-8, 21-22 en 27-43 van die tweede weergawe, met die aanhaling in 9-20 uit die eerste weergawe vervang deur 'n meer paslike uitbreiding van die aanvangsfiguur van die begeleiding, en die ryk akkoord in 23-26 vervang deur stilte. Hierdie lied is gevolglik in 'n groter mate uit een stuk as die vorige twee: egter uit een stuk van 'n inherent-dubbelslagtige idioom, soos genoem. Die eerste van die drie toonsettings bevat uitgebreide ruspunte, deurdat die harmoniek tot stilstand kom in 9-17 en 27-33. Die volgende twee toonsettings is nog baie meer staties, in ooreenstemming met sy neiging om hierdie gedig in 'n tablo eerder as 'n lied om te skep; die 1951-toonsetting kom tot volkome stilstand in 1, 7²-8¹, 19-20, 23-24¹, 25-26¹, 31-32, en 43-44, en dreig om tot stilstand te kom in verskeie ander mate.

Terwyl sy veranderinge van Dis al gelei het tot die uitkristallisering van 'n meer waardevolle lied as die oorspronklike, vind die teenoorgestelde proses plaas in die laaste twee toonsettings van Adoratio. Die 1937-toonsetting is reeds swakker; dié van 1951 is een van sy heel swakste liedere. In e.g. is daar 'n verbinding van Liszt (1-3 is 'n verwaterde aanpassing van die aanvangsmate uit die Sonetto 104 del Petrarca) met kwasi-organum (bv. 13-16 wat bestaan uit twee mate diatoniese en twee mate kromatiese

parallellisme 87/

parallelisme oor dieselfde pedaaltoon). Mate 1-3 bestaan uit:

- 'n vyfklank, $\frac{4}{3}$ ($C V^{\frac{4}{3}}$)⁹ - maat 0, p
- 'n F^6 (a) - maat 1, p
- 'n vierklank (Fis VII⁷) - maat 1, p
- 'n vierklank, $\frac{4}{3}$ (Fis $V^{\frac{4}{3}}$) - maat 1, p (hierdie is 'n vooruitneming van 'n leunnoot).
- 'n vierklank, h.v. ($E V^7$ h.v.) - maat 2, p
- 'n seweklank, h.v. ($F V^{\frac{13}{9}}$ h.v.) - maat 2, p
- 'n vyfklank, $\frac{6}{5}$ ($D V^{\frac{6}{5}}$)⁹ - maat 3, p
- 'n verminderde vierklank met leunnoot en bygevoegde groot septiem, afgelei uit $A V^9$, p , (3);
- 'n verminderde vierklank met leunnoot, afgelei uit $A V^9$ in geënharmoniseerde gestalte, p , (3).

Hierdie woordeskat is suiwer Lisztiaans, hoewel sy behandeling daarvan hier en daar 'n effek meebring wat skaars in Liszt se musiek aangetref sal word, soos bv. die vooruitneming van 'n leunnoot in 1. Vergelyking hiervan met die reeks eerste omkerings in 13-14 en die reeks tweede omkerings in 15 toon duidelik dat die lied bestanddele uit twee sferes bevat. 1)

Adoratio van 1951 sluit veral melodies in 'n sekere mate aan by die oorspronklike toonsetting. Dit is dus weer basies romanties; nou egter met voorkeur aan patroonkonstruksie wat na stilisties-vals effekte lei. Bv. die

teenoorgestelde beweging.... 88/

1) In die hande van 'n sterker komponis kan dit gebeur dat die sentrale stroming deur 'n werk sulke uiteenlopende bestanddele laat saamsmelt tot 'n enkele geheel; Ashworth slaag nie daarin nie.

teenoorgestelde beweging-patroon in 5-6 (afgaande kromatiese tertse in die regterhand teenoor 'n opgaande kromatiese lyn in die linkerhand) veroorsaak 'n dissonansie aan die begin van 6 wat in hierdie algemene omgewing slegs as "lelik" beskryf kan word. Soortgelyke "lelike" klanke kom ook voor in 9 (polse 1 en 2), 17 (polse 3 en 4), 24 (polse 1 en 2), ens. Veral die einde is uiters teleurstellend, en dit nogal ter begeleiding van die woord "tevree"! Die algemene effek in die lied is van 'n mislukte oormekaarplasing van sferes, in vergelyking met die langsmekaarplasing in die vorige Adoratio. Albei hierdie liedere het een eienskap in gemeen met hulle pragtige voorganger, nl. 'n neiging om kadensering te vermy. Dit word hier bereik deur afsnitte te laat oorvleuel en deur dissonansie-aansporing (bv. 15 en 23 van die laaste weergawe).

Vorm:

Sewe van die liedere is in gevarieerd-strofiese vorm. In 'Lied van die see', wat die suiwerste melodielied onder sy Afrikaanse toonsettings is, hang die vorm eng saam met die melodiese gestaltgewing, wat uit drie afsnitte bestaan, waarvan elkeen subtiel gevarieer is volgens woordbetekenis, en van mekaar geskei word deur 'n terugkering van die aanvangsmotief wat op bl. 74 gegee is. Die drie Adoratio's val almal in hierdie klas. In die eerste toonsetting word die twee strofes geskei deur 'n baie kort terugverwysing na materiaal uit die voorspel, in die tweede deur 'n terugkering van die volledige voorspel, en in die derde deur $2\frac{1}{2}$ mate tussenspel in die styl van die inleiding. Ook in hierdie opsig is die eerste toonsetting verreweg die bevredigendste van die drie: dit het 'n spontane, meevoerende vitaliteit wat in die ander verplaas word deur 'n kwaliteit wat as beredeneerdheid beskryf kan word, d.w.s. die formele gestalte blyk by ontleding regverdigbaar te wees sonder dat

dit by aanhoor 'n indruk op die gemoed maak. (Hierdie feit hang natuurlik saam met die stilistiese oneenheidlikheid van die liedere.) Dit is dan bv. in die tweede toonsetting musikaal-formalisties juis dat 0-4 terugkeer as tussenspel by 19³-23, en, in veranderde vorm, as begeleiding van die laaste paar mate, omdat dit in 'n mate funksioneer as raamwerk om die anderssoortige tussenmateriaal. Hierdie feit versoen egter nogtans nie die teenstrydige materiaal binne een lied nie. Dieselfde algemene opmerking geld vir Die ossewa: die sterk gevarieerde eerste vier strofes met 'n nuutgekomponeerde vyfde is gepas (die eerste vier is oorwegend beskrywend terwyl die vyfde samevattend is) sonder dat die idioom gepas is by hierdie gedig.

Sewe liedere is in ontvouende vorm. Die drie weergawes van Dis al val in hierdie klas; al drie bestaan uit twee afdelings wat sekere ooreenkomste met mekaar het, maar met genoeg verskille om tweeledige vorm te vermy. In die 1951-toonsetting is daar 'n sterk ooreenstemming tussen die melodiese materiaal in 26-46 en 2-22; uit die e.g. groep mate maak die heeltemal nuwe begeleidingsformule in 29-43 egter formeel gesproke 'n nuwe afdeling van die tweede helfte. Dit sou dus ook moontlik wees om hierdie lied as gevarieerd-strofies in melodiese opsig, maar met ontvouende begeleiding te beskryf, en die eerste twee toonsettings as drieledig met ontvouende begeleiding. In al drie gevalle is die vormgewing as sodanig bevredigend sonder dat die liedere as geheel hoë waarde het.

Die twee toonsettings van Sonnedal is albei melodiesoontvouende liedere, met volgehoue begeleidingsformules, as eenheidskeppende faktor. Hulle is dus formeel regstreeks teenoorgesteldes van die Dis al-toonsettings, waarin die melodieë by benadering twee- en drieledig is terwyl die begeleidings vry ontvou. Hierdie verskillende

metodes om 'n 90/

metodes om 'n soortgelyke algemene formele resultaat te bereik groei grotendeels ontleedbaar uit die tekste: In die eerste twee gevalle van Dis al vorm die woorde "En 'n voël draai bowe in eensame vlug" (die enigste bewegende begrip in die gedig) 'n middelpunt met twee verwante afdelings aan weerskante, en in die laaste geval smelt dit saam met die eerste afdeling sodat maat 24 soos die aanvang van 'n tweede strofe in strofiese vorm klink (maar slegs tot by 28), dus met die agtergrondbeskrywing en die verandering na die persoonlike as eenhede. Lg. rede kan in Sonnedal gegee word as regverdiging vir die ontvouende melodiek, en die verband tussen die agtergrond en die persoonlike ("Ek het haar o, so lief" laat hom waarskynlik juis "Die purper van purpere lugte" raaksien) as rede vir die konstante begeleiding.

Ná Dingaansdag is eweneens ontvouend, maar bevat ook baie amper-herhaling weens die seriële tegniek. Die kaartskets is as volg:

- Mate 1-2 : voorspel, bestaande uit 'n stelling van die toonry.
- A Mate 3-9²: reëls 1-4 (het betrekking op die slang)
- Mate 8⁴-10 : tussenspel, bestaande uit 'n gevarieerde terugverwysing na 1-2.
- A₁ Mate 11-17²: reëls 5-8, met 'n groot mate van ooreenkoms met mate 3-9 (het betrekking op die meerkat en ystervark).
- Mate 17³-19 : tussenspel, gebaseer op die lied se alomteenwoordige afwaartse verminderde kwint.
- B Mate 19⁴-26: reëls 9-12, bestaande uit nuwe musiek (het betrekking op die geitjie).

Mate 26-27: 91/

Mate 26-27 : tussenspel, bestaande uit 'n variasie van die onvolledige toonry.

C Mate 27⁴-33: reëls 13-16, bestaande uit nuwe musiek, (het betrekking op die steenuil).

Mate 32³-34 : afsluiting, bestaande uit 'n variasie van die onvolledige toonry, met as slot 'n omkering van die opgaande drienootmotief uit mate 1-2.

Die musikale afdelings word dus gevorm volgens die verskillende pratende diertjies, en is om hierdie rede bevredigend. Hierteenoor is die ontvouende melodie in 'n Winternag minder geslaagd : die geringe mate van ooreenstemming wat besonderhede betref, bv. tussen 14-15³ en 44³-46 ('n kadensfiguur), laat 'n gevoel ontstaan dat meer herhaling aantrekliker sou wees, veral aangesien die melodie in elk geval nie besonder bekoorlik, of ontleedbaar betekenisvol, is nie. Weens die konstante begeleidingsformule is die geheel egter nogtans 'n eenheid.

Vlindertjies is sy enigste suiwer strofiese lied. Uit die standpunt van die kinderlike eenvoud in die gedig en die ooreenstemmende bou in die drie strofes is hierdie formele keuse gepas. Ongelukkig bring dit 'n mate van verkeerde beklemtoning mee, soos genoem op bl. 65.

Die eerste toonsetting van Lente is in boogvorm:

A	Mate 1-10	Bes	strofe 1	Juigende oproep
B	Mate 10 ⁶ -29 ¹	F	strofes 2 en 3	Natuurontwaking
C	Mate 29 ⁴ -45	Des	Strofe 4	Verwysing na huwelik
B ₁	Mate 45 ^{2½} -51	Ges	strofe 5	Natuur (voëltjies)
A ₁	Mate 52-66	Bes	strofe 6	Juiging

Uit die kaartskets 92/

Uit die kaartskets kan afgelei word dat die vorm baie bevredigend aansluit by die verloop van die gedig, alhoewel sonder dat 'n besonder goeie lied ontstaan; die musikale swakhede is reeds op bl. 80-81 bespreek. Ook gepas, maar minder subtiel, is die drieledige vorm van die tweede toonsetting van dieselfde gedig:

A Mate 1-29, strofes 1 - 3

tussenmate 29-31³

B Mate 31⁴-42, strofe 4

A₁ Mate 42⁶-65, strofes 5 en 6. (Slegs die begin van hierdie afdeling is presies soos A.)

Hierdie vergestaltung skei dus die persoonlike (d.w.s. die verwysing na die huwelik) af van die natuurbeskrywing.

Sy laaste lied, Bruilof, word deur twee musikale idees oorheers, nl. die begeleidingsformule in 1-2 (A) en die aanvangsmotief van die sangstem in 5⁴-7² (B) :

Mate 1-5 : voorspel, A.

Mate 5⁴-13: eerste strofe, begin met B.

Mate 13-17²: tussenspel, A.

Mate 17³-25: tweede strofe, C (nuwe materiaal) met B nou in die begeleiding.

Mate 25-26 : tussenmate, B.

Mate 27-37 : derde strofe, D (nog nuwe materiaal), met B in die sangstem in 27-28 en in die begeleiding in 31-32, en A in die begeleiding in 29-30 en 34-37.

Mate 38-39 : slotakkoord.

Die indeling is dus volgens strofes, met aangepasde refrein-konsepsie.

Begeleiding: 93/

Begeleiding:

'n Groot verskeidenheid word aangetref onder die vorms wat die begeleiding aanneem, en wat in elke geval 'n belangrike rol speel. Die oorspronklike toonsettings van 'n Lied van die see, Adoratio en Dis al het akkoordiese begeleidings, e.g. gedrae; met as gevolg die hinderlikheid van die harmoniese opvolgings wat op bl. 79 bespreek is, en die feit dat die klein figuurtjie in 5³-6, 7³-8, 21³-22, 23³-24 en 37-40 weens die onverwagte registerteenstelling nie oortuig nie. ¹⁾ Die herhaalde akkoorde in Adoratio (1921) dra grootliks by tot die dringende effek van die lied as geheel. In hierdie lied maak Ashworth besonder betekenisvolle gebruik van voor-, tussen- en naspele. Die pragtige kromatiese aanvang se melodiese frase (die enigste wat in die begeleiding gebruik word) belooft nog om op te los na 'n stabiele I-harmonie as die stem reeds intree en 'n verskuiwing na kromatiese deurgangsnote in die begeleiding meebring. Met dieselfde gevoelbelaaide effek word vlugtig terugverwys na hierdie motief in 17 ('n kort tussenspel) en in 33-35 ('n naspel), wat weer oorvleuel met die sangstem se laaste frase. Die voorkeur aan die klavier se warm middelregisters is baie geskik.

Dis al (1922) wyk af van sy akkoordiese gestalte in 13-16, waarin 'n stadige klimmende figuur die onmiddellik-voorafgaande woorde "En 'n voël draai bowe in eensame vlug" voorstel, en in 28-31, wat 'n ritmiese motief bevat wat waarskynlik bedoel is om met die smart van "Dis 'n vallende traan" geassosieer te word. Weens die verrassende registerteenstellings van hierdie motief is dit egter nie effektief nie. Die hoë tot baie hoë register in 13-16 groei so natuurlik uit die woorde dat dit effektief is.

Ander algemene klasse waarin verskeie liedere saam genoem kan word, bestaan nie. Die versierde verwerking van 'n Lied van die see is 'n groot verbetering op die

oorspronklike toonsetting...94/

1) Hierdie lied se voor-, tussen- en naspele is bespreek op bl. 75.

oorspronklike toonsetting om die redes wat op bl. 79 genoem is, en ook omdat die onnodige, niksseggende frilletjie uit 5³-6 verval. Nog 'n ander voordeel spruit uit die verandering: die akkoordiese begeleiding in die laaste 11 mate (identies met die laaste 11 mate van die oorspronklike toonsetting) neem nou, weens die teenstelling wat dit met die voorafgaande bied, 'n betekenis van groter erns en verinnerliking aan. Die begeleiding in Kinderlied bestaan afwisselend uit akkoorde en arpeggios (wat omvattende gebruik van verskeie registers maak), met 'n paar trillers ingegooi op goeie geluk af, en 'n sig-sag-figuur op die tussenpols in 9 en 18. Hierdie uitbundigheid wek 'n indruk van onafgewerktheid; bv. die verandering in 3 na akkoorde in teenstelling met 1 en 2 (arpeggio's), asook die trillers in 5-6, is musikaal nie geslaagd nie en ook nie gefundeer in die woorde nie. Die ryk harmoniese basis in Sonnedal (1921) word versier deur arpeggios in die linkerhand, waaroor soet tertse in 'n taamlike hoë register in die regterhand in 1-12 bydra tot die impressionistiese effek. Die tertse word vervang deur 'n enkelstem ná maat 12. In 15-18 en 35-40 verander die gestalte na onversierde akkoorde; hierdie verwantskap is moontlik bedoel om 'n subtiele verband tussen "hul laat my gedagtes dwaal" en ("En ek hoor in my siel) net één wysie (Ek het haar o, so lief)" daar te stel. Die opgewekte geaardheid van Lente (1922) word weerspieël in die begeleiding deur besige, wydverspreide arpeggios en in ritmes soos $\overset{6}{8} \underline{\underline{\text{p p}}} \overset{\curvearrowright}{\text{p p}} |$

Die middeldeel (C van 'n boogvorm) se verandering na akkoorde hou verband met die gedig se betrekking van die menslike element. Mate 5 en 9 bevat plesierige, naïef-realistiese nabootsing van basuinklank; op dieselfde vlak is die hoër stemregister by "Bo uit die blompies aan ritse gery/ Kom heldere laggies van voëltjiesgevry".

Die laaste twee toonsettings van Dis al is albei daarop ingestel om 'n tablo van die lied te maak. Die besonder yl inkledings van die begeleidings dra by tot hierdie opset, en suggereer ook die wye verlatenheid van die Suid-Afrikaanse veld. In die laaste toonsetting suggereer die skoon lae register in 1-9 swaarmoedigheid, en die styging by "En 'n voël draai bowe in eensame vlug" groei vanselfsprekend uit die woorde. Ook die kromatiese figuurwerk in 29, wat hoër herhaal word in 38 en nog hoër in 42, is suggestief, hoewel dit moeilik is om te sê presies waarvan, omdat die lied nie volkome "af" is nie. Die betreklik dissonante harmoniek van hierdie figuur laat 'n vermoede ontstaan dat dit in verband gebring kan word met die skielike gesig van die graf.

Die begeleiding van Adoratio (1937) bestaan uit 'n vierstemmige struktuur in Lisztiaanse afsnitte ¹⁾, met parallellisme, dikwels oor 'n statiese bas, in die res. Baie hiervan lê betreklik hoog en gee dus die warmte van die oorspronklike Adoratio prys. Die begeleidingsformule in Vlindertjies pas by hierdie lied se lig-populêre styl; dit bestaan uit 'n kontrabas-pizzicato in die linkerhand met aanvullende dubbelgrepe in die regterhand. Die voorspel bestaan uit 'n melodiese motief wat vyf keer herhaal word; die inkleding as 'n geheel herinner baie sterk aan Schubert se lied "Seligheid". Dieselfde netjiese eenvormigheid word in Lente (1947) aangetref, nou met 'n galopformule wat dwarsdeur 1-28 en 43-60 volgehou word. 'n Sekere eng-formele effek, wat die spontane lewendigheid van die oorspronklike toonsetting van hierdie gedig laat vervaag, word gemaak. Omdat die formule meebring dat die hande op- en oormekaar bly speel, word slegs een register op 'n keer gehoor; die stygings in 14 en 18 kan moontlik betekenisvol bedoel wees (van "dit lewe en klop" en "dit krul uit die knop") maar 'n begeleiding soos hierdie skud sy formele geaardheid nie maklik af nie.

Sonnedal 96/

1) Kyk bl. 86

Sonnedal (1947) behou die inkleding van die oorspronklike toonsetting, maar met die soet tertse konstant volgehou, wat moontlik dui op deurdagte stilistiese eenheid, en met as nuwe bestanddeel 'n Albéniz-agtige oorvleuelende samewerking van die hande in 9, 11, 13, 15-18, ens. In hierdie opsig toon die lied dus ook Ashworth se neiging om meer kompak en minder uitbundig in te klee as in sy vroeëre liedere: 'n neiging wat lei tot die verrassende ligte, yl besetting van Die ossewa se begeleiding i.p.v. die massiewe akkoordiek wat amper vanselfsprekend met hierdie gedig geassosieer word. Aansluiting by een of ander subtiele interpretasie van die gedig kan nie gevind word nie, ook nie in die op- en afgaande kurwe by "die dowwe rooi stowwe, al dampend" nie - hierdie soort stof vorm 'n dik, ondeursigtige walm, en dieselfde kurwe word buitendien gebruik by "dit knars in die knakkende knokke", waarby dit totaal ongepas is. Terwyl Adoratio (1951) weer, soos die toonsetting van 1921, in die klavier se warm middelregisters bly, is die gespreide akkoordbesetting so lig dat registerkleur min seggingskrag het en die begeleiding bydra tot die bloedlose effek van die geheel. Die begeleiding van Ná'Dingaansdag is dwarsdeur eenstemmig (verdubbel in die oktaaf of sestiende). In hierdie opsig sluit dit aan by die voorafgaande liedere se kompaktheid; die ritmiek is egter so besonder vitaal dat daar nêrens 'n effek van ylheid ontstaan nie. Inteendeel dra die besetting aansienlik by tot die geheel se effek van vreemdheid, amper groteskheid, wat die onwerklikheid van pratende diertjies en die grieseligheid van die inhoud goed weergee.

In die laaste twee liedere keer Ashworth terug na 'n ryker, welluidende idioom. Die impressionisties-swevende klankbeeld in 'n Winternag bestaan uit 'n formule wat konstant volgehou word in 'n betreklik hoë register, met aanwending van lang ruisende pedaleffekte. 'n Swewende

effek word eweneens 97/

effek word eweneens in 'n meer romantiese styl in Bruilof bereik: die uittreksel op bl. 81 toon die formule wat hy hier aanwend. Waar hierdie formule nie aanwesig is nie, gebruik hy herhaalde akkoorde.

Die liedere waarin hy betekenisvolle gebruik gemaak het van voor-, tussen- en naspele is reeds genoem. Dit val op dat hy hierdie bestanddele van die begeleiding meesal op 'n formele wyse gebruik. In die laaste twee liedere, waarin hy terugkeer na 'n meer romantiese idioom, vind in hierdie opsig ook 'n verandering plaas: die begeleidingsformule van 'n Winternag is sodanig dat die voorspel en ander sologedeeltes 'n realistiese evokatiewe effek het, en, weens Bruilof se besondere geslaagdheid, neem hierdie gedeeltes van die lied evokatiewe waarde aan wat nie deur ontleding verklaarbaar is nie.

Uit die voorafgaande blyk dit Ashworth, hoewel hy min Afrikaanse liedere geskryf het en slegs in die een geval van Nà Dingaansdag daarin geslaag het om 'n eie persoonlikheid te laat deurskemer, beduidende werk gelewer het. Die mees opvallende enkele kenmerk van sy liedere is die groot aantal verskillende musikale idiome waarvan hy hom bedien: soos ook sy keuse van gedigte aandui, is hy geen gevormde individualis nie.

Sy neiging tot proefnemings is op bl. 85 bespreek, en hier kan bygevoeg word dat, as sy stilistiese rondvallery waarskynlik een van die belangrikste redes is waarom hy nie 'n enkele lied gelewer het wat volkome "af" is nie, hy desnieteenstaande 'n paar liedere van verbasende hoë kunswaarde geskep het: Adoratio (1921)¹⁾, Nà Dingaansdag en Bruilof staan maar baie kort onder die heel beste

liedere wat ons 98/

1) Juis Adoratio! Kyk bl. 85

liedere wat ons oor Afrikaanse tekste besit.

In die eerste twee van die drie genoemde liedere weerhou 'n sekere gebrek in die melodiese konstruksie hulle van volkomeheid: Ashworth sorteer onder die soort komponiste wat die stemming van 'n gedig in musiek weergee eerder as om programmaties te werk te gaan, en as sodanig speel suiwer musikale oorwegings 'n beslissende rol by waardebeplanning. Elkeen van hierdie drie liedere is transmutterings van besonder hoogstaande gehalte ¹⁾; Adoratio bevat selfs 'n mate van alchemie deurdat die lied waardevoller is as die gedig. In Adoratio is dit moeilik om die vinger presies op die tekortkoming in die melodielyn te plaas. - Is dit die musikaal-gesproke ongemaklikheid van die herhaalde es² as klimakstoon in 3-10 (maar die subtiële illustratiewe strekking hiervan in 'n groter verband is op bl. 73 bespreek); is dit die verslapping van die melodiese spankrag in 15-17? 'n Onweerstaanbare gevoel bly egter dat hierdie pragtige lied tóg nie heeltemal bevredigend is nie. In Ná Dingaansdag kan die gebrek makliker geformuleer word: die (doelbewuste) monotonie word nie geregverdig deur 'n sterk genoeg kompensasie (bv. van aangrypende deklamasie) nie, en ook is 31-33 melodies opvallend uit pas met die res sonder aanleiding in die woorde.

Bruilof is melodies, soos in alle ander opsigte, betowerend. Die twee plekkies waarby kritiek moontlik op die stem se melodielyn kon gelewer word (17³-19³ en 31-32), word meer as vergoed deur die bekoorlike kontrapunt (bestaande uit refreinbehandeling van die stemmotief uit 6-7) daarteen in die begeleiding. Dit is slegs die heel hoogste maatstaf wat moet bevind dat 'n meer geïnspireerde slot as die stereotipe gespreide drieklank hier nodig is. Hierdie lied laat die sekerheid ontstaan dat Ashworth in staat sou gewees het om liedere van die heel hoogste gehalte te lewer as hy sy kragte meer aan komposisie sou gewy het.

..... 99/

1) Die subtiële verskil wat hy in die soort en graad romantiek van Adoratio en Bruilof maak is reeds 'n betekenisvolle aanduiding van sy begaafdheid. In hierdie verband, kyk bl. 81.

C. NEL (GEB. 1890)

Werklys:

1. Wiegeliëd)
2. Dis al) (J.F.E. Celliers), 1922.¹⁾
3. Terugkeer)
4. Op my ou ramkietjie)
5. Treurlied) (C.L. Leipoldt), 1963.
6. Terugkeer) 1964.(Hertoonsëetting)
7. Wiegeliëdjie) (J.F.E. Celliers), 1965.(Hertoonsëetting)
8. Winternag (E.N. Marais), 1965.
9. Dis al (J.F.E. Celliers), 1966.(Hertoonsëetting)
10. Klaaglied vir Ignacio Sanchez (U. Krige).
Mejias
11. Die kampsuster (J.F.E. Celliers).
12. Daar ruis 'n lied (Totius).

Nos. 1-3 uit die werklys is uitgegee deur Die Nasionale Pers, Bpk., as "Drie Afrikaanse Liedere".

Tematiek:

C. Nel se voorkeur aan swaarmoedige gedigte is opvallend: Dis al ("Dis 'n vallende traan"), Terugkeer ("hul wys my haar eensame graf"), Treurlied, Winternag ("o koud is die windjie/ en skraal"), Klaaglied, Die kampsuster ("ek voel dis die dood wat kom"), en Daar ruis 'n lied ("Die bometop sing klaaglik mee") is almal uitgesproke swaarmoedig, terwyl Op my ou ramkietjie ("Halfpad mal!/ So sê die mense") ook oorwegend wrang is.

Slegs die wiegeliëd vorm 'n uitsondering.

Uit sommige van die lang gedigte kies Nel slegs sekere strofes om te toonset. Die kampsuster bestaan bv. uit

strofes 1 en 8 100/

1) Publikasiedatum. Die ander datums in hierdie werklys is komponëerdatums.

strofes 1 en 8, en Daar ruis 'n lied uit strofes 1 en 2 uit 'n totaal van 6. Nel se strofe-keuse skeep in albei gevalle bevredigende, saamhangende liedere.

Melodiek:

In melodiese opsig val dit op dat hy 'n sterk voorkeur toon aan gedrae langnootafsnitte wat herinner aan die Italiaanse bel canto-aria van die Baroktydperk. Hiermee gaan sy voorliefde vir melismes saam, wat in al die liedere behalwe Die kampsuster 'n belangrike rol speel. 'n Sterk indruk ontstaan dat hy doelbewus daarop ingestel is om die skone kwaliteit van stemme ten toon te stel.

'n Paar voorbeelde van evokatiewe melodiek kom voor, bv. in Die kampsuster; dieselfde afsnitaanvang by mate 4, 19 en 44 spring in e.g. geval 'n oktaaf opwaarts, by 19 'n kwint opwaarts, en bly by 44 staties om die stadige verswakking van die sterwende vrou voor te stel.

Harmoniek:

Wiegelied, Winternag, Daar ruis 'n lied en Op my ou ramkietjie is in 'n oorwegend diatoniese idioom en betreklik eenvoudig. Dis al, Treurlied en Terugkeer is ryk kromaties, met. o.a. treffende tertsverhoudings in Terugkeer (tussen mate 1-2, 3-4, 6-7, 7-8, 27-28), en strelende opvolgings van naasmekaargeplaasde vierklanke in Dis al, soos in 6-8. In Die kampsuster en Klaaglied gebruik hy volop bygevoegde tone wat 'n besonder ryk effek het.

Vorm:

Formeel gesproke volg die liedere presies die strofeindelings van die gedigte. Oor die algemeen is die idioom in elke lied eenheidlik, met uitsondering van Terugkeer, waarin die algemene "Italiaanse" cantilene-styl oorgaan in 'n Schubertiaanse idioom beide wat melodiek en begeleidings-inkleding betref in 53.

Tempi:

Sy tempi is meesal taamlik stadig, soos verwag kan word by die betrokke (swaarmoedige) gedigte.

Die liedere van C. Nel wek 'n indruk dat hy 'n besonder begaafde liedkomponis is, wat nooit tot sy volle reg gekom het nie weens 'n gebrek aan oordeelkundige leiding in sy jeugjare. Volgens 'n mondelinge meedeling van homself is al die liedere wat ná 1922 val, tussen 1955 en 1966 geskryf, d.w.s. tussen sy vyf-en-sestigste en vyf-en-sewentigste lewensjare. Lg. feit is 'n uitsonderlike en interessante verskynsel.

H. ENDLER (1871 - 1947)

Werklys:

1. Wiegeliëdjie (E. de Roubaix), 1923.
2. Dis September (J.J. Smith), 1923.
3. Blommespraak (H.A. Fagan), 1923.
4. Kinderliëdjie (A.D. Keet), 1931.
5. Rosemondjie (D.F. Malherbe).
6. Sing weer vir my (C.L. Leipoldt).
7. Soos die windjie wat suis (H.A. Fagan).
8. Sterrelied (F. Malherbe).
9. Suid-Afrikaanse Wynlied (eie woorde), 1941.

Nos. 1-3 uit die werklys is uitgegee deur Lowe and Brydone, London, as Drie Afrikaanse Liedjies; nos. 6-8

deur R. Müller, Kaapstad; no.9 deur Wine and Spirits Review en Die Suid-Afrikaanse Wynboer, Stellenbosch; no.4 het in Die Huisgenoot verskyn; en no.5 is afgerol.

Die lied Rosemondjie bestaan uit dieselfde musiek as Blommespraak.

Tematiek:

Drie van die gedigte is opgewek en stemmingsryk (Dis September; "met sy mooie goue dae", Wynlied; "wat die harte verjong en verbly", en Sterrelied; "verruis in die hemel se koor"); drie is sedelesse (Blommespraak; "maar taak, plig, en roeping, die reël 'n God", Rosemondjie; "wie steeds skoonheid pluk elke dag om hom heen", en Soos die windjie, "dade wat sterf, ongedaan"); twee is kinderliedere (Kinderlied en Wiegeliédjie); en een is 'n nostalgiese stemmingslied (Sing weer vir my; "as lawenis om my siel te troos").

Musikale bespreking:

Die indruk van 'n huislike, gelukkige persoon wat deur die gegewe gedigkeuses gewek word, word bevestig deur die musiek, wat in 6 uit die 9 gevalle lekker Weense danswalse is. Strofiese en gevarieerd strofiese vorm oorheers, die begeleidings bevat baie dikwels verdubbeling van die sangstem, en 'n eenvoudige idioom met min of geen modulاسie oorheers.

Kunstige elemente kom ook wel voor, bv. die oor die algemeen korrekte (hoewel nie sensitiewe) skandering, pogings tot evokasie in die begeleidings soos in Soos die windjie wat suis, en die kromatiese tinte in dieselfde lied.

Die eerste indruk, nl. van onbelangrike maar meesal aangename huismusiek met 'n sterk dans-element, word deur nader kennismaking bevestig.

S. RICHFIELD (1882 - 1967).

Werklys:

1. Kommandolied (Totius), 1924.¹⁾
2. Vegkop (Totius), 1925.¹⁾
3. 'n Wiegliedjie (anoniem), 1933.²⁾
4. Die sterretjie (C.L. Leipoldt), 1933.²⁾
5. 'n Simpel liedjie (J.R.L. van Bruggen) 1935.²⁾
6. Die roosknoppie (D.F. Malherbe), 1935.²⁾
7. Invocatio (S.I. Mocke), 1936.²⁾
8. Die donkerstroom (A.G. Visser), 1936.²⁾
9. Serenade (B. Stockenstrom), 1946.²⁾
10. Lentelied (S. Blakemore), 1946.²⁾
11. Komaan (J.F.E. Celliers), 1946.²⁾
12. Mōresang (B. Stockenstrom), 1947.²⁾
13. Kom, beminde (G. Kotzé), 1947.²⁾
14. Die Toegela (H.H. Joubert).
15. Daagraad (H.H. Joubert).
16. Nimmer of Nou! (A.G. Visser).
17. Offerande (Eitemal).
18. Weeklag (Totius).
19. Winternag (E.N. Marais).

Nos. 9-13 is uitgegee deur Unie Publikasies, Pretoria; 3-5 en 7 deur Gebroeders Mackay, Bpk., Johannesburg; 1 en 2 deur Die Burger Boekhandel, Kaapstad; 8 deur die Soho Press, London; en 6 deur Chappel and Co., London. Nos. 14-19 is manuskripte. Sommige het pryse op kunswedstryde behaal; i.v.m. Die roosknoppie staan daar die volgende inligting buite op die kopie: "Hierdie sang (sic!) was die goue medalje en die A.T.V. wisselbeker toegeken by die Afrikaanse Kunswedstryd, Johannesburg, 1935".

Tematiek: 104/

-
- 1) Ontstaandatum.
 - 2) Publikasiedatum.

Tematiek:

Van die liedere gaan 6 oor Vaderlandsgedigte, nl. Kommandolied ("Trek burgers, elke man 'n held"); Vegkop ("vas lê die roer in die trekker se hand"); Komaan ("Daar's 'n nasie te lei"); Die Toegela (i.v.m. die grensboere se stryd teen Bantoes: "Dool sluipende hordes om en om en menige beul word na verdienste verswolge"); Nimmer of Nou! ("Nou is die dag Nou die uur van bestemming Werda Suid-Afrika"); en Weeklag (i.v.m. die lyding van die kindertjies in die konsentrasiekampe: "Dit is die manne met die baar/ daarop die kleine bloedjies").

Vyf is liefdesliedere, nl. Invocatio ("my hart wat bewe van verlange"); Die donkerstroom ("..... As liefste, net te droom van jou"); Serenade ("vir lippe so rooi moet myne smag"); Lentelied ("skenk aan my jou hart so teer"); en Kom, beminde.

Vier is opgewekte stemmingsliedere, nl. Die sterretjie ("Kort is die nag, en lank is die dag"); Môresang ("en goud lê in elke blaartjie en tak"); Offerande ("elke nuwe somer sag vergeur"); en Daagraad ("en blydschap in die strome").

Twee is swarmoedige stemmingsliedere, nl. Winternag ("o koud is die windjie/ en skraal") en 'n Simpel liedjie (" 'n Kindjie het vanawend/ sag na die Heer gegaan").

Die Wiegliedjie is 'n kinderlied en Die roosknoppie 'n sedelessie ("die hoop straal uit die ogies - / maar ag, geen rosie bloei").

Woordbehandeling:

Richfield se skandering is wisselvallig. In liedere soos Wiegliedjie, Komaan!, Môresang en Kom, beminde skandeer hy deurgaans bevredigend, en in bv. Vegkop en Invocatio is die foute van die soort wat ontstaan by elke komponis

wat voorkeur gee aan musikaal-gebalanseerde afsnitte bo **noukeurige** aandag aan die woordvereistes. In enkele liedere, vermoedelik die eerste Afrikaanse liedere wat deur hom as Engelstalige immigrant geskryf is, word die skandering egter amper lagwekkend grotesk. Bv. in Kommandolied kom die volgende voor:

"Jongkêrels, los die nooi se hand/ en seuns,
 4 ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩
 4 verlaat jul moeders, want / daar gaan (n strydgeroep)
 ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩

Dieselfde soort skandering word ook weer in o.a. Weeklag aangetref.

Sy genoemde voorkeur aan oulike, toeganklike melodiek bring dikwels die soort ongepaste sinsonderbreking voor wat in die vorige voorbeeld tussen "want" en "daar" voorkom. Minder opvallend maar ewe steurend is bv. die volgende uittreksel uit Die Toegela:

"Teen sy oewers slaat hy op onrustige maat, met 'n
 4 ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩
 4 voorgevoel van onweerstaanbare kwaad"
 ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩

Melodiek:


Hy slaag dikwels daarin om aantreklike, innemende melodieë te skryf; nooit sprekend of sterk nie; vol "mooi" spronge en met reëlmatige ewe lang afsnitte (meesal 2- en 4-maatgroepe); en slegs in uitsonderlike gevalle gedifferensieer van al sy ander melodieë deur 'n element van evokasie of illustrasie soos in Komaan, wat met die volgende ritmiese skema begin:

4 ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩

Ritmiek:

In ritmiese opsig is daar meesal van dieselfde soort subtiële interne afwisseling teenwoordig as in die skematiese aanhaling uit Komaan. Die algemene effek is egter van vloei wat sussend word weens baie herhaling.

Vorm:

Formeel is die liedere bevredigend, met 'n opmerklike voorkeur aan strofiese vorm. Die begeleidings bevat dikwels belangrike voor- en tussenspele en elemente wat as evokatief beskou kan word soos die arpeggios net voor die storm, die herhaalde swaar akkoorde by die storm, en die arpeggios by die moralisasie in Die roosknoppie. Vegkop bevat die mees uitgebreide voorspel, met opvallende ritmes soos $\frac{4}{4}$ , groot dinamiese en registerteenstellings, dreigende tremoli laag in die bas, betekenisvolle versieringsnootjies, reekse opglyende drie- en vierklanke, en ander aanskoulikhede. Die eerste tussenspel sluit aan by die woorde "Here red!" en kan bedoel wees om 'n stil oomblik voor die aanval voor te stel, en die woelende tweede agtmaat tussenspel dui waarskynlik op die Bantoe kaptein, Kalipi, se vlug.

Harmoniek:

Die algemene indruk van inspanningslose vlotheid word bevestig deur beskouing van die harmoniek. Richfield gebruik swierige tussendominante, verminderde drie- en vierklanke, vergrote sextakkoorde, dominant vyf-, ses- en seweklanke, en alle soorte non-akkoordtone in 'n vloeiende, enigsins oor-ryk tekstuur. Hy beheers komposisietegniek egter met so 'n joernalistieke vaardigheid dat die liedere meesal as aanvaarbare verbindings van poësie en musiek voorkom.

'n Simpel liedjie is kenmerkend. Die musiek is vol soet dominantseweklanke en kromatiek, dus nie "eenvoudig" in 'n stilistiese sin nie, maar die geheeleffek is nogtans oortuigend: die ryk akkoordiek word aanvaar as 'n normale stilistiese bestanddeel, en aansluiting by die skrynende smart in die gedig vind plaas op 'n vlak waar die gevoel van smart op joernalistieke wyse verwerk word tot hooggekleurde, swoele weeklikheid.

Dit is interessant dat Richfield wel op sy eie vlak daarin slaag om te oortuig; in die geval van soortgelyke mentaliteite (M.C. Roode, D.I.C. de Villiers, e.a.), waar die joernalistieke vlotheid ontbreek, is die resultaat meesal nie oortuigend nie.

J. PESCOD (GEB. 1898).

Werklys:

1. Die wilde by (digter onbekend), 1925.
2. Oktobermaand (C.L. Leipoldt), 1928.
3. Die roosknoppie (D.F. Malherbe), 1928.
4. Die ossewa (J.F.E. Celliers), 1928.
5. Was ek 'n sanger (P. de Waal), 1946.
6. Bruilof (J.R.L. van Bruggen), 1963.
7. Salute d'Amore (A.G. Visser), 1963.

Uit die werklys is no.3 uitgegee deur A. Weekes and Co., Ltd., London; en no.2 gepubliseer in Die Huisgenoot, 1930, met die nota: "Voorgeskryf vir die Afrikaanse Eistedfod 1930, Sopraan, Klas 3."

Tematiek:

Die gegewe werklys dek verskillende temas, waaronder drie natuurgedigte: Oktober ("Die mooiste, mooiste maand"), Was ek 'n sanger ("Sou ek vry-uit sing van die vreugd'/ wat heel die veld my bring") en Bruilof ("Toe het stout die stoei-graag windjie"); twee gedigte wat 'n opmerklke sedeprekende element bevat: Die roosknoppie ("Ek sien so menige knoppie/ Maar ag, geen rosie bloei") en Die ossewa ("So, stom tot die stond van hul sterwe/ Bly ieder 'n held van die daad"); een lighartige verliefde liedjie: Salute d'Amore ("my boodskap met blomme se geur") en een amusante kleuterliedjie: Die wilde by ("Toe kom daar 'n honger mossie/ Hy skree, Ah, daar's 'n kossie"). Die gedigte is almal opgeruimd, dikwels met 'n opmerklke element van skalksheid, behalwe die twee sedellessies: Die roosknoppie is bejammerend en Die ossewa lydsaam.

Woordbehandeling:

Pescod se woordbeklemtoneing is enkele kere onhandig, soos bv. in Die roosknoppie, 7³ ("één" onderbeklemtoneing); en Was ek 'n sanger, 36¹ ("in" oorbeklemtoneing), maar wek oor die algemeen 'n indruk van noukeurigheid. Soms blyk skynbare foute wel aanvaarbaar te wees. Maatritmiese invloed, soos in Oktober, 5 en 68, stel skynbare oorbeklemtoneing van "Dit" en die tweede lettergreep van "wolke" in orde; en melodiese verloop, soos in Bruilof 9¹, 11¹, 15¹, ens. stel skynbare oorbeklemtoneing van "By", "in", "as", in orde. Die afwykings van normale beklemtoning in Die wilde by dra by tot die algemene indruk van skalkse kleutervrolikheid, soos bv. die stemintrede:

Daar was 'n wilde by (Mate 4^{4½}-6).

4 4 | B | P . B P P | P P

In hierdie opsig moet dit opgemerk word dat Pescod

meesal aanvaarbaar skandeer, sonder dat daar egter enige tekens van besonderheidsbeïnvloeding deur normale spraak-ritme is. Dit blyk uit die volgende aanhaling, 10-17 uit Die ossewa, wat terselfdertyd aantoon dat hy musikaal-periodies konstrueer eerder as in doelbewuste aansluiting by sinsamehang:

"die jukke al drukkend hul skowwe
6 8 | B B B B B B B B | B B B B | B B B B
hul dra dit getroos en tevreë
B B B B B B B B | B B B B B B B B
en stille al stuiwend en stampend
B B B B B B B B | B B B B B B B B
kom stadig die wa agterna", ens.
B B B B B B B B | B B B B B B B B

In die aanhaling word die eerste lettergrepe van "jukke" en "drukkend" abnormaal verleng, terwyl woorde soos "stuiwend" of "stadig" sodanige verlenging beter sou kan verdra, en word die versreëls reëlmatig van mekaar geskei deur rustekens. Hierdie werkwyse word in al die toonsettings toegepas, in enkele gevalle met steurende sinsonderbrekings as gevolg, soos in Bruilof: "Toe het stout die stoeigraag windjie, mal van puur plesier" - 27-28 - "saam met al die bloeiselgeure bruilof in my tuin gevier". In Die wilde by word onderbreking ontleedbaar illustratief gebruik: "Het sy asempie" - 34³-35⁴ - "gestop".

Woordherhaling kom enkele male voor, ter wille van balanserende melodiese afsnitte, bv. Die roosknoppie, 9-12; en in Salute d'Amore van die vier slotreëls ter wille van verlenging. In Die wilde by dra die herhalings ("opgesluk - gesluk - gesluk" ens.) in 20-22 en 37-45 by tot die oulikheid van die geheel, veral in e.g. geval, waarby die stygende reeks kromatiese akkoorde iets van die woorde se betekenis suggereer.

Melodiek:

Die sangstemmelodiek beweeg meesal trapsgewys, met spronge meesal as 'n middel tot bekoorlike melodie maar in 'n paar gevalle ontleedbaar illustratief. So is daar bv. 'n suggestie van "stampend" in Die ossewa, 15¹; en in die volgehoue spronge in 37-38 van Bruilof by die woorde "Toe het stout die stoeigraag windjie". Die afwaartse sextsprong vir "gestop" op 35^{4½}-36¹ van Die wilde by is ook subtiel gepas, hoofsaaklik omdat die liedjie as geheel so oulik is dat suggestie maklik posvat. Melismes is ook in die meerderheid gevalle melodievormend. Betekenisvolheid kan egter gevind word in Die wilde by, 11¹⁻² ("ry" uit "Op 'n blaar gaan sit en ry") en 30-31 ("gons"); Die roosknoppie, 25³⁻⁴ (afwaartse melismatiese sext by "skeur") en 12¹⁻³ (afwaartse melismatiese kwint by "meer" uit "nie meer"); en Die ossewa, 49¹⁻⁵ (tiennootmelisme by die woord "ver" uit "lê ver op die velde verlaat"). Illustratiewe lyne kom enkele kere voor, bv. in Die wilde by, 9^{4½}-11² (wiegende lyn by "Op 'n blaar gaan sit en ry") en 19^{4½}-22³ (kromatiese opwaartse lyn by "En opgesluk-gesluk-ens."); Die roosknoppie, 24-26 (opmerklike verandering van die algemene gebalanseerde op- en af lyn na verwyling op een toonhoogte vir "Die stormwind is gekom", wat die ondertoon van dreiging uitbeeld); en Die ossewa, 27⁶-29² (suggestie van die swaai beweging waarmee osse loop, by die woorde "Hul swaai heen en weer in die stroppe". Hierdie afsnit kom nog op 'n paar ander plekke ook voor en werk oral suggestief).

Ritmiek:

Die tempi is oor die algemeen goed gekies. Die aanduiding "Nie te vinnig nie" by Bruilof is die enigste twyfelagtige geval: hierdie lig-skalkse gedig sou meer oortuigend teen 'n dartelende tempo getoonset kan word. Hierteenoor is die piu mosso by maat 24 van Die roosknoppie vir dreiging, meno mosso by die sedelessie (28) en ekstra rallentando by die woorde "maar ag" goed gepas. Maatritme speel slegs in Oktobermaand 'n rol, met die korrektiewe funksie wat op bl. 108 genoem is. Al die toonsettings word oorheers deur tweemaatgroepe, egter met doel-

bewuste 111/

bewuste illustratiewe afwykings, bv. in Die wilde by by die woorde "gons" (7-9 en 25-27), "opgesluk" (20-22, 41-43 en 44-46), en "Het sy asempie gestop" (34-36); Die ossewa by "geduldig, gedienstig, gedwee" (7-9) en "maar hul beur en die vrag bring hul daar" (39-41), ens. Die interne ritmiek toon oor die algemeen voldoende verskeidenheid, en is in die geval van Die wilde by inderdaad besonder interessant. In toonsettings soos Oktobermaand, Die ossewa en Salute d'Amore bevorder oorheersing deur herhaling van dieselfde patroon die toeganklikheid van die liedere.

Vorm:

Pescod se vormbehandeling is bevredigend. Die wilde by, Was ek 'n sanger en Salute d'Amore is gevarieerd strofies, e.g. met 'n sewemaat tussenstuk en 'n tienmaat-koda:

Inleiding - $1-4^4$, A - $4^{4\frac{1}{2}}$ -15;

Tussenstuk (met woorde) - 16-22, A₁ - $22^{4\frac{1}{2}}$ -36;

Koda (met woorde) - $36^{4\frac{1}{2}}$ -46.

Die roosknoppie en Bruilof is tweeledig, lg. as volg:

Voorspel - $1-4^3$; A - 4^4 -20; B - 21-45. Die ossewa is

ontvouend, met die materiaal deurgaans eenheidlik :

Inleiding - $1-4^5$; A - 4^6 -21⁵ (strofes 1 en 2); Tussenmate 21^6 -23⁵, B - 23^6 -32⁵ (strofe 3); C - 32^6 -41 (strofe 4); en D - 42-53 (strofe 5). Oktobermaand is strofies, met

slegs die eerste drie strofes van die gedig ingesluit en sonder die refrein wat Leipoldt vooraf en agterna gee.

Twee uitgebreide kadensas, in die stemming van die fluitkadensas in bv. Johann Strauss se Walse, skei die strofes.

Begeleiding:

Illustratiewe elemente word in die begeleidings aange-tref, bv. die beweeglike triole (1-6 ens.) en besige arpeggios (7-9 ens.) in Die wilde by is suggestief van die gonsende by, en die kromatiese opwaartse beweging in 20-21

beeld die idee van "opsluk" plasties uit; die volgehoue pedaaltoon D (1-9, 11,14-15, 17-21, ens.) in Die ossewa suggereer iets van die soliede idee van 'n span osse voor 'n wa terwyl die inkledingsverandering na akkoorde met gepunteerde ritme in 33-41 presies aansluit by die gedig se nuwe alliterasie (" brekende, brokke knars in die knakkende knokke"); die tremolo's in albei hande gelyktydig in mate 24-27 van Die roosknoppie suggereer dreiging; die verandering na arpeggios in 19-30 van Salute d'Amore suggereer die verwysing na wind. Afgesien hiervan is die begeleidingsformules bevredigend gekies sonder ontleedbare verband met woordbetekenis. Elkeen van die toonsettings begin met 'n voorspel of inleiding, meesal 4 mate maar in Was ek 'n sanger slegs een maat en in Salute d'Amore twee mate, wat in die meeste gevalle 'n aankondiging is van die materiaal wat in die verloop van die toonsetting as begeleiding gebruik gaan word, maar soms as stemmingsryke inleiding, bv. die huppelende versieringsnootjies in Oktobermaand. Tussenmate kom voor slegs in Die roosknoppie, 20-23, en Die ossewa, 21⁶-23; in albei gevalle tematies, maar eerder met formele betekenis as poëtiese seggingskrag. Naspele word nie by enige van die toonsettings aangetref nie, en slegs Was ek 'n sanger bevat 'n ekstra viermaatslot, bestaande uit 'n arpeggio met finaliteitseffek.

Harmoniek:

Die harmoniek is oor die algemeen heeltemal smaakvol; wesenlik lig (vol verrykende tussendominante!) maar betreklik selde oorlade soos in Was ek 'n sanger, waarin die kombinasie van nie-funksionele deurglydende kromatiek (bv. 2-4), die oorbekende truk, I - vergrote ("Duitse") sextakkoord - I (5-6 en 25-26), soet vyfklanke (bv. 13: Td⁹V, en 20: Td⁹VII ens.) en die verskeidenheid ryk tussendominante, soms vergroot (bv. 7³⁻⁴ - Td verg. IV) enigsins oordadig aandoen; en sekere mate van Oktobermaand

waarin die neiging 113/

waarin die neiging tot oorversiering steur (bv. die verlaagde sesde toontrap by 8^4 , ens.). Die wilde by is in harmoniese opsig vol oorbekende truks (bv. die hulpverminderde vierklanke tussen posisies van I in 1-2, ens.; die oorbekende deurgangsnote oor V in 3; die soortgelyke behandeling van Td^9 en $Td V$ in 18 en 19; ens.), maar die geheeleeffek is oortuigend weens die opset van die kinderlik-amunsante gediggie. Die talryke tertsverhoudings (bv. tussen 6-7, 7-8, 9-10, 11-12, ens.) dra by tot die algemene kleurvolheid. In Die ossewa is die oorheersing van I (d^5_3) hoofsaak: dit dra by tot 'n effek van soliditeit en moeisaamheid. Bruilof bevat 'n hele reeks opmerklike leunnote en beklemtoonde deurgangsnote in mate 21 tot aan die einde, bv. op 21^1 , 22^1 , 22^2 , 23^1 , 23^2 , ens.; m.a.w. op nagenoeg elke pols. Salute d'Amore kom voor soos 'n eksperiment met vierklankkettings, wat die hele toonsetting oorheers en 'n aantreklike mild-dissonante stuwinge-effek meebring.

Registerkleur:

Registeraanwending in die begeleiding kan nêrens as ontleedbaar illustratief beskou word nie, en in twee gevalle as ongepas: (die hoë ligging van 21^6 -27 uit Die ossewa verskaf musikale afwisseling met die res van die toonsetting, maar ten koste van woordbetekenis ("Die middagson brand op die koppe/ gebuk in hul beurende krag"); en die arpeggio-begeleiding in Was ek 'n sanger is te laag en "dik" vir sulke uitbundigheid. Wat die stem betref, lok slegs Oktobermaand die kritiek uit dat dit selfs vir 'n koloratuursopraan ongemaklik-hoog geleë is. Dit is egter bes moontlik doelbewus gedoen, nl. om vir 'n sekere klas stem as voorskrif op 'n kunswedstryd te kan dien.

DORIS BEYERS

Werklys:

1. Lied van die wonderboom (A.G. Visser), 1928.
 2. Rose van herinnering (A.G. Visser), 1930.
 3. Amors konfettie (J.F.E. Celliers),)
 4. Aandblik (D.F. Malherbe),)
 5. Sneeu op die berge (I.D. du Plessis),)
 6. Serenade (B. Stockenstrom),)
 7. Aan blomme (N.J.V.))
 8. Styging (D.B.)
 9. Soos 'n borrelende vink (C.L. Leipoldt))
 10. Die donkerstroom (A.G. Visser))
 11. Toeral, loeral, la (C.L. Leipoldt))
- "Amors konfettie
en Vyf ander
Liedere".
- "Drie
Liedere"

Nos. 3-8 is in een band uitgegee deur M. Maquaire, Parys; nos. 9-11 in een band deur Die Nasionale Pers, Bpk., Kaapstad; en nos. 1 en 2 het in Die Huisgenoot verskyn as items vir die Afrikaanse Eistedfod, Kaapstad.

Tematiek:

Vyf is liefdesliedere, nl. Amors konfettie, Serenade, Lied van die wonderboom ("Kom, my beminde"), Die donkerstroom ("As liefste, net te droom van jou") en Toeral, loeral, la ("My skat is maats met my"); drie is nostalgiese stemmingsliedere, nl. Aandblik ("So sink daar geslagte/ soos 'n vlieënde gedagte/ In die eindlose ruim van die tyd"), Aan blomme ("Ons lewe is niks anders as 'n stille droom"), en Rose van herinnering ("Die donker rooi roos van my verdriet"); twee is gewyde liedere, nl. Sneeu op die berge ("Asof Hy skoner so Sy skoonheidswerk bevind") en Styging ("Maar die Heer is naby in Natuur"); en een is 'n opgewekte stemmingslied, nl. Soos 'n borrelende vink ("So sing ook die hart wat skoonheid min").

Woordbehandeling en vorm:

Doris Beyers se skandering is oor die algemeen

betreklik juis. 115/

betreklik juis. Sommige foute gaan amper ongemerk verby, bv. in Serenade:

"gesels so lag-lag"
6
8 D|D D D D 7 |

Ander foute is meer opvallend, bv. in Aan blomme:

"O blomme teer, ons lewe is niks anders as 'n stille droom"
3
4 D|D D D D D·D|P 7 D | D D D D D | P P

Lg. soort fout ontstaan betreklik dikwels weens haar strofiese vorms, of herhaling van melodiese afsnitte in ander vorms. Vier van die liedere is ontvouend (Serenade, Lied van die wonderboom, Soos 'n borrelende vink en Rose van herinnering). In bv. e.g. geval is dit moeilik om te verstaan waarom sy hierdie gestalte kies; strofiese toonsetting sou baie meer gepas wees. Dieselfde geld vir 'n drieledige lied soos Toeral, loeral, la en 'n tweeledige lied soos Die donkerstroom.

Lg. opmerking dui daarop dat haar liedere dikwels ongeslaag is. Oortuigende toonsetting, m.b.t. melodiek, harmoniek, ens., sou meebring dat bv. Toeral, loeral, la bevredigend inpas in drieledige vorm.

Melodiek:

Veral in melodiese opsig is die liedere geneig om 'n neutrale indruk te wek. Die bekoorlike wendinkies wat dikwels in liedere van hierdie (betrekklike lae) gehalte aangetref word, is met enkele uitsonderinge afwesig in haar liedere. Amors konfettie, Styging en Die donkerstroom bevat bv. geen onderskeidende melodiese elemente nie terwyl Rose van herinnering in melodiese opsig uit 'n oënskynlik doellose op- en af-beweging bestaan. Enkele kere kom daar beskrywende lyne voor, bv. die swaaiende lyn by "as hy swaai op die tak van die swarthoutbos" in Soos 'n borrelende vink. Ongepaste lyne is egter meer

dikwels aanwesig, bv. die fanfare-agtige drieklankkonstruksie by "Wit soos die pêrelskuim wat tussen die rotse dans" in Sneeu op die berge.

Harmoniek:

Doris Beyers moduleer slegs in 'n paar liedere (Toeral, loeral, la; Soos 'n borrelende vink en Lied van die wonderboom) uit die grondtoonsoort. Sy gebruik ook oor die algemeen min kromatiese akkoorde, maar dan in 'n paar gevalle met ontleedbare illustratiewe opset: by "bome geheimsinnig" in Serenade; "die dag se awendsang" en later by "Bly, bly, en sing met my" in Aan blomme; "Liefde uit die kelk van my boesem" in Lied van die wonderboom; "van smartelik geluk, die tyd ontruk" in Rose van herinnering; ens. Dit is verbasend om hierdie subtiliteite in sulke swak liedere teen te kom; die effek het soms 'n element van onthutsing omdat die harmoniek oor die algemeen besonder neutraal is in aansluiting by die melodiek.

Begeleiding:

Onder die begeleidings is daar verskillende gestaltes teenwoordig: in Aan blomme en Sneeu op die berge bly een stem uit óf die regterhand óf die linkerhand deurentyd saam met die sangstem; in Aandblik, Amors konfettie, Serenade en Styging is daar smaakvolle afwisseling tussen sangstemverdubbeling en onafhanklikheid sodat 'n interessante wisselwerkende struktuur gevorm word; en in die ander vyf liedere bly die begeleidings deurentyd onafhanklik. Hierdie aspek is die interessantste in haar liedere en toon die duidelikste tekens van 'n wens, en soms selfs 'n vermoë, om 'n mate van fyn afwerking te bereik.

Al die voorspele behalwe dié van Serenade bestaan uit materiaal wat verwant is aan die sangstemmelodie. Enkele kere kom daar illustratiewe bestanddele voor, bv. die versieringsnootjies in die voorspel van Amors konfettie (om voëltjies na te boots). Die tussenspele bevat ook

hier en daar evokatiewe oomblikke, bv. die gevoelsopwellings in Aandblik en Aan blomme. Dieselfde soort klein subtiliteite word aangetref in enkele naspele, bv. die wegsterwende eggo van die laaste stemafsnit in Aandblik.

JAN BOUWS.

Werklys:

1. Ek sing van die wind (C.L. Leipoldt), 1928.
2. As saans (A.D. Keet), 1929.
3. Op my ou ramkietjie (C.L. Leipoldt), 1930.
4. Sonnedaal } 1930.
5. Klaas Vakie } (A.D. Keet), 1930.
6. Ek haat die felle daglig } 1930.
7. Ou Magjaar se liedjie (Eitemal), 1931.
8. Die land van weet-nie-waar (A.G. Visser), 1931.
9. Die maan is 'n kwaai ou kêrel (A.D. Keet), 1931.
10. Wonderlik (Kleinjan), 1933.
11. Gee vir my 'n trouing (A.D. Keet), 1933.
12. Slaapliedjie (J. van Broekhuizen), 1933.
13. Ryliedjie (P. Beukes), 1934.
14. Dis al (J.F.E. Celliers), 1935.
15. Mè! (A.G. Visser), 1936.
16. Drinklied (Eitemal), 1937.
17. Dingingaan, die Soeloe (C.L. Leipoldt), 1938.
18. Die dromer (W.A. Boonzaier), 1947.
19. Van jou en my (N.P. van Wyk Louw), 1949.
20. Feeslied vir Republiekdag (J.C. Bouws), 1965.
21. Skoollied, Laerskool Westdene, 1966.

Uit die bostaande lys liedere, wat deur die komponis beskikbaar gestel is, was die partiture van slegs nos. 3, 7, 10, 14 en 17-19 beskikbaar, d.w.s. 7 uit die 21. Hierdie 7 dek egter die hele omvang van die jare waarin hy liedere geskryf het en kan sekerlik as verteenwoordigend beskou word.

Tematiek:

Dit is opvallend dat Bouws voorkeur gee aan minder intense poësie: Dis al en Van jou en my is die enigste uitsonderinge in hierdie opsig. 'n Element van gevatheid is belangrik, soos in Ek haat die felle daglig (grappig); Dingaan, die Soeloe (speels hoewel ook betigtigend); Wonderlik (dierbaar); en Ou Magjaar se liedjie (komies).

Musikale bespreking:

Die element van gevatte "oulikheid" (in 'n goeie sin) kenmerk selfs ook die musiek van liedere waarvan die gedigte eintlik minder "oulik" en meer diepgrypend is, bv. die kwasie-komiese maar eintlik tog hunkerende Op my ou ramkietjie. Dit wil voorkom asof Bouws in musikale opsig wesenlik "oulik" dink en voel. -

In melodiese opsig is daar baie wat smaakvol en elegant is; nooit iets treffends of kragtigs nie maar ook nooit blote neutraliteit nie. Hy skep by voorkeur keurige miniatuurtjies, nietig sonder om beuselagtig te word. Dingaan, die Soeloe is kenmerkend - dit bestaan uit 'n opwaartse toonleer oor vier mate, gebalanseer deur 'n afwaartse kronkeling oor twee mate, afgerond deur 'n gepaste kadens. Die hele netjiese prosedure word dan herhaal.

Van jou en my, 'n heelwat langer lied, is meer ingewikkeld gebou en bevat selfs 'n sekere mate van motiwiese konstruksie deurdat 'n herhaalde opwaartse halftoon meermale voorkom (sonder aanduibare simboliese waarde). Dit verloop egter sonder melodiese hoogtepunte en sonder ritmiese voortstuwung. Dit is egter opmerklik dat hierdie

negatiewe elemente nie aanleiding gee tot 'n negatiewe indruk nie: eerder ontstaan die indruk dat Bouws hom presies bewus is van sy skeppende beperkinge, streng binne sy grense bly, en sodoende besonder aangename liedere voortbring.

Die element van keurige "oulikheid" bepaal ook sy harmoniek, bv. sy verrassende (maar smaakvolle) uitwykings vir 'n grappige effek in Dingaan, die Soeloe; die dwalende tonaliteite wat in Van jou en my bydra tot die gepaste, hoewel enigszins verlore gevoel van die geheel; en die oulike eksotisme in Ou Magjaar se liedjie en Op my ou ramkietjie, lg. as volg:

Mate 1 - 4 : 1^{+6} ; 5-6: II^9 ; 7: V^{II} ; 8: 1^6 ; 9: Td^9V, V^9 ;

10 : I^{+6} (= 1; die lied is selfherhalend soos 'n sirkelkanon vir die vyf strofes).

In Wonderlik is daar 'n ewe aantreklike klein skema wat milde dissonante en 'n paar interessante modale verhoudings insluit, asook aantreklike bygevoegde tone.

Die dromer is so naby aan Wonderlik in alle musikale opsigte en veral wat harmoniek betref (met net meer van die parallelle kwarte en kwinte wat in Wonderlik in mate 7-8 gebruik is) dat dit op dieselfde dag geskryf kon gewees het i.p.v. 14 jaar later. Hierdie feit werp verdere lig op Bouws se skeppende geaardheid: geen agteruitgang en geen ontwikkeling kan vasgestel word nie.

G. BON (GEB. 1901).

Werklys:

1. Lied van Mali (C.L. Leipoldt).
2. Rose van herinnering (A.G. Visser).
3. Amoreuse Liedeken (D. Mostert).
4. Sneeu (A.D. Keet).
5. Berusting (F. van den Heever).
6. Skoppensboer (E.N. Marais).
7. Verlange (A.D. Keet).
8. In die klooster (A.G. Visser).
9. Kom dommel (D. Mostert).
10. Was ek 'n sanger (A.G. Visser).
11. Berusting (J.F.E. Celliers).
12. Ritrympie (T. van den Heever).
13. Swaansang (A.G. Visser).
14. Sannie
15. O blye nag
16. Sterrelied
17. Die roos (A.G. Visser).
18. 'n Simpel liedjie (J.R.L. van Bruggen).
19. Prinses van verre (A.G. Visser).

Uit die bostaande lys liedere, wat deur die komponis beskikbaar gestel is, was die partiture van slegs nos. 1-4, 7, 11, 18 en 19 bekombaar, (d.w.s. 8 uit die 19). Volgens mondelingse medeling van die komponis is die liedere egter almal om en by 1930 geskryf, sodat dit aangeneem kan word dat nie een van hulle in die dissonante, hedendaagse idioom van sy onlangs geskrewe strykkwartet ens. is nie.

Tematiek:

Die meeste van die gëdigte wat Bon getoonset het, is blymoedig van geaardheid. Vier is liefdesgedigte:

Amoreuse Liedeken ("liefste/ is ek by jou dag en nag"), Verlange ("Ons harte is saam verbonde"), Was ek 'n sanger ("Jou rose wange/ o liefste myn!"), Prinses van verre ("Beswymend aan jou boesem"). Kom dommel is 'n wiegelied ("Haar liefde bewaak jou/ geen skade geraak jou"); Ritrympie is 'n opruiende vaderlandse gedig ("En bewaar ons ou land vir die Boer!"); Swaansang 'n gevatte hekeldig, ("sterwe eers en hef dan aan!"); en Sneeu 'n opgeruimde stemmingsgedig ("Moeder kom kyk tog hoe fraai").

Agt van die gedigte is swaarmoedig: Ses verlangend of elegies, nl. Lied van Mali ("Vry was ek "), Rose van herinnering ("Nog een te kort, te skone uur/ Van smartelik geluk"), Berusting van Celliers ("en 'n traan in haar oog"), In die klooster ("Die drang wat aldeur doelloos is"), Die roos ("te lank die rou"), en 'n Simpel liedjie ("Dat heel my siele saamween"); en twee stemmingsvol: Skoppensboer ("Gewis is alles net 'n grap") en Berusting van F. van den Heever ("Want wie sal ons twis met God besleg?").

Weens die feit dat geen partiture beskikbaar was nie en die digters van O blye nag, Sterrelied en Sannie ook nie bekend is nie, kon die inhoud van hierdie gedigte nie vasgestel word nie.

Woordbehandeling en Melodiek.

In die 8 beskikbare liedere is Bon se skandering oor die algemeen noukeurig. Klein foutjies kom voor, bv. metriese oorbeklemtoneing van onbelangrike woorde soos in Lied van Mali:

"Die branders van die oseaan"
 4
 4 ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩♯ ♩♯ ♩

En in 'n Simpel liedjie:

"sag na die Heer gegaan"
 4
 4 ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

'n Algemene indruk van noukeurigheid ontstaan egter, veral as gevolg van die veelvuldige voorbeelde van (dikwels geslaagde) illustratiewe melodie-afsnitte, soos in Prinses van verre, 15-18: verhoging in intensiteit by die (digter se) woordherhalings aan die eindes van strofes deur melodiese herhaling met 'n groter opwaartse sprong; die afsnitomvang groter as in sy ander liedere in Rose van herinnering (om hartstog te suggereer) teenoor die oorwig aan trapsgewysbeweging in 'n Simpel liedjie; ens. Miskien die opmerklikste verskynsel in hierdie opsig is die verskille tussen die melodieë van 'n Simpel liedjie en Berusting -

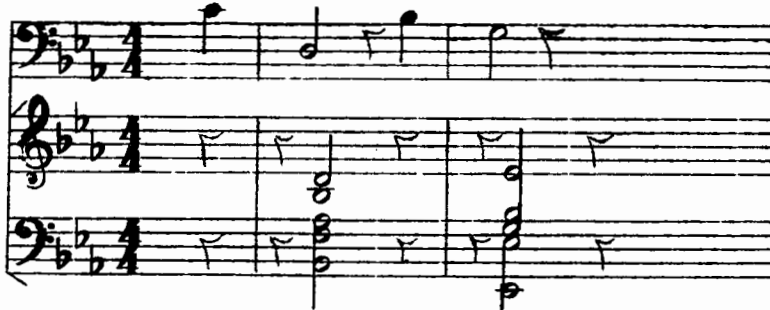
E.g. gedig is gepas huislik-eenvoudig maar met 'n aangrypende element van skrynende smart (dit gaan oor 'n ouer wat treur oor 'n gestorwe kindjie). Lg. gedig spreek as naïef en enigsins sentimenteel aan ("staan 'n maagd op die lande/ met gevoude hande / Haar blik omhoog,/ en 'n traan in haar oog").

Bon verklank die twee stemmings op 'n heeltemal oortuigende wyse. In e.g. lied is die amper oorbekende soort opwaartse sextsprongaanvang van agtmaatgroepe 'n gepaste "huislike" element; die versigtige, meesal trapsgewyse beweging gepas waardig; die verlagings d.m.v. molle in 6-7 en 19-20 sprekend smartgevol; die bereiking van 'n toonhoogteklimaks by die woord "o" uit "Maar o, die moederharte" beklemmend-aangrypend; en die slotkadens se ingevulde afwaartse septiem (d.w.s. met een toon tussenin wat nie die karakter van hierdie interval verander nie) aanvaarbaar as 'n vertroostende element.

In Berusting is die melodiebeweging oor die algemeen na verwant aan dié van die vorige lied. Die interne ritmiek toon egter veel meer verskeidenheid, sodat die gevoelseffek subtiel verander na 'n aansienlik meer sentimentgevolde ekspressiwiteit. By die kadense in 10-12 en 19-21, drup die melodie dik septiem-sext-trane terwyl die andersins vloeiende begeleiding uit meegevoel staak, en

slegs gesinkopeerde akkoorde voorkom -

So stil so rein



Enkele kere gebeur dit ook wel dat Bon se melodieë nie heeltemal oortuigend aanpas by woordbetekenis nie, soos in mate 29-32 van Lied van Mali: die intense versugting "Vry was ek waar die lotos groei/ Vry waar die koningsblomme bloei" word getoonset met nagenoeg dieselfde melodie as die beskrywende eerste twee reëls van die gedig "Van die lotosland waar die lelies groei/ en die koningsblom op die boomstam bloei".

Ook ontstaan 'n indruk dat Bon in Amoreuse liedeken, Verlange en Sneeu doelbewus 'n populêre effek nastreef. E.g. lied klink bv. soos verlangsaamde Spaanse musiek (wat moeilik is vir die luisteraar om met 'n ligte Afrikaanse liefdesliedjie te vereenselwig). Al drie bestaan uit niksseggend- sjarmente musiek; by die betrokke gedigte met hul sjarmente inhoud kan dit nie as 'n swakheid beskou word nie. Die treffende eenvoud en gepastheid wat van veral 'n Simpel liedjie 'n uiters geslaagde en roerende lied maak, ontbreek ogter volkome in hierdie drie liedere.

Vorm:

Bon se voorkeur aan deurgekomponeerde vorm, selfs in liedere soos Rose van herinnering en Barusting (Celliers), wat ewe goed strofies getoonset kon wees, beklemtoon sy oorheersende neiging om na aan die woordbetekenis te bly. Uit die agt beskikbare liedere is slegs Prinses van verre, Verlange en Sneeu nie deurgekomponeer nie, maar strofies.

Begeleiding:

Die begeleidingsinkledings is ook dikwels toe te skryf aan betekenis aansluiting. In Lied van Mali kan die eenvoudige figuur in die linkerhand denkbaar met die getokkel van 'n slaaf op sy eenvoudige snaarinstrument geassosieer word en is dit betekenisvol dat die heersende formule slegs by die woorde "Vry was ek" (wat 'n gevoelsoplewing aandui) onderbreek word; in Prinses van verre pas die betroklike groot omvang en beweeglikheid aan by die idee van 'n swerwende troebadoer en kom die inkledingsverandering na akkoorde by die laaste strofe (waarin die stemming minder hoopvol is) geslaagd suggestief voor; in 'n Simpel liedjie en Berusting is die eenvoudige Alberti-figuurwerk gepas by die eenvoud van die inhoud en die onderbrekings in lg. lied betekenisvol soos op bl. 123 genoem; in Sneeu suggereer die hoogliggende figuurwerk in die regterhand vallende sneeu; ens.

Dit is opvallend dat die enkele voorspele en tussenspele wat in die begeleidings voorkom, tematies is of uit aankondiging of voortsetting van (suggestief-gekonsipieerde) formules bestaan. Behalwe in Amoreuse liedeken, wat hinderlik uitheems is soos op bl.123 genoem, skeep Bon in al die liedere die effek van noue verbondenheid tussen begeleiding en woordbetekenis.

Harmoniek:

In harmoniese opsig bly die liedere oor die algemeen onpersoonlik, alhoewel treffende betekenisvolle harmoniek ook voorkom. So kan dit genoem word dat die opvallende kromatiek in Lied van Mali voorkom in 15-19 by die woorde "die geil groen veld begroet as vrind/ en sagter teen die wit strand slaan", en dat opmerklike parallelle kwarte voorkom in 41-43 by "oor die statige vulkaan die rookwolk" hoewel die woorde nie swaarder weeg as die ander reëls in die gedig nie (soortgelyke natuurbeskrywing word deurgaans aangetref; woorde soos "elke dag met glorie kroon" sou

miskien sterker aanspraak op spesiale harmoniese behandeling kon maak). Hierteenoor word die eintlike kernwoorde "Vry was ek" (volledig aangehaal op bl.123) en "Daarvandaan kom ek wat Mali heet" in harmoniese opsig gewoon diatonies getoonset.

Die betreklik eenvoudige diatoniek in Lied van Mali kon egter moontlik gespruit het uit 'n wens van die komponis om die eenvoudige gedagte-wêreld van 'n slaaf te suggereer. In 'n Simpel liedjie is 'n soortgelyke suggestie meer oortuigend, en doen die verlagings d.m.v. molle in 6-7 en 18-20 as intens smartlik aan op die plek waar hierdie gevoel die sterkste spreek uit die gedig (by "Ek ken 'n melodietjie/ Van onse sterflikheid" net ná "'n Kindjie het een awend/ Sag na die Heer gegaan"). Dit is ook ontleedbaar gepas dat die romanties-gevoelvolle Rose van herinnering meer kromatiek bevat as die genoemde twee liedere.

Die totaalindruk wat Bon se liedere maak is van bekwaamheid om die gedigte wat hy kies in liedere te omskep. In die enkele geval van 'n Simpel liedjie het hy 'n klein pragliedjie geskep wat uitstaan bo sy ander liedere.

G. FAGAN (GEB. 1904).

Werklys:

1. Lied van die wonderboom (A.G. Visser), 1930
2. Klein sonneskyn (A.G. Visser), 1930.
3. Wys my die plek (C.L. Leipoldt), 1941.
4. Eis van 126/

4. Eis van die vonk (C.L. Leipoldt), 1941.
5. Die bergblommetjie (H.A. Fagan).
6. Omdat die dood (A.G. Visser).

G. Fagan se bekendste Afrikaanse lied, Die duifie, is 'n vertaling van 'n oorspronklik Engelse lied, nl. "I had a dove" oor 'n gedig van Keats.

Tematiek:

Vier van die gedigte is oorwegend swaarmoedig: Klein sonneskyn ("Ek weet net hoe my arrems pyn met ledigheid van hom"); Wys my die plek ("ek wat boet vir my liefde"); Die bergblommetjie (Maar die blommetjie was verwelk, versmoor"); en Omdat die dood ("Begrawe is tog begeerte en vreug al lank geleë met jou").

Die ander twee is blymoedig: Lied van die wonderboom ("Liefde uit die kelk van my boesem te drink") en Eis van die vonk ("Want witter as die witste see/ is wat jou liefde vir my gee").

Woordbehandeling:

Fagan skandeer oor die algemeen noukeurig, met klein onopmerklike foutjies ter wille van 'n vloeiende melodie-lyn soos in Wys my die plek, 38-39 (tweede lettergreep van "voorheen" beklemtoon); en Lied van die wonderboom, (tweede lettergreep van "almal" beklemtoon); ens. Willekeurige woord- en sinsnedeherhalings is betreklik volop, nêrens ter wille van betekenisvolheid nie maar oral ter wille van musikale konstruksie (soos later sal blyk, gaan dit dan gewoonlik om nog 'n soet melodiese afsnit of sappige akkoord).

Melodiek:

Met die uitsondering van Die bergblommetjie, waarin hy resitatiewies te werk gaan en klaarblyklik moontlike spraakinleksies d.m.v. melodielyn wil weergee, bestaan sy

melodiek uit soet-aantreklike kurwes wat oor die algemeen besonder geskik is om die skoonheid van 'n goeie stem ten toon te stel. In ritmiese opsig gee hy voorkeur aan egalig-vloeiende indelings.

Vorm:

Onder die ses liedere word vier verskillende formele inkledings aangetref, wat almal goed gepas is by die poësie. Klein sonneskyn is strofies met geringe veranderinge by die laaste strofe, 'n gebed, teenoor die beskrywing van die vorige strofes; Eis van die vonk is gevarieerd strofies; Omdat die dood en Lied van die wonderboom bevat as formele eienskap die variasiebeginsel (e.g. bv. bestaan uit twee afdelings wat elk gevorm is uit minder of meer gevarieerde herhalings van 'n afsnit); Wys my die plek is drieledig (A, B, A₁), en Die bergblommetjie, 'n stuk prosa en nie 'n gedig nie, bestaan uit herhaling van soortgelyke afsnitte van 7, 8, 6, 14, ens., mate wat 'n effek van gevarieerde strofiese vorm skep.

Begeleiding:

Die begeleidings is in alle gevalle ontwerp vir 'n ryke klanktekstuur. Baie harpagtige arpeggios kom voor, en vol akkoordiek wat meesal in die ryk middelregisters bly en ondersteun word deur 'n sonore bas. Oor die algemeen is die effek romanties-ryk, eerder as betekenisvol in aansluiting by die tekste. Die algemene ryk effek is egter uiteraard goed gepas by 'n gedig soos Wys my die plek, wat as gedig 'n hoogs gevoelvolle karakter dra. Die algemene rykheid word verder verhoog deur sy voorliefde vir borduurseltjies (onverwagte versierinkies) in die begeleidings, soos in Eis van die vonk; 4: en Lied van die wonderboom, 25-28; ens.

Harmoniek:

Fagan se harmoniek is ook ingestel op rykheid. Soms oorweeg welluidende diatoniek, soos in Klein sonneskyn

en Eis van die vonk (maar met in 13 onverwags 'n lopies in heeltoonharmoniek vir een maat; blykbaar bedoel om suggestief te wees van "branders van die see"); soms ryk kromatiek met 'n opmerklieke verwantskap met Rachmaninov soos in Wys my die plek. Hierdie lied is opvallend eksoties, soos dit ook in Lied van die wonderboom voorkom. Teen die einde ruk dit handuit sodat die lied skielik in die toonsoort E eindig nadat dit origens alles in D beweeg het.

Fagan se liedere word gekenmerk deur hulle fleurige melodiek en swoele begeleidende harmonieë, op 'n swierige wyse vir die klavier gerangskik. Hy is uitsluitlik sinnelik ingestel en toon tussen Lied van die wonderboom (1930) en Wys my die plek (1941) nie persoonlikheidsverandering of -ontwikkeling nie.

"JOHANNES JOUBERT" (1894-1958).
(Skuilnaam vir H. MATTHEWS)

Werklys:

- | | | | |
|------|------------------------------------|---|----------------------|
| 1930 | 1. My liefste raaiseldom | } | (C.F. Visser) |
| | 2. Ek hou van die môre | | |
| | 3. Dis al | | (J.F.E. Celliers) |
| | 4. Ek sing van die wind | | (C.L. Leipoldt) |
| 1931 | 5. Kom huis-toe, liefste | } | (T.W. Jandrell) |
| | 6. Moedersorg | | |
| | 7. Vermoeide pelgrim | | |
| | 8. Dogtertjie | | (H. Postma) |
| 1932 | 9. Die skooltjie langs
die vlei | | (T.W. Jandrell) |
| 1934 | 10. My poppie | | (H. Postma) |
| | 11. Sing uit jou lied | | (A.D. Keet) |
| | 12. Tot die oggend gloor | } | (T.W. Jandrell) |
| 1935 | 13. Huistoe | | |
| | 14. Aandstemming | | (onbekend) |
| 1937 | 15. Staar, poppie, staan | | (E.N. Marais) |
| | 16. Xosa slaapliedjie | | (G.R.A. Moll) |
| | 17. Ou aia se wieglijedjie | | (J. van Broekhuizen) |
| 1938 | 18. Om die kampvuur | | (P.H. Langenhoven) |
| | 19. Die bootjie na
Kammaland | | (Eitemal) |

Al die liedere in die bostaande lys is uitgegee deur die Suid-Afrikaanse Musiek Kie., Johannesburg, in die jare waarby die liedere aangegee word. Die komponeerdatums is nie bekend nie.

Tematiek:

Joubert toon 'n opmerklike voorkeur vir die gedigte van Jandrell, "waarvan die letterkundige waarde gering is"¹⁾ en meesal lig van stemming is. Sy keuse val oor die algemeen op minder intense poësie, met Dis al as uitsondering. Lg. gedig, Moedersorg (i.v.m. konsentrasiekamp-

ontberings) en 130/

1) G. Dekker, a.w., bl.114.

ontberings) en Kom huistoe, liefste ("So eensaam ween ek, en alleen") is ook die enigste drie liedere waarvan die stemming nie blymoedig is nie.

Sewe van die liedere is oor kindergedigte: Xosa slaapliedjie ("Doedoe, my Baba"); My liefste raaiseldom ("Baba met jou wondertaal"); My poppie ("van al my speelgoed hier"); Ou aia se wieglijedjie ("Boeta, boeta, bamba/ Daar's leeutjies langs die Gamba"); Dogtertjie ("Moeder is naby!"); Die skooltjie langs die vlei ("Vabondstreke is belet"); en Die bootjie na Kammaland ("Verbeelding is stuurman").

Ses is oor stemmingsgedigte, waarvan drie blymoedig is: Ek sing van die wind ("Vir my sing maar liewers van blomme"); Ek hou van die mōre ("En óm my één Paradys"); Tot die oggend gloor ("Aan tye van vreugde wat wag"); en twee gewyd: Aandstemming ("Gee nou U seën, Vader"); en Vermoeide pelgrim ("En deur U bloed geheiligd"). Een is swaarmoedig, nl. Dis al ("Dis 'n vallende traan").

Drie is oor liefdesgedigte: Huistoe ("En ek smag na ontmoeting so bly"); Kom huistoe, liefste; en Staan, poppie, staan ("Ag, sê my sonder vrees/ Kan dit die liefde wees?").

Langs die kampvuur is 'n pieknieklijedjie, en die oorblywende twee liedere is oor Vaderlandsgedigte: Moedersorg (subtitel "In die konsentrasiekamp": "'n Tent in die kamp teen reën en kou/ is skraal beskutting, my kind"); en Sing uit jou lied ("'n Volk kan nie in kettings bly").

Dit is interessant dat Joubert hierdie twee tekste gekies het, aangesien hy eers op 25-jarige leeftyd uit Brittanje na Suid-Afrika verhuis het. Soos in die geval van Richfield kan dit baie moontlik dui op doelbewuste aanpassing by wat omstandighede (vergelyk die aanvaarding en vestiging van Afrikaans op bl. 17) van hom geverg het.

Woordbehandeling:

Joubert se skandering is oor die algemeen betreklik noukeurig. Foute soos die volgende kom selde voor:

"óm my één Paradys"

6	β	β	β	r	β	r
8	β	β	β	r	β	r

(39-40 uit Ek hou van die môre).

Onsensitiewe woorbeklemtonings is egter volop, soos in die liedere van die meeste komponiste wat voorkeur gee aan musikaal-gebalanseerde melodiese afsnitte bo enige ander aspekte van hulle liedere.

Melodiek:

Sy melodie is oor die algemeen onpersoonlik; in die meeste van sy liedere (maar met belangrike uitsonderings) maak hy dieselfde joernalistieke indruk as Richfield. Die uitsondering is Sing uit jou lied (nog groter frase-omvang as in die ander liedere en meer interessante interne ritmiese verdelings wat bydra daartoe dat 'n meer intense gevoelsfeer geskep word); Ou aia se wieglijedjie (interessante sinkopes en interne ritmiese verdelings kom voor, wat bydra daartoe dat 'n effek van "plaaslike" kleur geskep word); en Staan, poppie, staan (ook veral weens ritmiek interessant).

Betekenisvolle en illustratiewe melodiese elemente word slegs hier en daar in sy liedere aangetref. Die belangrikste faktore wat hiertoe bydra is dat die gedigte wat hy kies dikwels uit onbenullige gedagtes bestaan wat min aanleiding tot illustrasie gee, en dat hy deur sy algemene vlot-joernalistieke instelling die moontlike betekenisvolheid van sommige afsnitte en frases vernietig. Aan die einde van Ek sing van die wind sou bv. die styging na 'n klimaks by "Maar nooit nie, nee nooit nie van geld" as betekenisvol kon aandoen, as die res van die melodie nie reeds so konstant kort onder hierdie klimakstoon vertoef het en dit twee mate voor die aangehaalde woorde ook bereik

In hierdie lied is daar buitendien so baie fleurige spronge (oktawe en nones) dat moontlik illustratief-bedoelde elemente wat op klimakstone berus nie 'n kans het om aan te spreek nie.

Ook in 'n lied soos Dis al spreek die waarskynlik betekenisvol bedoelde verandering vanuit sprongbeweging na trapsgewysbeweging by maat 9 (vir "En 'n voël draai bowe in eensame vlug") nie werklik oortuigend aan nie. Dit is in hierdie lied moeilik om te verklaar waarom die genoemde verandering nie oortuig nie. Moontlik lê die rede hoofsaaklik daarin dat Joubert nie slaag daarin om die sfeer van die gedig, wat intens en strak is, in sy musiek, wat gemoedelik-liries en arioso is (in aansluiting by Italiaanse bel canto-aria), weer te gee nie.

Enkele uitsonderlike gevalle van oortuigende illustratiewe momente kom egter ook voor, bv. in maat 9 van Ou aia se wieglijedjie, waar die kronkelende lyn moontlik gemik kon wees op die slang waarvan die woorde melding maak.

Ritmiek:

In ritmiese opsig neig Joubert oor die algemeen na aanhoudende herhaling van patrone. Liedere soos Dis al, Ek hou van die môre en Huistoe is gevolglik nie vry te spreek van eentonigheid nie, terwyl dieselfde eienskap ternouernood vermy word in bv. Vermoeide pelgrim, Dogtertjie en My liefste raaiseldom.

In Staan, poppie, staan sorg die gang van die musiek en die prikkelende ongewone indeling in maat 3 ($\frac{6}{8}$ ♩ 7 ♩ ♩ 7 ; meermale herhaal), dat eentonigheid (te veel $\frac{6}{8}$ ♩ ♩ ♩ ♩) hoegenaamd nie opvallend word nie. In Ou aia se wieglijedjie word eentonigheid juis (weereens te veel $\frac{6}{8}$ ♩ ♩ ♩ ♩) tot 'n aantreklike eienskap gemaak deur die stimulerende kruisritmiek tussen begeleiding (meesal $\frac{3}{4}$) en sangstem ($\frac{6}{8}$). Lg. lied is in ritmiese opsig besonder opmerklik onder die

liedere van komponiste uit hierdie periode - en inderdaad tussen toonsettings van Afrikaanse woorde uit al die periodes, waarin ritmies-interessante strukture uitsonderlik is.

Vorm:

Die groot meerderheid van Johannes Joubert se liedere is in strofiese vorm, met melodiese of begeleidingsvariasies wat so gering is dat hulle nie genoem hoef te word nie. Formele indelings soos A, A₁ (My liefste raaiseldom, Ek sing van die wind); en A, A₁, koda (Ek hou van die môre); en A, A₁, a, waarby a verder van A afwyk as wat A₁ dit doen (Die skooltjie langs die vlei, Ou aia se wieg liedjie) word meesal aangetref. Dis al en Staan, poppie, staan val in die afdelings A, B, A₁; en Kom huistoe, liefste in A, A₁, B, met B afgelei van A in al drie gevalle sodat die geheelindruk ook wesenlik strofies is.

In 'n hele paar gevalle (o.a. My liefste raaiseldom, Ek hou van die môre, Huistoe, Dogtertjie) is die "strofiese" vorm egter nie werklik in ooreenstemming met die strofes van die gedig nie: Joubert verdeel en trek die strofes saam om sy herhalende toonsettings in gebalanseerde musikale afdelings te laat val. Die (meesal onbenullige) poësie ly hierdeur geen noemenswaardige skade nie.

Dat hy ingestel is op 'n bevredigende musikaal-formele effek word bewys ook deur sy willekeurige herhaling van die eerste strofe ná die tweede strofe in sy toonsetting van Dis al. Dit bring mee dat die lied in musikale opsig afgerond voorkom, maar dit is nie bevorderlik vir die strak eenheid van die gedig nie.

Begeleiding:

In die meeste liedere gebruik hy die voorspel of inleiding later weer as tussenspel. Dit dra verder by tot daardie toeganklikheid van sy musiek wat die gevolg is van die herhalende neiging wat reeds by die vormbespreking

genoem is.

Enkele kere gebruik hy nuwe materiaal in 'n tussenspel, bv. in Moedersorg, waar dit moontlik illustratief is van die onmiddellik voorafgaande woorde "hand wat sus". Sulke illustratiewe oomblikke is egter skaars in sy liedere. Die meeste van sy liedere bevat naspele, wat oor die algemeen uit materiaal bestaan wat voorheen in die lied gebruik is.

Wat inkleding betref gee Joubert voorkeur aan verdubbeling van die sangstemparty in die begeleiding. In vier liedere, nl. Dis al, Ou aia se wieglijedjie, Xosa-slaaplijedjie en Staan, poppie, staan gebruik hy egter deurgaans onafhanklike formules as begeleidings. Formule-veranderinge word enkele kere aangetref, soos in Dis al en Tot die oggend gloor; nêrens egter met 'n oortuigende betekenisvolle effek nie.

Harmoniek:

Joubert gebruik ryk kromatiese akkoorde as 'n normale bestanddeel van sy harmoniese woordeskat ter wille van die aanvallige musikale effek. Tussendominante, akkoorde met die verlaagde sesde toontrap en vergrote sextakkoorde word meesal aangetref. Oor die algemeen toon hy 'n soortgelyke vlot beheersing van hierdie bestanddele as wat i.v.m. Richfield opgemerk is. Xosa-slaaplijedjie bevat geen kromatiek nie, moontlik ter wille van die suggestie van die Bantoe-sfeer.

Modulasies word selde aangetref. Kort uitwykings deur verwante toonsoort is egter volop. Die opvallendste, en enigste betekenisvolle, modulasie kom voor aan die einde van Ou aia se wieglijedjie: die musiek skuif kromaties op na E uit Es by die woorde "word groot, samblief my basie".

Soos meer as eenmaal reeds opgemerk is, herinner Joubert se vlot vaardigheid sterk aan Richfield. Terwyl lg. komponis egter in al sy liedere bloot joernalistiek bly en nooit tekens toon van enige individualisme nie, verras Joubert in veral Staan, poppie, staan en in 'n mindere mate in Ou aia se wieg liedjie met heel besonder waardevolle toonsettings. Die genoemde interessante ritmiek van hierdie liedere word aangevul deur ewe interessante melodiek (vol ongewone maar oortuigende en aanvaarbare wendinge) en 'n baie meer terughoudende (dus meer treffende) aanwending van kromatiek. Hierdie twee liedere laat 'n vermoede ontstaan dat Joubert in staat sou wees tot die skryf van meer sulke waardevolle liedere; maar dat hy dit nie gedoen het nie, moontlik omdat hy te doelbewus ingestel was op toeganklikheid en gewildheid.

A. ELLIS.

Werklys:

- | | | |
|---------------------------|--|--|
| 1. Die aandblom | } | - (P.de V. Pienaar), 1931. ¹⁾ |
| 2. Nerine van die Karo | | |
| 3. Kêrel, pas op! | (F.W. Reitz), 1931. ¹⁾ | |
| 4. Die wapad is my woning | } | 1931. ¹⁾ |
| 5. Duisend-en-een | | (A.G. Visser). 1932. ¹⁾ |
| 6. Die Pêrel se klokkies | | 1932. ¹⁾ |
| 7. Maar één Suid-Afrika | (A.D. Keet), 1933. ²⁾ | |
| 8. Komaan! | (J.F.E. Celliers), 1933. ²⁾ | |
| 9. Slaapliedjie | (S. van Vene). | |
| | | 10. Laetitia 136/ |

1) Publikasiedatum.

2) Komponeerdatum.

10. Laetitia)
11. Die roos) (A.G. Visser).

Uit die werklys is nos. 1-4 uitgegee deur Chappell and Co., Ltd., London; en nos. 5 en 6 deur Die Elсны Musiekverspreiders, Johannesburg. Nos. 7-11 was as manuskripte bekombaar.

Tematiek:

Onder die gedigte is Die wapad is my woning verlangend ("Ag, had ek 'n eie ou huisie"); Duisend-en-een smartlik ("volg 'n lewenssmart"); en Die roos elegies ("te lank die rou"). Die droefheid in hierdie gedigte spreek egter nie van sterk ontroering nie.

Die ander agt gedigte is blymoedig. Vier is liefdesgedigte: Nerine van die Karo ("Seën met liefde vir my"); Die Pêrel se klokkies ("En die Bolandse noointjies sien lieflik daaruit"); Laetitia (subtitel "'n Lied van my beminde"); en Kêrel pas op! ("Betrouw haar nou, dan fop sy jou!").

Twee is vaderlandse gedigte: Komaan! ("Daar's 'n nasie te lei") en Maar één Suid-Afrika ("Gee my Suid-Afrika!"); een 'n blymoedige stemmingsgedig: Die aandblom ("Weg met droefheid, treur nie meer"); en Slaapliedjie is, soos die naam aandui, 'n wiegelied.

Dit is opmerklik dat vyf uit die elf liedere oor gedigte van A.G. Visser is. Ook in Ellis se musiek is daar geen forsheid of felheid nie. Hy hou in al die liedere by 'n populêre idioom wat egter nêrens onsmakvol word nie: die musiek is aangenaam lig-sentimenteel.

Musikale bespreking:

Taamlik baie en opmerklike vergrype teen woordritme kom voor. 'n Verteenwoordigende voorbeeld word gevind in mate 27³-31¹ van Die aandblom:

"Dans aandblom 137/"

"Dans aanblom, jou liefste wag al so lank op jou"

³
4 D D | F 7 D D D | F F | D D F F | F

Daar kom ook baie woordherhaling voor, ter wille van gebalanseerde melodiese afsnitte en frases, en melismes is oor die algemeen 'n melodievormende (nie-betekenisvolle) bestanddeel.

Die ritmiek is meesal sussend weens veelvuldige herhalings van patrone, wat daartoe bydra dat die liedere met hulle aangenaam-vloeiende melodie en smaakvolle beheersing van 'n sentimenteel-gevoelige, ryk-kromatiese harmoniek heel besonder toeganklik is.

Ellis toon oor die algemeen daardie selfde joernalistieke vlotheid wat i.v.m. Richfield en Joubert genoem is. Sy musiek is egter heelwat aangenamer as dié van Richfield: lg. komponis verval soms in pretensie van 'n groter intensiteit of diepgrypendheid as wat sy musikale idioom kan dra. Maar Ellis bereik ook nêrens die hoogtes wat Joubert met een of twee liedere (Staan, poppie, staan en Ou aia se wieg liedjie) betree nie.

E. LÖWENHERZ (1874-1958).

Werklys:

1. Die lugskip (H. Postma), op.18.
2. Aan Seli (C.L. Leipoldt), op.21.
3. 'n Ou, ou liedjie (J.R.L. van Bruggen), op.24.
4. Middagslapie (A.G. Visser), op.27.
5. Tante Katie haar dogtertjie (Anoniem), op.28.
6. Ouma haar verjaardag (H. Postma), op.32.

7. Japie 138/

7. Japie (C.L. Leipoldt), op.40.
8. Dis al (J.F.E. Celliers), op.42.
9. Die Stem van Suid-Afrika, op.43 } (C.J. Langenhoven).
10. 'n Wiegliedjie, op.44 }
11. Aandmymering (A.D. Keet).
12. Was ek 'n sanger (A.G. Visser).
13. Kom dans met my } (C.L. Leipoldt).
14. Sing, vinkie, sing }

In verband met datums is die volgende bekend: Dis al "is bekroon geword met die Eerste Prys op die Afrikaanse Kunswedstryd Johannesburg 1932", (meedeling op die gedrukte kopie); Japie is soortgelyk "bekroon geword" op Bloemfontein, 1933; 'n Ou, ou liedjie is (saam met Dis al) uitgegee in 1933; Aan Seli, Aandmymering, Kom dans met my en Was ek 'n sanger is uitgegee in 1949; en Sing, vinkie sing in 1951.

Volgens die opusnommers wat deur Löwenherz aangegee is, is dit dus moontlik dat sy eerste Afrikaanse liedere om en by 1930 geskryf is.

Uit sy werklys is nos. 2, 8, 10 en 11 gedruk deur Lowe and Brydone, London; en nos. 3, 7, 8 en 9 deur Moritz Dreissig, Hamburg. Op die kopieë van die ander liedere word geen uitgewers of drukkers gemeld nie.

Tematiek:

Vyf van Löwenherz se liedere is oor kindergedigte: Die lugskip ("Daar val die ding en "ei" skree Faan -/ Dit was 'n groot muskiet!"); Ouma haar verjaardag ("My Ouma stuur "kuppemente" / en vra hoe gaan dit hier"); Wiegliedjie ("Lamtietie, damtietie, doedoe my liefstetjie"); en Middag-slapie ("Sag slaap my skapie").

Van die vyf stemmingsgedigte wat hy kies is drie swaarmoedig: Dis al ("Dis 'n vallende traan"); 'n Ou, ou liedjie ("Oor 'n hart wat so graag wou vergeet"); en Japie ("al is dit ons lot/ Om alleen op die wêreld te bly").

Twee is blymoedig: Aandmymering ("Rus sag in die skoot van diepe vergetelheid"); en Sing, vinkie, sing ("Ek wens ek kon maar fluit / Soos jy, dag-in, dag-uit").

Drie liedere gaan oor liefdesgedigte: Aan Seli ("Ja, alles vir jou, my Seli!"); Kom dans met my ("En as jy vry, jou lief te soen?"); en Was ek 'n sanger ("Jou glimlag, liefste, / En oë blou").

Die Stem van Suid-Afrika is die enigste Vaderlands-gedig onder sy liedere.

Uit die veertien liedere is elf oor blymoedige en drie oor swarmoedige gedigte.

Woordbehandeling en melodie:

Löwenherz skandeer oor die algemeen bevredigend. Enkele kere kom foute voor, bv. in Aan Seli: "perlemoen",
6 $\overset{\frown}{\text{p}} \text{p p p}$
8
en enkele kere is die skandering hinderlik sonder om werklik verkeerd te wees, bv. in die eerste strofe van Dis al, wat deurgaans as volg getoonset word met oormatige beklemtoning van "Dis": "Dis die blond".

$\begin{matrix} 3 \\ 4 \end{matrix} \text{p} \quad \text{p} \quad | \quad \text{p}$

Voorbeelde van pogings om 'n deklamatoriese effek te bereik is egter baie meer opmerklik as die skanderingsfoute. 'n Ou, ou liedjie maak deurgaans die indruk dat hy probeer om 'n deklamatoriese effek te bereik, hier en daar nie sonder sukses nie. In Japie slaag hy minder goed in die gevalle waar hy 'n soortgelyke effek nastreef, en in bv. mate 9-10 word die lied hinderlik melodramaties i.p.v. aangrypend. Oor die algemeen gebruik hy egter by voorkeur gestileerde melodie, soos in Aan Seli en Was ek 'n sanger, waarin dringende verliefdheid getoonset word d.m.v. betreklike lang nootwaardes.

Ritmiek:

In sommige van die liedere wat klaarblyklik geen

poging tot deklamasie bevat nie, verval hy in aanhoudende herhaling van interne ritmiese patrone wat hinderlik word.

Aan Seli bevat te veel $\frac{6}{8}$ ♩ ♩ ♩ | ♩ ; Was ek 'n sanger

te veel $\frac{6}{8}$ ♩ ♩ ♩ | ; ens. In Kom dans met my is

dit moontlik dat hy die aanhoudende herhalings van

$\frac{4}{4}$ ♩ | ♩ ♩ ♩ gebruik in 'n poging om die herhaling

van 'n danspassie te suggereer. Hierteenoor bevat bv.

Sing, vinkie, sing subtiele onderverdelings van polse, moontlik bedoel om suggestief van voëlsang te wees, terwyl daar in 'n lied soos Ouma haar verjaardag suggestiewe teenstellings is tussen kortaf ritmes (om 'n klop aan die deur voor te stel) en meer egalige ritmes (om 'n kind se kamma-deftige loopbeweging na die deur voor te stel).

Vorm:

Verskeie formele inkledings kom voor onder sy liedere. Kom dans met my, Middagslapie, Sing, vinkie, sing en Tante Katie haar dogtertjie is gevarieerd strofies; Die Stem, Ouma haar verjaardag en Wiegliedjie is strofies; Aan Seli, Aandmymering en Japie is ontvouend (of miskien kan die benaming deurgekomponeer hier gebruik word in die lig van sy pogings tot veral deklamatoriese aansluiting by die woorde); Dis al en 'n Ou, ou liedjie is tweeledig; en Die lugskip is eenledig. Was ek 'n sanger val nie in 'n bepaalbare vormsoort nie (A, A₁, B, C).

Sy vormkeuses is gepas volgens die gedigte behalwe wat Aan Seli en Japie betref: albei hierdie gedigte sou met groter sukses as strofies of gevarieerd strofies behandel kan word.

Begeleiding:

By 'n paar liedere soos Sing, vinkie, sing; Japie; en Kom dans met my is daar betekenisvolle voorspele; in e.g. lied met versiering wat suggestief is van voëlsang,

en in lg. twee liedere materiaal wat in die loop van die liedere weer gebruik word. Die begeleiding speel oor die algemeen geen belangrike rol nie - sewe liedere bevat geen tussenspel nie, en tien geen naspel nie. Voorbeelde van doelbewuste betekenisvolheid kom egter ook wel voor: in Aandmymering "skreeu 'n kiewiet" in maat 18 en vlieg voëls "op en neer" in maat 24 (albei kere enigsins onverwags en sonder verband met die res van die lied); in 'n Ou, ou liedjie word "pyn" (9) en "vuur" (15) beklemtoon d.m.v. dinamiek en ritmiek; in Die lugskip daal die baslyn oor twee oktawe by die woorde "sak al laer af" en word die bas meer beweeglik by "begin oplaas te draf"; en in Sing, vinkie, sing suggereer fyn ornamentjies die sang van die voëltjie.

Harmoniek:

In die meeste liedere gebruik hy kromatiese akkoorde ter wille van rykheid, soos in Aan Seli; Sing, vinkie, sing; Die Stem; Was ek 'n sanger; ens. Oor die algemeen is sy aanwending daarvan heeltemal smaakvol, maar in 'n paar liedere kom daar verbasende, ongepaste kromatiese momente voor wat soos pers kolle uitstaan in hulle omgewing. Voorbeelde hiervan word aangetref in 'n Wiegliedjie: 27-28; Middagslapie: 8, 9, 22; ens.

Illustratief bedoelde kromatiek kom ook enkele kere voor, bv. die vinnige wending deur Des uit G by die woord "rente" uit "te kry/ Wat lente vroeër het uitgelê/ Met rente" in Kom dans met my; en die "verhelderende" (kruis- toonsoort ná moltoonsoort) wending by "Hy is nog" uit "Vanmôre was Japie - nee God, / Hy is nog vir my!" (28-29 uit Japie).

Afgesien van die genoemde "pers kolle" slaag Löwenherz egter meesal daarin om sy liedere in harmoniese opsig bevredigend en soms selfs treffend te laat voorkom.

Aandmymering is 'n uitsondering: ná die veelvuldige vyf-klanke en kromatiese opvolgings in 1-17 is die lied verder so eenvoudig diatonies dat 'n effek van stilistiese ongepastheid ontstaan.

Dit is moeilik om 'n waardebeplating van Löwenherz se liedere te maak. 'n Lied soos Japie oortuig nie volkome nie, omdat dit die indruk laat dat Löwenherz nie in staat is om die intensiteit (beide harmonies en melodies) van die aanvang vol te hou nie, en verval in naïewe melodrama, soos op bl.139 genoem. Onder die ernstige liedere is 'n Ou, ou liedjie meer oortuigend - maar 'n ongemaklike gevoel ontstaan dat die lied meer in gemeen het met die godsdienstige Negerliedere as wat Löwenherz bedoel (hoofsaaklik weens die melodiese neersinkings op die grondtoon in bv. 3, 5, 7, ens.).

Moontlik sy beste liedere is die lighartige Sing, vinkie, sing, en die ligte kinderliedjies Ouma haar verjaardag en Die lugskip. Hierdie liedere is sjarmant en onpretensieus, en laat nêrens 'n vaag-onbehaaglike gevoel ontstaan soos die ernstige liedere nie.

DIE DERDE PERIODE : VANAF 1934.

INLEIDING.

In verband met die Afrikaanse poësie van "Dertig" meld Dekker ¹⁾ "vernuwing of groei" (bl. 180), gebring deur "'n verskeidenheid van sterk uiteenlopende digterfigure wat in hulle gespanne besef van nuwe geestelike en artistieke waardes" (bl. 181) en met "bewustheid van hul kunstenaarskap" (bl. 182) "hulle veral ook (wend) tot die kuns van die buiteland" (bl. 181).

Soos reeds vantevore genoem ²⁾ is dit nie raadsaam om 'n vergelyking tussen gegewens i.v.m. letterkundige en musikale verskyningsvorme te ver te voer nie maar, in 'n baie breë, algemene sin opgeneem, kan Dekker se opmerkings i.v.m. poësie op die verloop van die kunslied toegepas word:

Met die ontstaan in 1934 van B. Gerstman se eerste drie Afrikaanse liedere oor tekste van Weich, en van

----- A. van Wyk 144/ -----

1) G. Dekker, a.w., bll. 180-183.

2) bl. viii (Inleiding).

A. van Wyk se Koud is die wind oor 'n teks van I.D. du Plessis, kom daar 'n opmerklike vernuwing in die Afrikaanse kunslied m.b.t. idiomatiese aansluiting by die hoofstrominge in Europese hedendaagse musiek. Dit geskied deur die toedoen van twee verskillende individue; wat, soos die imposante latere artistieke ontwikkeling van veral Van Wyk aandui, maar ook die hoogtepunte wat Gerstman later bereik,¹⁾ hul kunstenaarskap met toewyding uitbou. In verband met Gerstman is dit bekend dat sy 'n studente was van o.a. W.H. Bell,²⁾ 'n Brit wat sy musikale opleiding in Brittanje gekry het (hierin dus invloed van die "kuns van die buiteland"). Van Wyk het, na eie bewering,³⁾ geen komposisielesse ontvang vóór 1937 nie, d.w.s. drie jaar nadat Koud is die wind geskryf is. Die individualiteit van Koud is die wind kan dus nie aan die direkte persoonlike invloed van 'n buitelandse toegeskryf word nie, maar het nogtans waarskynlik gespruit uit Van Wyk se kennismaking met hedendaagse Europese musiek, of uit sy kennismaking met die musiek van een van die immigrante uit Europa (soos Bell).

Neigings tot aansluiting by die na-Romantiese Europese musikale idiome is wel te vinde in enkele toonsettings van Afrikaanse woorde vóór 1934. Voorbeelde hiervan is Sonnedal (1921) van Ashworth, en liedere soos Op my ou ramkietjie (1930), Ou Magjaar se liedjie (1931) en Wonderlik (1933) van Bouws: e.g. lied toon die "impressionistiese" invloed van Debussy, en lg. drie sluit in idiomatiese opsig aan by die oulike ligte salonidroom wat ook oorspronklik deur die toedoen van Debussy wêreldalgemeenheid verkry het in stukke soos die "Petite suite" vir klavierduet.

Ashworth het weliswaar later (lank ná 1934 en terwyl hy in Brittanje woonagtig was) sterker tekens van idiomatiese individualiteit getoon as in Sonnedal, maar die idroom in

Sonnedal sowel as 145/

1) Kyk bl. 540-.

2) Bespreek in bl. 189-203.

3) Gedurende 'n praatjie oor homself by geleentheid van 'n konsert van sy eie musiek in Pretoria, 1.9.'65.

Sonnedal sowel as in die genoemde drie liedere van Bouws is eerder aan eksperimentering met aantreklike lig-ekso-tiese klanksaamstellings toe te skryf, as wat dit as 'n teken van individualistiese skeppingstalment beskou kan word. Ook moet dit in ag geneem word dat Bouws eers baie jare ná die ontstaan van die genoemde drie liedere uit Holland na Suid-Afrika verhuis het terwyl Ashworth hom vanaf 1924 pal in Engeland gaan vestig het.¹⁾

Gerstman en Van Wyk is dus ongetwyfeld die sleutel-figure wat idiomatiese vernuwing van die Afrikaanse kunslied betref, en 1934 die jaar waarin die vernuwing 'n vol-donge feit geword het. Hierdie vernuwing is die belang-rikste aspek van die Afrikaanse liedere wat ná 1934 geskryf is, en gee dus aan die periode sy naam, alhoewel die ver-nuwing nie by al die komponiste uit die periode aangetref word nie.

"Vernuwing" in die sin van aansluiting by die idioma-tiese hoofstrominge in hedendaagse Europese musiek beteken o.a. dat dissonansie 'n toenemend belangrike rol speel, nie net as versiering van konsonante akkoordkonstruksies nie, maar juis as onafhanklike bestanddele van die sonori-teitsvoorraad. In verband met die "nuwe" musiek wat onder hierdie omstandighede ontstaan, het die bekende Duitse komponis Karlheinz Stockhausen hom in 1962 as volg uitge-laat: "Mit Ausnahme von Deutschland und vielleicht noch Schweden ist in allen europäischen Rundfunkanstaltungen und Abonnementskonzerten die neue Musik praktisch tot." ²⁾ Hierdie stelling is waarskynlik enigsins oordrewe, maar dui tog op een van die kenmerkende kultuurverskynsels van die huidige eeu, nl. dat gehore in Europa en elders oor die algemeen apaties staan teenoor die nuwe in musiek.

Die apatie verander soms, in Europa en elders, in aggressie. Suggestief van die mentaliteit waarteen ver-nuwers hulle soms vasloop, is die volgende uittreksel uit

'n tweede 146/

1) Volgens F.Z. van der Merwe, a.w., bl. 378.

2) Aangehaal deur W. Wiora: Komponist und Mitwelt (no.6 uit die reeks Musikalische Zeitfragen), Bärenreiter, Kassel, 1964, bl.8.

'n tweede hoofartikel van 'n leidende Afrikaanse dagblad:¹⁾
" 'n Franse egpaar het verklaar dat hulle van
kranksinnigheid gered is deur na grammofoonplate van Bach
en Mozart te luister Wat sou van die egpaar geword
het, indien hulle, in stede van plate van Bach en Mozart,
by hulle plate gehad het van hipermoderne kompo-
niste soos Sjostakowitz, Schönberg ²⁾ of Webern?
Wanneer op hul eie getuienis gelet word, wil 'n mens waag
om te beweer dat hulle die kranksinnigheid dan nie
vry sou gespring het nie."

In die lig van die voorafgaande twee aanhalings skyn
dit wenslik te wees om komponiste wat in die hede lewe
maar in die verlede komponeer, nie slegs onder die benaming
"derivatief" in te deel nie, maar om hulle as "volksgebonde"
te klassifiseer. Waar so 'n verdeling tussen vernuwende
en volksgebonde komponiste van Afrikaanse kunsliedkomponiste
aansluitend gemaak word, beteken dit vanselfsprekend nie
dat daar nie elemente uit albei klasse in beide gevalle
voorkom nie: die verdeling berus op oorheersende neigings.

As oorwegend vernuwend kan beskou word Gerstman,
Van Wyk, Lewald, Hallis, H. du Plessis, John Joubert, Rose,
Engela, Oxtoby, Hirschland, Wegelin, Garson, en ook Nepgen,
wat eintlik in die derde periode tuishoort, alhoewel haar
eerste Afrikaanse liedere uit 1928 dateer. By hierdie
groep hoort ook P. Rorke uit die lysie komponiste van wie
die komponeerdatums onbekend is.

Die ander komponiste uit die derde periode en uit die
aanvullende lysie is oorwegend volksgebonde, alhoewel enkeles
van hulle ook tekens van die invloed van vernuwing toon.
Hierdie groep kan verder verdeel word in vier soorte:

Huismusikante, 147/

1) Die Transvaler, 4 April 1967.

2) Sommige van Schönberg se mees "hipermoderne" werke
is reeds kort ná 1900 geskryf.

Huismusikante, nl. M. du Plessis, Gaffner, Kromhout, P.V. du Plessis; asook Boer-Brink, Lapin, Schultz, Van der Walt, Van Zyl, Van Tonder en Lategan.

Konserwatiewe komponiste, nl. Lemmer, Barton, D.J. en M.C. Roode, D.I.C. de Villiers, Brent-Wessels; asook Lea-Morgan, Matthews en Norman.

Vermaaklikheidskomponiste, nl. Swanson, Hartman, Barry, P.J. de Villiers en Harvey.

Stempelkomponiste, nl. Bell en Kennedy.

Al vier die genoemde soorte komponiste sluit in belangrike opsigte, musikaal sowel as wat die verhouding tussen woorde en musiek betref, aan by die bewusmakers van die tweede periode. In idiomatiese opsig is almal geneig om sonder enige merkbare pogings tot individualiteit toe te pas wat hulle d.m.v. akademiese stilistiese studies van vroeëre idiomate geleer het. In 'n paar gevalle is die afwesigheid van vernuwing in 'n twintigste-eeuse sin heeltemal verstaanbaar: Bell en Barton was in die jaar 1900 al volwasse, met klaar gevormde idiomatiese opvattinge. Bell se R. Strauss-stempel moet dus as natuurlik aanvaar word, selfs al dateer sy Afrikaanse liedere uit 1944 (twee jaar voor sy dood). Uit sy eie perspektief beskou was sy liedere moontlik selfs in idiomatiese opsig vooruitstrewend deurdat hulle 'n R. Strauss- en nie 'n Brahms-stempel dra nie. Dieselfde argument is deels van toepassing op Barton, wat egter nie gestyg het tot by so 'n eerbare stempel nie maar gewoonweg joernalistiek gebly het.

Onder die vier soorte komponiste toon die huismusikante min tot geen tekens van pogings tot kunstigheid nie; is die konserwatiewe komponiste se liedere dikwels kunstig genoeg om 'n besef te laat ontstaan dat hulle in staat sou gewees het tot artistieke ontwikkeling in idiomatiese sin, maar waarskynlik om sosiale redes verkies het om

volksgebonde te bly; sluit die vermaaklikheidskomponiste in wisselende grade aan by kafee-, danssaal- en ander soorte ligte musiek; en dra die stempelkomponiste 'n onmiskenbare stempel van een of ander groot komponis uit die verlede.

Onder al vier soorte word liedere van uiteenlopende gehalte aangetref; die benamings dui geensins op waarde-bepaling nie. By voorbeeld onder die huismusikante toon R. van Tonder smaakvolheid en 'n mate van verfyning, teenoor P.V. du Plessis wat Rosa Rosarum as 'n primitiewe walsie toonset; onder die konserwatiewe komponiste lewer Lemmer 'n fris bekoorlike lied soos Kokkewiet terwyl Barton nêrens bo vlot joernalisme uitstyg nie; ens.

A. DIE HUISMUSIKANTE

Hierdie komponiste se liedere regverdig nie afsonderlike bespreking van komponiste nie.

WERKLYS

M. DU PLESSIS (? - 1941).

Die lied van die voortrekkerwa, gedruk deur C.H. Holgate en Kie. Opedra aan die trekleiers van 1938.
Geen digter vermeld nie.

O. GAFFNER (Geb. 1899).

Komaan!, Uitgegee deur Die Nasionale Pers, Bpk.,
Kaapstad, 1938. Bekroon met die prys deur die
Huisgenoot uitgeloof vir 'n lied in verband met
die Voortrekker-eeufees, 1938. Woorde van
J.F.E. Celliers.

J. KROMHOUT (Geb. 1886).

Komaan!, woorde van J.F.E. Celliers.
Grondmannetjie, woorde van A.G. Visser.

Hierdie twee liedere het in die 1940-uitgawe van die
F.A.K.-Volksangbundel verskyn. Volgens meedeling deur 'n
seun van die komponis is hulle in 1938-1939 geskryf, soos
ook al die ander meerstemmige liedere van dieselfde kom-
ponis wat in dieselfde uitgawe van die Volksangbundel
opgeneem is (Die ossewa van J.F.E. Celliers, Nimmer of Nou!
van A.G. Visser, Gebed van Paul Kruger van J.D. Wetsels,
ens., ens.).

L.P.V. du PLESSIS (Geb. 1913).

Rosa Rosarum, afgerol, 1947.¹⁾ Woorde van A.G. Visser.

A. BOER-BRINK

'n Tommie loop 'n bloutjie (1901), digter onbekend.
Komaan!, J.F.E. Celliers.

Albei hierdie liedere het verskyn in die 1940-uitgawe
van die F.A.K.-Volksangbundel.

L. LAPIN

Klim op, ms., C.L. Leipoldt.
Vryheidsgees, ms., J.F.E. Celliers.

L. SCHULTZ

Wiegeliedjie, ms., eie woorde.

L.A. van der Walt 150/

1) Volgens F.Z. van der Merwe, a.w., in *Komponistelys*.

L.A. van der WALT

Wiegeliédjie, gedruk deur J.H. de Bussy, Amsterdam.

Eie woorde.

J. van ZYL

Komaan!, ms., J.F.E. Celliers.

R. van TONDER

Wiegeliédjie, ms., eie woorde.

N. de VILLIERS-LATEGAN (Geb. 1871).

Lied van die Vrouelandbouvereniging, Kaapprovinsie.

Woorde van E.H. Nellmapius.

My Moeder, afgerol. Geen digter vermeld nie.

TEMATIEK


Onder hierdie liedere val die voorkeur aan eie woorde en die gedigte van J.F.E. Celliers op. Hierby sluit aan die feit dat Vaderlandsgedigte oorheers terwyl kinderliedere 'n tweede plek inneem. Die feit dat Komaan! nie minder nie as vier keer in so 'n kort werklys voorkom, kan moontlik toegeskryf word aan die wedstryd wat deur Die Huisgenoot uitgeskryf is in 1938 (soos by Gaffner gemeld), alhoewel die ander kopieë geen inligting i.v.m. deelname aan so 'n wedstryd bevat nie en Kromhout te toonsetting uit 1939 dateer.

MUSIKALE BESPREKING

Oor die algemeen is die liedere nie meer as geleenthede om geliefkoosde gedigte te sing nie. Kunstige elemente soos die stygende melodielyn by die woorde "klim op" in Lapin se lied met hierdie naam, en die oulike planmatige melodiese konstruksie in Van Tonder se Wiegeliédjie, is

skaars. 151/

skaars. (In lg. lied styg die melodielyn in 3-12 stadig tot by die klimakstoon f^2 op 12^1 , om dan binne vier mate terug te buig tot by f^1 op 15^1 . Die tweede strofe toon dieselfde stadige styging tot by 26, maar vertoef dan daar en eindig op f^2 . Die geheeleffek is besonder bevredigend.)

Tekens van die "huislike" (ongekultiveerde) geaardheid van die komponiste se aanleg blyk daarenteen dikwels, bv. in primitiewe, eentonige harmoniek soos in Komaan! van Van Zyl en Rosa Rosarum van L.P.V. du Plessis (lg. lied verander in maat 8 vir die eerste keer uit die akkoord I; na IV, om onmiddellik weer na I terug te sak in 10); vreemde willekeurige melismes soos in Komaan van Gaffner: "Daar's 'n nasie te lei / Daar's 'n stryd te stry" waarby die melismes afwaarts  beweeg oor die toontrappe 5-3-1 van 'n drieklank; ens. In enkele gevalle is dit moeilik om die verband tussen musiek en woorde vas te stel, soos in Kromhout se toonsetting van Komaan. Die walsmusiek wat hy skryf is as musiek heeltemal sjarmant en deels selfs bekoorlik maar pas nie juis by die militante, opwekkende gedig nie. Kromhout se aanduiding "soetig" in maat 16 by "Wees getrou! Wees getrou! Daar's 'n volk te leer om homself te eer" kom ook as ongepas voor.

Dit blyk duidelik dat hierdie huiskomponiste musikale familie is van die groep wat as "simptome" van bewuswording genoem is in die tweede periode.¹⁾

B. DIE KONSERWATIEWE 152/

1) Bl. 24

B. DIE KONSERWATIEWE KOMPONISTE

INLEIDING.

Onder die konserwatiewe komponiste word dié wat talryke liedere geskryf het, asook dié wat groot algemene bekendheid verwerf het afsonderlik bespreek. Slegs die drie komponiste uit die lysie komponiste van wie komponeer-¹⁾ datums onbekend is val nie onder die genoemde groep nie.

KOMPONISTE WAT SLEGS ENKELE

LIEDERE GESKRYF HET

Werklys:

W. NORMAN

Altyd dieselfde, ingesluit in "Die Vlakte"-reeks Afrikaanse liedere, band I.²⁾ Woorde van J.R.L. van Bruggen.

T.H. MATTHEWS³⁾

Ek hou van jou, ingesluit in "Die Vlakte"-reeks Afrikaanse liedere, band I. Woorde van M.C. Botha.

J. LEA-MORGAN

Nimmer of Nou!, ms., woorde van A.G. Visser.
Komaan!, ms., woorde van J.F.E. Celliers.

Tematiek:

Altyd dieselfde is 'n opgewekte natuurgedig ("Daar's blydschap in die bome"); Ek hou van jou 'n sedelesagtige liefdesgedig ("As jou siel net edel is"); en Nimmer of Nou! ("Nou is die dag nou die uur van bestemming Werda Suid-Afrika!") en Komaan! ("Daar's 'n nasie te lei") vaderlands-gedigte.

----- Musikale bespreking: 153/ -----

- 1) Bl. viii (Inleiding).
- 2) Die opvolgende bande is skynbaar nooit uitgegee nie.
- 3) Moontlik "Johannes Joubert"; kyk bl. 129

Musikale bespreking:

Altyd dieselfde en Ek hou van jou is aangename "oop" liedere sonder klewerige kromatiek en met aantreklike eenvoudige melodieë. Eersgenoemde lied het 'n kunstige beweeglike begeleiding. In albei liedere is daar maar min beklemtoningsfoute, alhoewel dit ook voorkom, soos op 10¹, 26¹ van Ek hou van jou.

Die twee liedere van Lea-Morgan is eweneens musikaal bevredigend. Albei maak 'n indruk van koraalpreludes weens die ryk weefsel, vol leunnote en terughoudings, wat deur die begeleiding gevorm word, dikwels met die stemparty nie verdubbel in die begeleiding nie. Die besonder welluidende, sonore musiek wat sodoende gevorm word, is enigsins traag van beweging en pas nie by sulke lewendige, beweeglike gedigte nie.

P. J. LEMMER (GEB. 1896).

Werklys:

1. Kokkewiet. (S.J.M. Osborne), 1935. ¹⁾
2. Prinses van verre (A.G. Visser), 1935. ¹⁾
3. Jukskei (J.A. Kotzé), 1939. ¹⁾
4. My siel is siek van heimwee (J.R.L. van Bruggen), 1942. ¹⁾
5. Rots by die see (S.J.M. Osborne), 1947. ¹⁾
6. Ek is die seëlring } 1955. ¹⁾
7. Kom in my tuin } (D. F. Malherbe). 1957. ²⁾
8. Die Karroovlakte (S.J.M. Osborne).
9. Trek vorentoe (C.F. Visser).
10. Hou koers (W.H. Boshoff).

Uit die werklys is nos. 1 en 2 uitgegee deur Paterson's Publications Ltd., London; nos. 3 en 9 deur Die Nasionale

Pers, Bpk.; 154/

-
- 1) Komponentdatum.
 - 2) Publikasiedatum.

Pers, Bpk.; no. 5 deur Volksblad Boekhandel, Bloemfontein; en no. 7 deur D. Justus, Stellenbosch. No.10 verskyn in die F.A.K., 1940.


Tematiek:


Prinses van verre ("Beswymend aan jou boesem") en Rots by die see ("Daar word ons siele een") is liefdesliedere; Kom in my tuin ("Jy het my hart gesteel, my bruid") en Ek is die seëlring is huweliksliedere; Kokkewiet ("Lente kom!") en Die Karroovlakte ("Kalm die rustoneel") is blymoedige stemmingsliedere; Jukskei ("Ai, die jukskei wat die Boere gooi!") en Trek vorentoe ("Hou koers, Voortrekkers") is kenliedere; Hou koers ("'n Nasietrots te wek") is 'n vaderlandslied; en My siel is siek van heimwee is 'n swaarmoedige stemmingslied.


Dit val op dat slegs lg. lied nie opgewek of blymoedig is nie, en dat geeneen van die gedigte as intense poësie beskryf kan word nie.

Woordbehandeling:

Lemmer skandeer oor die algemeen bevredigend. In bv. die kenliedere en Hou koers kom daar hier en daar van die soort foute (oorbeklemtoning van lidwoorde ens.) voor wat oor die algemeen in hierdie soort liedere aangetref word. In die meer kunstige liedere soos Kokkewiet en Rots by die see is sy skandering egter meesal reg, alhoewel foutjies ook aangetref word, bv. in Kokkewiet, 9⁴⁻⁶: "Kokkewiet",

en in My siel is siek van Heimwee, 33⁴-36³: 

"Dreun deur my hart, o branders,
4 

Beuk in my bors (jul lied)"


Melodiek:

In 'n paar van die liedere is daar ontleedbare illustratiewe melodiese bestanddele, bv. in Kokkewiet die afwaartse kwartinterval in 28 en 29 as antwoord ("wiet-wietwoer") op die opwaartse kwart in 13 en 14 ("kokkewiet"), en die sig-sag lyn in 19-22 by "heen en weer op 'n takkie gesus". In Prinses van verre het die melisme by die eerste lettergreep van die woord "swewe" 'n illustratiewe effek (15-16), soos ook in Die Karroovlakte by die eerste lettergreep van "slepend" (14^4-15^3). In Rots by die see kan die neiging van die melodie om al om dieselfde tone te draai moontlik as suggestief van mymering bedoel wees, en in My siel is siek van heimwee suggereer die skerp styging in die melodielyn na "lewe" uit "wat jou weer lewe gee" ($10^{3\frac{1}{2}}-11^1$) die betekenis van die woorde.

Ritmiek:

Lemmer se ritmiek is oor die algemeen sussend weens baie herhaling van dieselfde patrone. Genoeg afwisseling word egter gegee wat interne ritmiek betref, en in die voorspel tot Kokkewiet gebruik hy subtiele sinkopes wat 'n aantreklik-onreëlmatige effek meebring.

Harmoniek:

Wat harmoniek betref, toon hy dieselfde vermoë om versierende kromatiek op 'n smaakvolle wyse te gebruik as wat i.v.m. Eyssen genoem is. Voorbeelde hiervan word aangetref in bv. Hou koers, 2^1 , 6^4 , en 14^1 . In Kokkewiet gebruik hy enkele veraf kromaties-enharmoniese opvolgings (bv. 17-18: $\text{III}^5_{3\sharp}$ volledig geënharmoniseer; 24-26 en 44-47: deurglydende kromatiek) op 'n smaakvolle wyse wat 'n heeltemal oortuigende musikale effek het. Ook die modulاسie uit die hooftoonsoort E na g kort voor die einde (38-40) en die aansluitende terugkeer na E is in musikale opsig pragtig oortuigend. Al die genoemde opvallende kromatiese oomblikke sluit ontleedbaar aan by die teks: 17-18 by die woorde

"Dan eers weer 156/"

"Dan eersweer rus"; 24-26 by "wag op sy maatjie se koer"; en 38 by 'n eggo van die woorde "Hoor jy hom?" Uit die voorbeelde blyk dit dat die liefdesspel tussen die twee voëltjies plasties uitgebeeld word deur die kromatiek.

Dit is besonder opmerklik dat Lemmer die genoemde kromatiese bestanddele so smaakvol en oortuigend hanteer in Kokkewiet; juis in hierdie opsig neig talle mindere komponiste na onaangename oorladenheid. Lemmer is in 'n lied soos Rots by die see ook nie heeltemal vry te spreek van oordrewe versiering nie.

Begeleiding:

Illustratiewe elemente kom voor ook onder sy begeleidings: in Kokkewiet sluit die arpeggio's in 19-22 en 39-41 aan by die wiegende takkies, terwyl die voëlroep voorkom in 14⁶-15, 37, en 38. In Rots by die see suggereer die wiegende formule in 1-18 en 24-33 die eb en vloed van die see. Hierteenoor is die formuleveranderinge (by 17, 19, ens.) in Prinses van verre nie uit woordbetekenis te verklaar nie en musikaal ook nie oortuigend nie.

Lemmer se eerste lied, Kokkewiet, is ook sy beste. Dit het 'n effek van spontane frisheid wat slegs selde in ander Afrikaanse liedere aangetref word. Hoewel Lemmer dieselfde hoë kunsvlak nie weer bereik nie, bevat van sy ander liedere ook opmerklike goeie eienskappe. 'n Lied soos Hou koers het dieselfde aansteeklike gang as bv. F.J. Joubert se Vlaglied (1928), en getuig ook van dieselfde smaakvolheid. Dit verhoed dat die musiek leeg of banaal word, soos liedere van hierdie soort dikwels is. My siel is siek van heimwee is sterk bevestiging van die oorwegend aangename, smaakvolle indruk wat Lemmer se musiek oor die algemeen maak: sonder dat dit enigsins aangrypend of individualisties is, is daardie dreigende ondertoon van ongesonde weeklikheid wat nooit ver van die oppervlakte is nie

(in bv. S. le Roux Marais se musiek, of die joernalistieke leegheid van bv. Richfield se liedere, totaal afwesig. Dit is werklik jammer dat Lemmer nie méér toonsettings gemaak het nie en dat die paar wat hy wel gemaak het, nie méér bekend is nie.

H. BARTON (1872-1951)

Werklys:

1. Swart osse (A.G. Visser), 1937.¹⁾
2. Vegkop (Totius), 1937.¹⁾
3. Daar's nog die lang
rooi wapad (C.L. Leipoldt).
4. Psalm 133 (Die Bybel).
5. As saans (A.D. Keet).

Uit die werklys is no.1 uitgegee deur Paterson's Publications Ltd., London; en no.2 deur Die Nasionale Pers Bpk., Kaapstad.

Tematiek:

Swart osse ("gebroke is ek en gedaan") en Daar's nog die lang rooi wapad ("En wie kan sê ons loop nie vir die grap waarom geen mens op aarde lag") is oorwegend swaarmoedige stemmingsgedigte. Vegkop ("Vas lê die roer in die trekker se hand") is 'n vaderlandse gedig; As saans 'n oorwegend blymoedige stemmingsgedig ("Dan hou die kinders van die son/ hul liggend sterrewag"); en Psalm 133 'n blymoedige Bedevaartslied ("Hoe goed en hoe lieflik is dit dat broers ook saamwoon").

Musikale bespreking 158/

1) Publikasiedatum.

Musikale bespreking:

Barton se skandering is oor die algemeen noukeurig. Enkele minder sensitiewe woordbektoneerings kom voor, bv.

"Daar's nog die lang rooi (wapad)".

$\frac{4}{4}$ D | r r r r

In melodiese opsig toon hy 'n voorliefde vir realistiese sprongaansluiting by woordbetekenis, bv. in Vegkop: "na bowe" (18^{3-4}) en "Here red" (20^{2-3} en 21^{6-7}) word getoonset met opwaartse kwinte, en by "Hom sy die eer" word die melodie koraalagtig. So ook verander die melodie in Daar's nog die lang rooi wapad vanuit oorwegend traps-gewysbeweging na volgehoue spronge by die woorde "Ek trap maar stadig as ek stap" ens. ($12^{4\frac{1}{2}}-18$). Dikwels kom daar egter ook melodiespronge voor met 'n aantreklike musikale effek, bv. vir die afsnitaanvange in $2^{4\frac{1}{2}}$, $6^{4\frac{1}{2}}$, $11^{4\frac{1}{2}}$, $22^{4\frac{1}{2}}$ (opwaartse oktawe) en 20^4 (opwaartse sext) en $18^{4\frac{1}{2}}$ (opwaartse kwart) in Daar's nog die lang rooi wapad.

Oor die algemeen bly Barton by twee- en viermaatgroepe. Soms kom verlengings voor, bv. aan die einde van Daar's nog die lang rooi wapad. Alhoewel hy, wat interne ritmiek betref, soms tot patroonvorming neig (bv. van $\frac{4}{4}$ r r r | in die eerste ses mate van Vegkop) is daar meesal voldoende afwisseling.

Sy begeleidings bevat, waar die gedigte dit toelaat, dikwels realisties-illustratiewe bestanddele, bv. in Swart osse: volgehoue akkoorde suggereer die swaar tred van die jare; en in Vegkop: tremolo's om angs te suggereer in 21-24, en om opwinding voor te stel in 34-37, asook opwaartse arpeggios by "weg vlug Kalipi" (38^{3-4} , 39^{3-4}). In Daar's nog die lang rooi wapad kom dit voor asof hy d.m.v. die volgehoue gepunteerde ritmiek marsbeweging wil suggereer.

Barton gebruik verskillende vorms. Swart osse is herhalend: elkeen van die twee strofes bestaan uit 'n

agtmaatgroep waarvan die eerste vier mate dieselfde is. Daar's nog die lang rooi wapad is drieledig (A, B, A₁, met A₁ 'n variasie van A); en Vegkop is deurgekomponeer. Laasgenoemde lied bevat konstante aanwending van een motief, bestaande uit 'n dalende sekunde gevolg deur 'n afwaartse tert (bv. in elke maat van die voorspel, en weer in 6, 7, 12, 16, 17, 25-27, 34, 35, ens.). Ook die koraal aan die einde begin met hierdie motief, by die woorde "Hom sy die eer". Dit kon moontlik Barton se bedoeling gewees het dat die motief as simbool van 'n sekere begrip moes dien, bv. van die gegewe godsdienstige begrip. Die lied as 'n geheel is egter nie van 'n kunswaarde wat so 'n soort simboliek laat slaag nie. Hoogstens dra die motief by tot oortuigende eenheidlikheid nieteenstaande verskeie tempo- en maatsoortveranderinge.

Sy vlot aanwending van motiefverwerking in Vegkop laat 'n effek van dieselfde soort joernalistieke gawe ontstaan wat i.v.m. Richfield en Johannes Joubert genoem is. Hierdie indruk word bevestig deur sy harmoniek, wat uit bevredigende aanwending van 'n vroeg tot middel neëntiende-eeuse idioom bestaan.

D. J. ROODE (GEB. 1900).

Werklys:

1. Oktober Maand (C.L. Leipoldt), 1939. ¹⁾
2. Dagbreek (S.J.M. Osborne), 1943. ²⁾
3. Aand (C.M. van den Heever), 1950. ³⁾

Uit die werklys 160/

-
- 1) Publikasiedatum, volgens inligting aan die Ensiklopedie vir Musiek, genoem in die voetnota op bl. 36.
 - 2) Publikasiedatum.
 - 3) Komponeerdatum. Uitgegee in 1966.

Uit die werklys is no.1 uitgegee deur Paterson's Publications, Ltd., London; no.2 deur Die Nasionale Pers Bpk., Bloemfontein; en no.3 deur Studio Holland, Kaapstad.

Tematiek:

Oktobermaand ("die mooiste, mooiste maand") en Dagbreek ("Weer is gebore 'n bly nuwe dag") is uitgelate natuur-beskrywings; en Aand ("'n Droewige aand hang oor die vaal geboue") 'n swaarmoedig-peinsende stemmingsgedig.

Musikale bespreking:

D.J. Roode skandeer oor die algemeen korrek, met klein afwykings soos in Aand, 25¹ (oorbeklemtone van "teen" uit "grys torings teen die vlamrooi Hemel"); en in Oktobermaand, 30⁴ en 31⁴ (oorbeklemtone van die laaste lettergrepe van "boomsingertjies" en "kriekies").

'n Paar gevalle van ontleedbare melodiese aansluiting by woordbetekenis kom voor, bv. in Oktobermaand: 15⁶-17¹ - stygende lyn tot by die laaste woord uit "die hemel heerlijk bo"; en 59⁴ - klimakteriese hoogste toon by die eerste lettergreep van "mooiste" uit "mooiste maand"; en in Dagbreek: 10^{3½}-12 - fanfare-agtige drieklankkonstruksie by "herout kokkewiet". Oor die algemeen bestaan die melodiek egter uit swaaiende op-en-af kurwes, wat nie ontleedbaar-illustratief is nie maar in veral Oktobermaand tog iets van die opgewektheid van die gedig suggereer.

In ritmiese opsig neig Roode oor die algemeen na sus-sende herhaling van patrone, egter meesal met voldoende interne verskeidenheid. Wat ritme betref, is mate 7-13 uit Dagbreek die interessantste afsnit in die drie liedere:

"Dagbreek! Dagbreek! herout kokkewiet kokkewiet

$\frac{3}{4}$ P. | P. | P. | P. 7 P | P P P P | P P P P P

kokkewiet met sy fluit

P P | P P P P

Hierdie soort lewende ritmiek kom egter nie elders in sy liedere voor nie.

Die begeleidings is meesal akkoordies, dikwels met verdubbeling van die sangstem, hoewel daar soms ook mate voorkom waarin die begeleiding 'n interessante verbygaande teenstem teen die sangstem vorm, soos in 26³-30 uit Aand. Die basiese akkoorde word ook dikwels in arpeggios opgebreek. Ontleedbare aansluiting by woordbetekenis kom nie voor nie, tensy die aanvanklike hooggeleë stadige trillers in Dagbreek (1 en 3) as suggestief van voëlsang beskou word.

Oktobermaand is drieledig (A, B, A₁, met A₁ slegs aanvanklik soos A), en Aand en Dagbreek ontvouend. Eersgenoemde lied is die bevredigendste van die drie in hierdie opsig, soos ook in alle ander opsigte. Laasgenoemde twee liedere maak 'n effek van willekeurige voortdwaling omdat daar so min ontleedbare of aanvoelbare musikale aansluiting by woordbetekenis is.

Die harmoniek is oorwegend diatonies in Oktobermaand, met enkele tussendominante en verlaagde sesde toontrappe. Die stemming van die musiek is aangenaam ontspanne en soms selfs amper fris en spontaan. Dagbreek en veral Aand bevat meer, en meer opmerklike, kromatiek; in e.g. meesal funksioneel deurdat dit musikaal-interessante uitwykings deur verwante toonsoorte moontlik maak, in Aand egter oor die algemeen as onnodige, swierige element.

D. I. C. de VILLIERS (GEB. 1920).

Werklys:

1. Winternag (E.N. Marais), 1940.
2. Net maar gesien (A.D. Keet), 1940.
3. Grense
4. Ons is die geeste } (N.P. van Wyk Louw), 1941.
5. Skoppensboer (E.N. Marais), 1941.
6. Winterbome (N.P. van Wyk Louw), 1942.
7. Daagraad (H.H. Joubert).
8. Van 'n koningsdogter (I.D. du Plessis).
9. Versugting (H.C. Grobbelaar).
10. Voorwaarts (S.I. Mocke).

Geeneen van die liedere in die bostaande lys is gepubliseer nie. Al die datums is komponeerdatums. Volgens inligting in 'n brief het D.I.C. de Villiers nog meer liedere gemaak, waarvan hy egter nie die titels verskaf het nie.

Tematiek:

Ses van die liedere uit die werklys is oor oorwegend swaarmoedige gedigte: Winternag ("O koud is die windjie/ en skraal"); Ons is die geeste ("Want g'neen wat die droom in ons oë gelees het sal wees of ooit weer wees soos hy gewees het"); Skoppensboer ("Gewis is alles net 'n grap!"); Winterbome ("Langs baie weë gaan my smart"); Van 'n koningsdogter ("met die singende stem van die smart"), en Versugting ("Daarheen wil ek vlug").

Die ander vier gedigte is blymoedig; Net maar gesien ("hoe mooi/ en rein is sy, my ideaal") en Grense ("en die heilige, nooit gehoorde/ dinge sê") is liefdesgedigte (op verskillende belewenisvlakke); Voorwaarts ("Voorwaarts, jong Suid-Afrika") is 'n vaderlandsgedig; en Daagraad ("Daar's 'n glimlag op die bergery") 'n opgewekte stemmingsgedig.

Woordbehandeling:

In die meeste liedere skandeur De Villiers betreklik noukeurig, alhoewel foute ook voorkom, bv. oorbeklemtoning van "uit" (5¹) en "van" (6¹) uit "uit die pynhoop van verlede" in Versugting, en in Ons is die geeste:

"gaan ons wat jonk is.
6
8 ǃ ǃ ǃ ǃ ǃ

Veral in die meer waardevolle poësie wat hy vir toonsetting kies, steur sy verontagsaming van woordritme egter dikwels, bv. in Grense:

"My naakte siel wil sonder skrome /
3 ǃ ǃ ǃ | ǃ ǃ ǃ | ǃ ǃ
4 ǃ ǃ ǃ | ǃ ǃ ǃ | ǃ ǃ
in alle eenvoud tot jou gaan," en
ǃ ǃ ǃ | ǃ ǃ ǃ | ǃ
"Opreik na die bloue maan".
3 ǃ ǃ | ǃ ǃ ǃ | ǃ
4 ǃ ǃ | ǃ ǃ ǃ | ǃ

Uit dieselfde lied kom 'n kenmerkende voorbeeld van steurende sinsonderbreking voor: "Soos teen skemerlug die bome - ses polse in $\frac{3}{4}$ - tydmaat - opreik (na die bloue maan).

Melodiek:

In die tien liedere word enkele klein voorbeelde van ontleedbaar-illustratiewe melodiese afsnitte gevind, bv. in Daagraad : opwaartse lyn by "Die daagraad kruip die dieptes uit" (4⁴-6³), en in Grense: kromaties stygende lyn by sy herhalings van "opreik" (12-14). Aan die grieselige einde van Van 'n koningsdogter word die neersinking van die bode se oopgekloofde liggaam d.m.v. 'n dalende lyn gesug-gereer, en in Versugting styg die melodielyn by "Deur die suiwer koele lug na die hoë bergekruine" na 'n klimateriese toonhoogte.

Oor die algemeen streef hy egter toeganklikheid op 'n ligte vlak na, wat o.a. meebring dat hy nie skroom om bekende formules te gebruik nie: Grense, bv., toonset

hy met musiek wat nader aan ligte Napolitaanse liedjies staan as aan enige ander soort. Van stemmingsweergawe is daar slegs in enkele gevalle soos Net maar gesien en Van 'n koningsdogter sprake; in die toonsettings van die ander, letterkundig meer hoogstaande poësie, is daar so 'n groot verskil tussen die belewenissfere van poësie en betrokke musiek dat dit enige moontlike effek van stemmingsaansluiting ondenkbaar maak. (Die genoemde ligte Napolitaanse musiek as toonsetting van Grense is die klaarblyklikste voorbeeld; Winternag word as 'n ligte wals getoonset; Skoppensboer as erotiese musiek; ens.).

Waar die belewenissfere wel ooreenkom, soos in Van 'n koningsdogter, resulteer 'n heeltemal aantreklike lied. In die genoemde lied is daar bv. in 8⁶-16 'n onmiskenbare suggestie van uitgelate dansende Oosterse howelinge in die swaaiende melodielyn, terwyl die fanfare-agtige herhaalde tone in die sangstem by die woorde "Die koning laat vra of sy dogter sal kom" oulik suggestief is van 'n seremoniële aankondiging deur 'n bode.

Ritmiek:

Tweemaatgroepe en patroonritme oorheers in al die liedere behalwe Skoppensboer, wat in eenmaateenhede beweeg. Van 'n koningsdogter bevat meer interne ritmiese afwisseling as die ander liedere. Die sussende effek van die ritmiek oor die algemeen beklemtoon die feit dat die liedere baie na aan die grens tussen kunsmusiek en ligte vermaaklikheidsmusiek lê.

Vorm:

Verskillende vorms kom voor in die liedere. Die mees algemene is drieledige vorm, soos in Winterbome en Net maar gesien, waar dit presies pas by die inhoud van die gedig; en Winternag, waar dit nie met die inhoud van die gedig versoen kan word nie en ook in suiwer musikale opsig ongebalanseer is: die skematiese plan - Voorspel: 1-8; A : 9-32; B : 33-40; A₁ : 41-51 (dus 8 + 24 + 8 + 11 mate)

dui die onewewigtigheid aan. Skoppensboer is ontvouend maar met terugkering van die aanvangsmateriaal aan die einde (musikaal geslaagd, egter sonder noodwendige aansluiting by die gediginhoud); en Grense is ontvouend met die eerste twee mate herhaal as laaste twee mate (weereens slegs in musikale opsig geslaagd, en hier, soos in 'n hele paar van sy liedere, met die voorbehoud dat musiek en poësie nie op dieselfde vlak beweeg nie. Die musiek is musikaal gesproke bevredigend as 'n Napolitaanse liedjie, nie as toonsetting van die gedig Grense nie). Die effek van ontvouende vorm oorheers ook in Daagraad en Versugting, wat albei uit reëlmatige vier- en soms tweemaatperiodes bestaan wat mekaar dikwels sekvensieel opvolg, soos in mate 1-22 van Daagraad. In Ons is die geeste is die effek een van 'n gevarieerd-strofiese toonsetting (mate 25-43 = 7-21, met afwyking in 33-43) hoewel die gedig nie in strofes verdeel is nie. Van 'n koningsdogter is 'n rondo-agtige ballade met 'n herhaalde refrein (17-24, 33-40, ens.) soos gepas is by die gedig, wat een van I.D. du Plessis se grieselige ballades is.

Begeleiding:

Die begeleidings is in die meeste liedere ondergeskikte ondersteuning vir die stem, soms akkoordies soos in Daagraad en Versugting, soms basies akkoordies maar met arpeggio-versiering soos in Winternag. In Net maar gesien en Ons is die geeste verdubbel die regterhand van die begeleiding die sangstem vir die grootste deel. Die begeleiding in Winterbome beweeg meer onafhanklik as in die ander liedere, en vorm vir groot gedeeltes 'n teenstem teen die sangstem.

Harmoniek:

Soos dit verwag kan word uit die vorige gegewens bestaan die liedere in harmoniese opsig meesal uit reekse kadenskonstruksies, bv. Winternag: by 8 'n voltooide kadens, by 12 en 16 weer, by 24 onvoltooid, by 32 voltooid, by

36 en 40 onvoltooid, by 48 onderbroke, en by 51 ten slotte voltooid. Net maar gesien verloop as volg: by 2 - onderbroke; 4, 8 en 12 - voltooid; 14 - onvoltooid; 16, 18, 20, 22, 24, 26 en 28 - voltooid. Hierdie kadense word slegs in uitsonderlike gevalle enigsins verberg, soos in Winterbome, waar die musiek in 'n sekere mate oor die kadense vloei a.g.v. voortgesette stembeweging wat spruit uit die voorheen genoemde mate van kontrapuntiese tekstuur.

Sy aanwending van kromatiese akkoorde kan in die meeste gevalle verklaar word uit 'n wens om "mooi" (ryk) effekte te bereik. Enkele voorbeelde is: Winternag, voorlaaste maat: N.H.⁹⁺⁴, Td⁹VII^b, v⁹

$\begin{array}{ccc} \frac{3}{4} & & \\ | & & | & & | \\ & & & & \end{array}$

(nadat die res van die lied meesal uit I en V bestaan het); en Net maar gesien: Td⁹III met 'n verlaagde tert as beklemtoonde deurgangsnoot (in 2 en 9); Td⁷h.v.III (18); Td⁷VI na VI^b, albei volledig geënharmoniseer (25). Sy neiging tot ryk effekte bereik 'n klimaks in Skoppensboer, waarin die voorheen genoemde erotiese effek grootliks saamhang met die kwistige aanwending van bygevoegde tone.

M. C. ROODE (1907-1967).

Werklys:

1. Die duif (I.D. du Plessis), 1946.
2. Skoollied, Rooidakschool, Boshof (C.J. Langenhoven), 1948.
3. As saens (A.D. Keet).
4. Die hemelblou (C.J. Langenhoven).
5. Die donkerstroom (A.G. Visser).

Uit die werklys is no.1 uitgegee deur Die Nasionale Pers, Bpk., Kaapstad; en no.3 deur die L. en S. Boek- en Kunssentrum, Johannesburg. No.2 het verskyn in die "Rooidak Jaarblad", 1948.

Tematiek:

Die duif ("Maar stom is die pyn wat my hart omknel") en Die hemelblou ("Wat op 'n kind se graffie staan") is swaarmoedige stemmingsliedere; As saans ("Dan hou die kinders van die son/ Hul ligkend sterrewag") is 'n oorewegend blymoedige stemmingslied; en Die donkerstroom 'n skalkse liefdeslied ("As liefste, net te droom van jou").

Woordbehandeling:

Roode skandeer oor die algemeen korrek, en meesal met aandag aan betekenisritme. Gevalle waar sy ritmiese behandeling van die woorde oënskynlik enigsins ongemaklik voorkom, soos by "Hy kan nog van sy smart vertel" (Die duif, 12 mate voor die einde), word reggestel deur die feit dat hy op die gegewe plekke bedoel dat 'n resiterende effek nagestreef moet word.

Hy toon 'n groot voorliefde vir woordherhaling, meesal met die doel om wat hy waarskynlik as aantreklike melodiese wendinge of akkoordopvolgings beskou, te herhaal. Soms versteur sy woordherhaling die betekenisgang van die woorde, bv. in Die duif, waar hy slegs enkele woordfrases sonder herhaling laat deurgaen.

Melodiek:

In sy melodieë streef hy soms op 'n ontleedbare wyse aansluiting by woordbetekenis na, bv. die opwaartse oktaafsprong na "oor" uit "daar oor die westerrand" (7^6-8^1) uit As saans, en die bereiking van 'n klimakteriese hoogste toon by die eerste lettergreep van "ligkend" (38^1) uit "Daar hou die kinders van die son / Hul ligkend sterrewag" in dieselfde lied. In Die duif gebruik die sangstem melismes

in 14 mate, dikwels woordloos, wat as 'n poging tot suggestie van voëlgeluide beskou kan word.

Vorm:

M.C. Roode toon 'n voorkeur vir ontvouende vorm, soos in As saans en Die hemelblou, waarin die totaaleffek in beide gevalle van doellose voortdwaling is, in e.g. lied ten spyte van die soortgelyke musikale aanvang van die drie strofes, en in lg. lied ten spyte van terugverwysing aan die einde na die aanvangsmateriaal. Die gevarieerd-strofiese vorm van Die Duif (so sterk gevarieerd dat dit ook amper as ontvouend voorkom) is in musikale opsig beter geslaag en pas die gedig ook goed.

Begeleiding en harmoniek:

Die begeleidings is oorwegend akkoordies, dikwels vierstemmig en met bewegende stemvoering wat onafhanklike teenstemme teen die sangstem vorm. Die stemvoering sluit dikwels dissonante in (deurgangsnote, beklemtoonde deurgangsnote, leunnote, ens.) wat 'n mate van stuwingskrag aan die andersins baie trae musiek gee.

Ontleedbare illustratiewe elemente kom hier en daar in die harmoniek voor, bv. die verandering na mineur uit majeur by die tweede strofe van Die duif, wat smartgevol is ("stom is die pyn") teenoor die opgewekte eerste strofe ("bly sing my hart"). Oor die algemeen ontstaan die effek egter dat Roode ingestel is op welluidende, soms enigsins oor-ryke akkoorde by sy melodieë. Dikwels is die harmoniek sterk kromaties gekleur, in bv. As saans mate 3-4, 33-34, deur nagenoeg onveranderde oornam van die opvallende kadens uit mate 27-28 van die stadige deel uit die klavierkonsert van Grieg. (In maat 5 van As saans word die aanhaling selfs verder gevoer: die klavierintrede in die betrokke musiek van Grieg word gereproduseer deur 'n soortgelyke opwaartse arpeggio, maar met verrykende bygevoegde sext.) In Die Duif is die idioom nog ryker en

soeter as in sy 169/

soeter as in sy ander liedere, hoofsaaklik a.g.v. veelvuldige bygevoegde tone.

Sy musikale geaardheid word gekenskets deur sy toonsetting van Die donkerstroom, wat geen ontleedbare of aanvoelbare aansluiting by die speelse skalksheid van die gedig bevat nie, maar bestaan uit 'n traagbewegende, dikwels oorryke akkoordreeks.

J. BRENT-WESSELS (GEB. 1910).

Werklys:

1. Ek sing van die wind (C.L. Leipoldt), 1945.
2. Winternag (E.N. Marais), 1949.
3. Krulkopklonkie (C.L. Leipoldt), 1950.
4. Diep Rivier (E.N. Marais), 1952.
5. Sonnet: In daardie laaste nag (E. Eybers), 1954.
6. Die gebrekklike (S.J. Pretorius), 1957.
7. O koele water (C.M. van den Heever), 1957.
8. Droomtyd (Eitemal), 1957.
9. Liefde en dood (S.I. Mocke), 1965.
10. Verwagting (E. Eybers), datum onbekend.

Die liedere bestaan almal in manuskripvorm. Volgens mondelingse meedeling van die komponiste het sy nog 'n hele paar ander Afrikaanse liedere ook geskryf, waarvan die partiture egter verlore gegaan het.

Tematiek:

Die meerderheid van die gedigte wat Brent-Wessels kies om te toonset is oorwegend swarmoedig: Winternag ("O koud is die windjie/ en skraal"); Krulkopklonkie ("Vroeg genoeg kry jy nagmerrie"); Diep rivier ("Kom snel, o Diep Rivier, o Donker Stroom"); Sonnet ("wat vreemd sal wees, en vreeslik"); Die gebrekklike ("Verniet/ dat jul/ gesels en lag"); O koele water ("van weemoed fluister"); Liefde en dood ("Beide is swakker as die Donker Dood"); en Verwagting ("in hierdie vreemde lydsaam bestaan").

Slegs Ek sing van die wind ("maar nooit nie, nee, nooit nie van geld") en Droomtyd ("Lug en veld staan in vervoering") is blymoedig.

Woordbehandeling:

Brent-Wessels skandeer oor die algemeen korrek maar met verbasende afdwalings. Die volgende aanhaling (2-7 en 9^{4½}-14¹) uit Sonnet is verteenwoordigend:

"In daardie laaste nag van trae wonder wat
 4 7 B B B P·B|B B BB P|P·B|
 4 vreemd sal wees en vreeslik as jou lyf, so
 B B B B P P|P·B P P
 gretig nou", en: "sal stil gestrek lê sonder
 P·B P·| B|P· B P P|P·BB
 gedagte en begeerte stil en styf".
 B P P|P· B P P|P· P|P·

In die aanhaling kontrasteer die oorbeklemtonings van "as" (6¹) en "en" (12¹) en die verkeerd-om beklemtoning van "sonder" (11^{½-2}) op 'n verbasende wyse met die gepaste en selfs sensitiewe skandering van die res. Soortgelyke kontraste tussen sensitiwiteit en fout, en tussen sensitiwiteit en onnadenkendheid, word oral in haar liedere aangetref. Die ongepaste sinsonderbreking in die aanhaling (tussen 7 en 9^{4½}) is ook verteenwoordigend.

Die indruk van 'n intuïtiewe, ongekultiveerde talent wat deur 'n ondersoek na haar skandering gewek word, en

sterk bevestig word deur die oorbekendheid van die musikale materiaal wat sy oor die algemeen gebruik, word egter heeltemal vernietig deur 'n ondersoek na haar melodiek en vormbeheersing.

Melodiek:

In melodiese opsig is daar veelvuldige voorbeelde van 'n deurdagte ekspressiewe voorneme van die komponiste. 'n Subtiele geval word gevind in Sonnet, 31-36: "en niks hoor" (op een toon, in 'n betreklik lae omvang) "as die hartklop" (op een toon, 'n kwart hoër) "van my vrees" (op een toon maar met 'n dalende halftoonmelisme na die oorheersende toon by "vrees", weer 'n kwart hoër) "of sal jou woorde" (sig-sag, ongeveer in die middel van die oktaaf wat deur die vorige drie afsnitte beslaan is) "terug kom" (op een toon, 'n toon hoër as die aanvangston). In Die gebrekklike is die melodiek van die lied as geheel deurdag ekspressief. Die stygende lyne by "Verniet/ dat jul/ soos gode gaan en luid/ gesels en lag" ($6^{4\frac{1}{2}}-9^1$) en "wat met die meganiek/ van lang dun knieë soos 'n kriek/ omhoog gestee" (12^3-15^1) en die teenstellende laer omvang by "solank jul stuit teen my" ($11^{\frac{1}{2}}-12^1$) en "Deur jul strate kruip/ Deur jul vreugde sluip" (19^2-20^4) is besonder suggestief.

In enkele van haar vroeër liedere, soos Winternag en Krulkopklonkie, is daar geen ontleedbare of aanvoelbare betekenisvolheid in die melodiek nie. Die groot verskil in hierdie opsig tussen hierdie vroeër en die genoemde later liedere laat 'n vermoede ontstaan dat Brent-Wessels wel in 'n sekere stadium ontwikkel het vanuit suiwer intuïtiewe tot deurdagte liedkomposisie. Hierdie vermoede word bevestig deur 'n ondersoek na haar vormbeheersing.

Vorm:

Die vroegste liedere soos Ek sing van die wind en Winternag bestaan uit opeenvolgings van eenvoudige melodiese

periodes. Krulkopklonkie en Diep Rivier vertoon reeds meer deurdagte eenheidsbevorderende herhalings van vorige materiaal nadat nuwe materiaal gebruik is, en in 'n lied soos Sonnet word 'n opmerklike mate van motiefooreenstemming aangetref wat sekerlik doelbewus gedoen is.

In Sonnet word die melodiese motief uit 1-2 weer in 49-50 en as slotmate in 55-56 gebruik; kom die kromatiesdalende motief uit 5-7 weer voor in 11, 22-23, 26-30 en 53-54; en die sig-sag-figuur uit 7 weer in 13-14, 22-23, 26-28, ens., terwyl dieselfde soort agtstenootbeweging die begeleiding as geheel oorheers. Soortgelyke klaarblyklik deurdagte elemente word in al die liedere ná Sonnet aangetref. 'n Opvallende voorbeeld is die afrondende herhaling aan die einde van Die gebrekklike (by "Deur jul strate kruip/ Deur jul vreugde sluip") van die motief uit 3-4 uit die voorspel.

Harmoniek:

Ek sing van die wind is in 'n oorwegend diatoniese idioom geskryf, met enkele tussendominante en die kromatiese opvolging I - D⁶ - N.H. - V⁷ (toonsoort F, d.i. die dominanttoonsoort) in 16-19. Hierdie "oop" idioom is gepas by die opgewekte natuurstemming van die gedig.

Winternag bevat opmerklike en veelvuldige aanwending van 'n groot sext as bo-hulpton of bygevoegde toon bo 'n mineurdrieklank (1, 13-16, ens.), vry aanwending van vierklanke (2, 4, 12, ens.), en 'n paar ryk tertsverhoudings (8-9, 9-10, 12-13, ens.).

Vanaf Krulkopklonkie tot en met Sonnet eksperimenteer Brent-Wessels in 'n toenemende mate met glydende kromatiek. In e.g. lied neem dit 'n beskeie plek in: 1, herhaal in 32; terwyl die res van die lied uit diatoniek bestaan. In Diep Rivier speel dit 'n belangriker rol (16-18, 28-30), en Sonnet as geheel word daardeur oorheers. Laasgenoemde lied word gekenmerk deur reekse glydend-kromatiese opvolgings, soos in 6, 11, 22-23, ens.

In Die gebrekklike 173/

In Die gebrekklike val 'n Puccini-agtige parallelisme op in 1, 5, 7-8, ens., terwyl dieselfde basiese idee van parallelisme in O koele water, 16-21, weens die hoë omvang evokatief is van die woorde ("Ek hoor die wind sag in die riet/" ens.). Hierdie passasie bevat volgehoue parallelle kwinte, wat die enigste teken van idiomatiese aansluiting by 'n hedendaagse gees in die tien liedere is.

Liefde en dood, die laaste lied uit die werklys, bestaan uit aenhoudende herhaling van 'n dalende kromatiese motief oor 'n mineurdrieklank in 'n Schumann-agtige idioom.

Afgesien van Ek sing van die wind is daar nie ont-leedbare verband tussen gediginhoud en harmoniese idioom in die liedere nie. In hierdie opsig ontstaan daar 'n sterk indruk dat die komponiste intuïtief te werk gaan, en in die proses sonoriteite wat aan haar bekend is uit bestaande (meesal Romantiese) musiek, reproduseer. Dit doen sy dikwels met 'n hoë mate van smaakvolheid wat 'n vermoede laat ontstaan dat daar onontgonne skeppingsmoontlikhede in haar skuil, veral ook as die groeiproses vanaf intuïtiewe na deurdagte melodiek en vorm in ag geneem word.

C. DIE VERMAAKLIKHEIDSKOMPONISTE

Uit hierdie groep hoef slegs P.J. de Villiers en E. Harvey afsonderlik bespreek te word. Die ander betrokke liedere is:

Werklys:

W. SWANSON (GEB. 1903).

O kon ek maar 'n lied skrywe, uitgegee deur Suid-Afrikaanse Musiekkie (Edms.) Bpk., Johannesburg, 1940. Woorde van Izak de Wet.

My droomminnaar, afgerol. Woorde van Izak de Wet.

A. HARTMAN (GEB. 1918).

Kom vannag in my drome, ms., woorde van N.P. van Wyk Louw, 1942.

R. BARRY.

Wiegelied, afgerol, 1944. In 1950 uitgegee deur Trutone Afrika, Johannesburg. Eie woorde.

Van Swanson het ook nog verskyn Oom Izak se kindersliedjies, 1946; en van R. Barry verskeie dansliedjies soos Kom, kom Boere - 'n vastrap, en Hiep-aai-hei - 'n wals.


Tematiek:

Die e.g. twee liedere in hierdie lysie is oor liefdesgedigte: O kon ek maar 'n lied skrywe ("Want jy is net die mooi vir my"), en My droomminnaar ("..... vir wie ek altyd wag"). Kom vannag in my drome smag na verhewe dinge ("Bo-oor blydschap en liefde wat hierdie wêreld ken sal ons in roerloose straling die ewige skoonheid ken").

Musikale bespreking:

Die twee liedere van Swanson is in musikale opsig kleurloos weens die verbinding van eentonige melodiek, sussende ritmiek en oorbekende harmoniese formules. Dit is ook hinderlik dat hy die woorde so dikwels volgens versreëls i.p.v. volgens betekenis aansluiting skei. Sy Kindersliedjies is daarenteen oulikens soms selfs aantreklik.

Hartman se woordbehandeling is bevredigend. Sy melodiek is oor die algemeen neutraal-wiegend, waarskynlik in

aansluiting by die begrip van slaap wat in die titel van die lied ingesluit is. Tekens van deurdagtheid blyk egter ook in die bereiking van hoogste tone by "siel" (17⁴) en by die eerste lettergreep van "liefde" (34¹) uit "In die sterreduister sal ek jou siel herken" en "Bo-oor blydskap en liefde". Die ritmiek is eweneens sussend weens aanhoudende herhaling van die $\overset{6}{8}$  - patroon (behalwe in 36-53, wat na $\frac{4}{4}$ verander en meer verskeidenheid bevat) in reëlmatige twee- en viermaatgroepe (behalwe in 43-45 en 64-66). Die drieledige vorm: A 1-35; B 36-53; A₁ 54-76, waarby A ook in drie dele val nl. a 1-14, b 15-24, a¹ 25-35, is musikaal bevredigend en die besonder baie herhaling dra by tot die algemene dommelende effek. Hierby gaan ook die begeleidingsformule, waarin die linkerhand konstant op en af wieg.

Die harmoniek is, soos al die ander musikale aspekte van die lied, bereken op 'n effek wat evokatief van slaap is. In die eerste 17 mate word die opvolging I - I met onderhulptone 3 \sharp en 5 \sharp - I vyfmaal gebruik, en weer vyfmaal tussen mate 55-76. Die opvolging I - N⁶ kom ook vyfmaal na mekaar voor in 23-32. Die res van die lied bestaan uit ewe soeterige harmoniek, bv. die ryk tersopvolgings 18-19, 19-20, 34-35, ens.

Die musiek van die lied is as musiek aantreklik-beswymelend. Dit is egter nie gepas by die teks nie, waarin die begrip van slaap weliswaar teenwoordig is, maar heeltemal oorskadu word deur smagtende versugting na verhewenheid. Die geheeleeffek is dat teks en musiek op uiteenlopende belewenisvlakke beweeg.

Barry se Wiegelied is die mees geslaagde van hierdie vier liedere. Dit is melodies aantreklik, en harmonies eenvoudig sonder om eentonig te word. Die V^{5 \sharp} in 14 is in hierdie soort ligte vermaaklikheidsmusiek presies gepas terwyl dit, soos in die bespreking van S. le Roux Marais genoem, in sy Slaapdeuntjie onaangenaam aandoen. Dit hang

saam met die subtiele gevoelsfeer-verskille tussen Barry en Marais se Wiegeliëdjies: in Barry se musiek is daar geen liriese spankrag of illusie van kunstige "noodwendigheid" in die verloop van die musiek nie, terwyl albei hierdie eienskappe in Marais se Slaapdeuntjie teenwoordig is.

Die hooggeleë kwelende begeleiding van Barry se Wiegelië is ook gepas, en suggestief van die fynheid en teerheid waarmee 'n baba omring word.

P.J. de VILLIERS (GEB. 1924).

Werklys:

- | | | |
|---|---|---------------------------|
| 1. Blaas op die pampoenstingel | } | (Boerneef),
1960-1961. |
| 2. Klein Piedeplooi | | |
| 3. Die berggans het 'n veer laat val | | |
| 4. Waarom is die duiwel vir die
slypsteen bang | | |
| 5. Aandblom is 'n wit blom | | |
| 6. My koekiesveerhen jou verkere veer | | |
| 7. Doer bo teen die rant | | |
| 8. Die geskenk (E. Eybers). | | |

Uit die werklys vorm nos. 1-7 'n kort siklus onder die titel "Sewe Lawwe Liedjies", wat opgedra is aan Betsy de la Porte.

Tematiek:

Die Sewe Lawwe Liedjies bestaan uit oorwegend grappige versies in kleurling-Afrikaans: no.1 - "pomp jou kieste op/ blaas basmusiek"; no.2 - "vangieflooi in jou lekker

warm kooi" 177/

warm kooi"; no.3 - "mits dese wil ek vir jou sê/ hoe diep my liefde vir jou lê"; no.4 - "vra vir jou ma my basie"; no.5 - "ek en sy by die opsitkers"; no.6 - "wanneer kom my gphantang weer"; no.7 - "laat trek van die ding met kruie geming".

Die geskenk is 'n bruidslied: "Jy het my meer gegee as die drang van jou bloed".

Woordbehandeling:

In die Sewe Lawwe Liedjies is De Villiers se woordbehandeling deurgaans so gepas dat dit 'n effek van resitasie maak in die items wat nie liriese stemmingsweergawes is nie. 'n Resiterende effek oorheers in nos. 1, 2, 4 en 6. No. 2 verloop as volg:

"Klein Piedeplooi Klein Piedeplooi vangieflooi
 $\frac{4}{8}$ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | $\frac{3}{8}$ ♩ ♩ ♩ |
vangieflooi in jou lekker warm kooi", ens.
 $\frac{7}{8}$ ♩ ♩ | $\frac{4}{8}$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ |

Melodiek:

Afgesien van die genoemde resiterende en stemmingsweergewende eienskappe bevat die melodieë van die Lawwe Liedjies dikwels ook illustratiewe elemente, bv. in no.1: die oorheersing van g^1 in 11-13 suggereer die soort melodie wat op 'n pampoenstingel geblaas sou word as so iets moontlik was, en die afwaartse kwint in 17-18 by "blaas basmusiek" suggereer 'n kleplose natuur-blaasinstrument. In no.2 suggereer die herhaalde, woelende patroontjies iemand wat in 'n "kooi" agter 'n "flooi" aan woel. In no.7, wat hoofsaaklik 'n stemmingsweergawe is, is die opwaartse oktaafsprong na "bo" uit "Doer bo teen die rant" ($3^{4\frac{1}{2}}-4^1$) suggestief van woordbetekenis.

Ritmiek:

Die ritmiek pas eweneens aan by gedigstemming. 'n

"Liefdeslied" soos no.3 beweeg in volgehoue tweemaatgroepe met gladvloeiende sussende herhaling van die $\frac{6}{8}$ $\int \text{B} \int \text{B}$ - patroon; no.2 bevat suggestiewe rukkerige indelings soos op bl. 177 aangehaal; ens.

Begeleiding:

In no.1 word die begeleiding oorheers deur die voorheen genoemde "natuurkwint", wat meebring dat die begeleiding ook 'n suggestiewe funksie vervul; in no.2 bestaan die begeleiding uit besige, voortdringende herhaalde akkoorde; in no.3 uit stemmingsryke arpeggios; in no.4 uit grappig-vreesaanjaende parallelle kwinte ("Waarom is die duiwel vir die slypsteen bang"); ens. By enkele van die liedere (nos.1, 5 en 6) is daar gepaste voorspele wat die stemming van die lied aankondig - no.1 grappig, no.5 sentimenteel (in 'n goeie sin) en no.6 vervaard.

Vorm:

In formele opsig oorheers 'n netjiese effek van oulik-astrante klein miniatuurtjies. In nos. 1-3 is die effek van eenledige miniature met afrondende herhaling van aanvangsmateriaal aan die eindes, soms in die sangstem en soms in die begeleiding. No.4 bestaan uit 10 + 10 + 5 mate wat skematies voorgestel kan word as A + A₁ + koda, maar weens die kortheid van die geheel ook as eenledig gehoor word. No.6 is ook baie kort (a.g.v. die vinnige tempo) maar bevat 'n sestienmaattussenspel wat die geheel 'n drieledige effek laat maak: A 1-20, tussenspel 21-36, A₁ 37-56. Nos. 5 en 7 is ontvouend eenledig.

Harmoniek:

In harmoniese opsig val die veelvuldige bygevoegde tone op, bv. in no.1 (5-8, vir 'n gepas astrante effek); in no.2 (die meeste mate, vir 'n oulik-humoristiese effek); in no. 5 (1-2; vir 'n erotiese effek); ens. Die versier-

ingsnootjies in 179/

ingsnootjies in nos. 1 en 4 neem ook bygevoegde funksie aan. Oop kwinte kom dikwels voor (no.1: 1¹, 2¹, 3¹, 10², ens.; no.4: 1-2, 5-6, ens.) en in no.6 vorm parallelle drieklanke 'n opmerklike effek in 20³-24 en 33-35. In die sentimentele liedjies is die harmonieë voller, soms met betreklike soetlike effek, soos die parallelle vierklank in 4³-5³ van no.7 en die genoemde erotiese aan-rangsmate van no.5.

Die Sewe Lawwe Liedjies is in alle opsigte heeltemal bevredigend. Die komponis slaag daarin om die stemmings van die gedigte oortuigend weer te gee in musiek wat op presies dieselfde belewenisvlak beweeg as die poësie. Hierdie klein siklus is uniek onder Afrikaanse kunsliedere; presies sulke oulik-astrante, oortuigende saamsmeltings van kinderlikheid met erotiek en energieke gang kom nie elders in die literatuur voor nie.

Die geskenk.

In teenstelling met die Lawwe liedjies klink die toonsetting van Die geskenk asof die komponis op 'n vlak wil beweeg waar hy nie tuis is nie.

In hierdie lied is die skandering ook meersal juis, egter met onvoldoende aandag aan betekenisritme, soos in 9⁴-10:

"tussen wit wolke-oewers"

4 B₃B B | P P P P |
4

("wit" is 'n kernwoord in 'n bruidslied), en in 11^{4½}-13²:

"die dromerige rookblou van ver rante"

4 B | B B B B B B B B | P P
4

("ver" afgeskeep), ens.

Die resiterende effek van die Lawwe Liedjies is nêrens merkbaar nie; eerder streef die komponis liriese stemmingsweergawe na, waarby enkele pogings tot ontleedbare illus-

tratiewe bestanddele kom soos die melismes by die eerste lettergrepe van "Ewige (Lewe)" en "Liefde (van God)" in 48^{1-3} en 77^{1-2} , die opwaartse oktaafsprong na die eerste lettergreep van "sterre" (37^3), en langer nootwaardes by belangrike woorde soos "drang" (41^3) en "droom" (55^{1-3}).

Die formuleverandering in die begeleiding na vinnige arpeggios in 40-45 kan ook beskou word as illustratief van die betrokke begrip "..... die drang van jou bloed".

Die genoemde nastrewing van stemmingsweergawe en illustrasie slaag egter nie, hoofsaaklik omdat die harmoniese idioom nie geskik is nie: die musiek bevat te veel oorbekende formules en die geheelindruk is te planloos-dwalend om by hierdie intense, jubelende poësie te pas. Onder oorbekende formules kan gereken word bv. 1-5: $I^{+6} - V_{3q}^7$, $I^{+6} - V_{3q}^7 b$, $I^{+6} - V^9$, $I^{+6} - V^{13}$, I^{+6} (soet-sussend en kalm i.p.v. intens); en die soetlike i.p.v. kragtige tertsverhoudings soos in 8, 9, 41, 48-49, ens.; die kwelende parallelle sextintervalle in 24-25; ens. Die musiek is sonder energie, in verbasende teensstelling met die Lawwe Liedjies, wat juis deur hulle energieke gang gekenmerk word.

E. HARVEY

Werklys:

- | | | |
|-----------------------|-----------------|------------------|
| 1. Sing, vinkie, sing | } | (C.L. Leipoldt). |
| 2. Toeral, loeral, la | | |
| 3. Fluit, Windswaal | | |
| 4. Bokmakierie | (C. Burmester). | |
| 5. Diep Rivier | (E.N. Marais). | |

6. Salute d'Amour 181/

6. Salute d'Amour (A.G. Visser).
7. Lentelied (E. van Heerden).
8. Oktober (W.E.G. Louw).
9. Graag wou ek ontwaak (eie woorde).

Hierdie liedere, almal in manuskripvorm, is volgens mondelingse meedeling van die komponiste, almal sedert 1960 geskryf.

Tematiek:

Ses van die gedigte is blymoedig. Hiervan is vier opgewekte natuurliedjies: Sing, vinkie, sing ("Ek wens maar ek kon fluit soos jy"); Bokmakierie ("somber winter is verby"); Toeral, loeral, la ("Die winter is verby"); en Fluit, windswaal ("Fluit, windswaal, sing en fluit" - maar met 'n ondertoon van bedugtheid in die herhaalde "Dit is nog alte vroeg/ Vir nag en slaap en drome"); en twee liefdesliedere: Graag wou ek ontwaak ("Gevou in jou omhelsing met vreugde"); en Salute d'Amore ("My boodskap met blomme se geur"). Hierteenoor is Oktober verlangend ("Ek kan die liefdenie ontbeer"); Lentelied terneergedruk ("En my hart vind weer sy pyn"); en Diep Rivier doodsv verlangend ("Kom snel, O Diep Rivier, O Donkerstroom").

Woordbehandeling:



Die meeste van Harvey se liedere is vry van skanderingsfoute. 'n Lied soos Sing, vinkie, sing bevat egter verskeie oorbeklemtonings van onbelangrike woorde en lettergrepe, bv. op 5¹, 6¹, 7¹, 14¹, 14³, 15¹, ens.

Ook in die liedere wat nie sulke foute bevat nie is dit egter geensins die geval dat ritmiese indelings uit die woorde groei nie; die ritmiek gaan sy eie musikale gang ongeag woordaansprake. By voorbeeld in Lentelied word peinsende frases saangedruk:

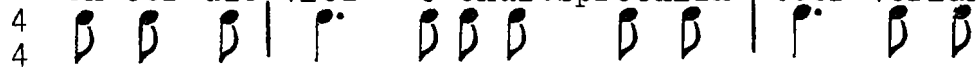

"Die wind waai 182/

3 "Die wind waai nou skielik sagter, Die winter is al
 4 
 4 weer vergeet"


terwyl die voortstuwling na die tweede reël in Fluit,
windswaal gestuit word en 'n oorhaastige aanknopling tussen
 reëls twee en drie plaasvind:

"Fluit, windswaal, sing en fluit/ Hoog oor die
 4 
 4 akkerbome/ Die son strooi goud" ens.


Meer subtiele sinsbou word dan vanselfsprekend vermink,
 soos in 26^{3½}-31 uit Oktober:

"en oor die vlei - O onuitspreeklik teer verlang
 4 
 4 vannag my hart - Geur nou die aandblomme".


In lg. aanhaling word die verband tussen die hoekdele
 van die sinskonstruksie prysgegee.

Melodiek:

In melodiese opsig oorheers gewilde truks met 'n
 lig-bekoorlike effek. Veral sextspronge, maar melodiespronge
 oor die algemeen, is 'n normale bestanddeel van die idioom,
 moontlik slegs in uitsonderlike gevalle illustratief bedoel
 soos die melismatiese afwaartse oktaaf by "swaai" op 7³ van
Sing, vinkie, sing; en hier en daar denkbaar aansluitend by
 gevoelsopbloei, bv. in Graag wou ek ontwaak, 7^{½-2} (none
 opwaarts by "Die roos haar glorie stil ontvou"). Die
 algemene neiging tot spronge ontaard enkele kere in lompheid,
 bv. in Lentelied, 12³⁻⁴; Oktober, 24³⁻⁵; en Fluit, windswaal,
 7¹⁻³. Veelvuldige melismes kom in sommige van die toon-
 settings voor; soms, soos die melodiespronge, denkbaar
 illustratief van uitbundigheid soos in Fluit, windswaal,
 3-5; Sing, vinkie, sing, 6-7; en Toeral, loeral, la waarin
 dit 'n wesenlike bestanddeel van die melodievorming is en

as sulks konstant volgehou word, maar nêrens ontleedbaar direk betekenisvol is nie. Wat lynorganisasie betref is Graag wou ek ontwaak en Toeral, loeral, la met hulle balanserende kort afsnitte die mees bevredigende twee toonsettings. In bv. Sing, vinkie, sing neig die musiek in hierdie opsig na doellose dwaling; mate soos 3-7 word inderdaad enigsins onsinnig weens die aanhoudende onnodige ronddraai om dieselfde paar toonhoogtes. Wat moontlik as lynskildering opgeneem kan word, word slegs in hoogs uitsonderlike gevalle aangetref, bv. Bokmakierie, 9, waarin "swaai die riete" se swaaiëbegewing gesuggereer word; en die afwaartse lyne in 15, 25 en 29 van Diep Rivier, waardeur die idee van die dood gesuggereer word.

Ritmiek:

Die meeste van Harvey se liedere beweeg in een- en tweemaatgroepe, met 'n opmerklike voorkeur aan interne ritmiese verskeidenheid. Wat ritmiese indeling betref is Oktober die interessantste: rapsodies-vloeiende opeenvolgings van afsnitte bestaande uit verskillende aantalle polse pas goed by die donker-dissonante harmoniese idioom.

Vorm:

Verskeie formele inkledings word bevredigend beheers. Die gewone drieledige (Bokmakierie, ens.) en tweeledige (Fluit, windswaal)vorme word afgewissel met ontvouende vorm wat in veral Oktober geslaag behandel word: in lg. lied bevorder die ooreenstemming tussen 1-2, 11-12, 20-21 en 67-68 (met hierdie mate as pragtig oortuigende verklanking van die hunkerende ondergrond van die gedig) die eenheidlikheid van die geheel. Graag wou ek ontwaak is gevarieerd strofies, met 'n opmerklike mate van dommelende herhalings: dieselfde tweemaatgroep kom voor in 3-4, 5-6, 13-14, 15-16, 21-22 (d.i. 10 uit die totaal van 23 mate), en ook is 1, 12, en 16 identies.

Begeleiding:

Illustratiewe elemente kom selde voor onder die begeleidings, bv. die lopies in 13-16 van Lentelied (om ontwaking te suggereer); en die Engelse "Country Dance"-effek in 4-5 ens. van Toeral, loeral la, wat hierdie Suid-Afrikaanse natuurliedjie na Brittanje verplaas.

Harmoniek:

Harvey se harmoniek plaas haar liedere onmiddellik in die kategorie van salonmusiek. Hulle is ingestel op ligte mooiigheid eerder as op kragtige of roerende effek, en as sulks meesal heeltemal geslaag. As voorbeeld geld Graag wou ek ontwaak, wat veral in die opsig van formele samehang as die beste van haar toonsettings beskou kan word:

As. 1. IV⁴⁷ d.v. (d.i. die grondposisie van die sg. "Duitse" sext); 2. I; 3. I⁺⁶; 4. = 1.; 5. = 3.; 6. = 1.; 7. I, Td VI; 8. IV; 9. II³ met verlaagde sesde toontrap; 10. II⁷ met verlaagde sesde toontrap, V^{9b}; 11. = 3.; 12. = 1.; 13. tot 18. is 3. tot 8.; 19. I⁴, verminderde vierklank (afgelei van II^{9b}, V², I⁶, II⁷); 20. V⁹; 21. tot 23. = 3. tot 5.

Hierby is die veelvuldige herhalings, ook en veral van die truk I na IV⁴⁷ d.v., opmerklik: konsentrasie op 'n soetlike "vonds", dikwels totdat 'n beswymend-dommelende geheeleffek ontstaan, is een van die onmiskkenbaarste simptome van 'n salonidroom. So ook die sext wat by I gevoeg word met nie-funksionele, versoetende werking, en die talryke parallelle sexte wat die stemvoering kenmerk.

Die aangenaam-dissonante idroom in Oktober is 'n logiese uitvloeisel van Harvey se salonstyl. Die eerste twee mate is as volg:



Die betreklike skerp dissonansie, maar oor 'n vaste pedaaltoon en pal in die omgewing van 'n soliede drieklank (dI_3^5) sodat die dissonante as willekeurige versiering voorkom, gee 'n byblywend-skone opsomming van die sterk ondertoon van hunkering wat die gedig vul. Hierdie idioom word konstant geslaag volgehou. Aansluitend kan die stemmingsvolle, vrye aanwending van 'n geënharmoniseerde groot septiem (3-5), en parallelle rein kwarte (6-7) en tweede omkerings (7), alles oor die pedaaltoon D en om die akkoord dI_3^5 , genoem word. In hierdie toonsetting toon Harvey dat sy wel tot 'n waardevolle mate van individualiteit in staat is, en in dié opsig is sy uniek onder die vermaaklikheidskomponiste.

D. DIE STEMPELKOMPONISTE

Albei die stempelkomponiste, Bell en Kennedy, het besonder verdienstelike liedere geskryf. In die lig van sy verreikende invloed op Suid-Afrikaanse musiek word Bell in besonderhede bespreek. (Onder sy studente het getel H. du Plessis, S. Grové en B. Gerstman.)

S. KENNEDY (GEB. 1901).

Werklys:

- | | |
|------------------------|---|
| 1. Eerste winterdag | } "Siklus van vyf liedere uit
<u>Die Ryke Dwaas</u> en <u>Terugtog</u> "
(W.E.G. Louw). |
| 2. Alleen op die wapad | |
| 3. Die afspraak | |
| 4. Ouer word | |
| 5. Die dou | |

Volgens mondelinge meedeling van die komponis is die siklus in 1952 geskryf.

Tematiek:

Die tendens van die siklus is vanaf swaarmoedigheid (met Alleen op die wapad as 'n opgewekte oomblik tussenin) na berusting en, uiteindelik, godsdienstige vertroosting: "Stil sleep die ure" — "vol jongkrag en vol moed" — "En niemand het gekom" — "Jy het vergaan tot stof en as/en - wonderlik - bly leef ek aan" — "God is die dou waarop die siel altyd wag". Die oorwegende indruk is dus van 'n positiewe uitkyk op die lewe wat bereik is ná lyding.

Woordbehandeling:

Kennedy skandeer oor die algemeen noukeurig, en die klein afwykings wat voorkom is nie opmerklik nie (bv. in Eerste winterdag, 7^{3½-4}: "motreën" verkeerdom beklemtoon; Alleen op die wapad, 21: "stap" oor— en "aan" onderbeklemtoon, 36⁴-37¹: "omdat" verkeerdom beklemtoon; ens.).

Geen woordherhaling kom voor nie, en die sinsverband word nêrens op 'n steurende wyse onderbreek nie.

Melodiek:

Die hoofindruk wat deur Kennedy se melodiek gelaat word, is dat enkele bestanddele doelbewus betekenisvol is, maar dat hy oorwegend 'n algemene stemmingsweergawe nastreef.

Die volgende melodiespronge kan as betekenisvol beskou word: Eerste winterdag, $3^{4\frac{1}{2}}-4^1$: opwaartse kwintsprong na die eerste lettergreep van "donker"; Alleen op die wapad, 11^4-12^1 : opwaartse sextsprong na "sing" (albei die gegewe spronge om kernwoorde te beklemtoon); Die afspraak, $22^{4\frac{1}{2}}-23^1$: afwaartse kwintsprong by "ge-kom" uit "niemand het gekom"; Ouer word, $3^{4\frac{1}{2}}-4^1$: afwaartse kwartsprong by "ver-grys"; ens. (die lg. twee voorbeelde is ekspressief).

Die melodielyn bevat ook enkele kere 'n wending of rigting wat as betekenisvol beskou kan word, bv. 8^4-12^1 uit Alleen op die wapad (stygende lyn by "Ek stap alleen op die wapad, alleen op die pad en sing"); en die pragtige afsnit waarmee die stem intree in Die afspraak ($2^{2\frac{1}{2}}-3^2$: stygend by "Ek het gewag", moedeloos afbuigend by "vir jou"); ens. Hierdie soort voorbeelde is egter nog meer wydverspreid as die betekenisvolle spronge, en maak 'n indruk van toevalligheid.

Die melismes is eweneens oorwegend melodievormend, met enkeles wat ekspressiwiteit aanneem (bv. Ouer word, 2^3-4 : tweeknotmelisme by "jou" uit "Ek het gedink dat sonder jou die jong aarde sou vergrys"). In Alleen op die wapad dra die melodievormende melismes (9^3 , 10^1-2 , 11^1 , ens.) natuurlik ook by tot die algemene energieke stemming.

Ritmiek:

Al die liedere beweeg teen 'n stadige tempo behalwe Alleen op die wapad, wat allegro moderato gemerk is. 'n Interessante interne ritmiese verskeidenheid kenmerk die melodiese afsnitte en frases deurgaans; lg. eienskap sorg, saam met die veelvuldige beklemtoonde non-akkoordtone, daarvoor dat die musiek nêrens onbeweeglik word nie.

Begeleiding:

Elkeen van die vyf liedere het 'n eie, kenmerkende begeleidingsformule: Eerste winterdag bestaan hoofsaaklik uit gedrae akkoorde; Alleen op die wapad uit 'n formule wat konstante alternering tussen die linkerhand en regterhand bevat; Die afspraak word gekenmerk deur parallelle tertse;

Ouer word deur gesinkopeerde akkoorde in die regterhand; en in Die dou is daar 'n verbinding van gedrae akkoorde soos in Eerste winterdag en parallelle tertse soos in Die afspraak.

Die formule in Alleen op die wapad is suggestief van 'n buiteligstemming, terwyl die gesinkopeerde akkoorde in Ouer word aansluit by woorde soos "dat sonder jou die jong aarde sou vergaan" en "Jy was die lig wat oor my vloei", ens. Die terugkeer van die tertsbeweging uit Die afspraak (teleurstelling a.g.v. die optrede van 'n mens) in Die dou (godsdiensstige vertroosting) is subtiel gepas deurdat dit die voorheen genoemde betekenisinhoud van die siklus (teleurstelling — berusting — godsdiensstige vertroosting) beklemtoon. In Eerste winterdag neem die motief in die begeleiding in 1^2-2^1 , 2^1-3^1 , 4^4-5^1 , 6^3-7^1 , 17^3-18^1 , 20^3-21^1 , 26^2-27^1 en 27^1-28^1 (in die genoemde mate in verskillende variasies maar oral met die idee van 'n gepunteerde stygende tertse en 'n afwaartse kwintsprong) simboliese waarde aan van die enigste woorde waarby dit in die sangstem gebruik word, nl. "stil sleep die ure" (11^2-12^1).

Vorm:

Elkeen van die vyf liedere is in ontvouende vorm. Die genoemde volgehoue kenmerkende begeleidingsformules, asook omramende herhaling van die voorspele as naspele in die eerste drie liedere, sorg daarvoor dat elke lied musikaal bevredigend eenheidlik is.

Behalwe die genoemde betekenisvolle ooreenstemming wat tertsbeweging betref tussen die begeleidings van Die afspraak en Die dou, is daar nie verdere aanhalings uit die liedere in mekaar nie. Enkele toevallige ooreenstemmings kom voor, bv. die sangstemmotief in 8^2-9^1 uit Die dou, wat ooreenstem met die voorheen genoemde simboliese motief uit Eerste winterdag; en die melodiese wending in $14^{3\frac{1}{2}}-15^3$ uit Ouer word, wat ooreenkoms toon met die wending in $3^{3\frac{1}{2}}-4^2$ uit Eerste winterdag. Hierdie ooreenkomste dra ongemerk by tot eenheidlikheid in die siklus as geheel, maar suggereer geen subtiele begripsverbande nie.

Harmoniek: 188a/

Harmoniek:

In Eerste winterdag val die volgehoue tertsverhoudings tussen harmoniese grondtone op in 1-7, 15-19 en 26-32 (d.w.s. 19 uit 32 note). Mate 1-7 verloop as volg:

1. gI 2. esI_4^6 3. bI_4^6 4. bI_4^{6+6}
5. $bI_4^{6-1+7\sharp}$ (d.w.s. ook met die effek van 'n vergrote drie-
klank) 6. bI_4^6 7. gI_4^6

Oor hierdie basis het die stem opvallende leunnote 3^2 , 4^1 en 7^2 .

Die veelvuldige tertsverhoudings laat 'n subtiele herinnering aan Wagner ontstaan; hierdie herinnering word egter heeltemal oorskadu deur die sterk Schumann-agtige effek van die leunnote. (Leunnote kom weer voor in die stem op 8^1 , 8^3 , 10^1 , ens.; en in die begeleiding op 11^1 , 12^1 , 14^1 en 22^1 .)

In die volgende vier liedere is die effek nog baie meer uitgesproke Schumann-agtig. Verskeie passasies sonder enige verandering in Schumann-liedere oorgeplaas kan word, bv. 6-10 uit Die dou; 1-3¹ en 5-8 uit Ouer word; ens. In Alleen op die wapad hoef geen passasies uitgesonder te word nie: Schumann self sou hierdie lied as geheel kon geskryf het — en heeltemal in sy skik daarmee gevoel het. Kennedy beheers die idioom so natuurlik en eg in hierdie lied dat dit moontlik is om na verskeie Schumann-liedere te luister en dan na Alleen op die wapad sonder dat die geringste persoonlikheidsverandering merkbaar is.

Dit is moeilik om 'n indruk van geestelike verwantskap soos hierdie tegnies te omskryf. Die hoë persentasie en/of prominente smagtende leunnote in die eerste vier liedere lewer 'n belangrike bydrae, soos ook die opmerklike neiging van die sangstemmelodie om opwaarts te beur en dan met 'n afwaartse sprong weer terug te sink. Hierdie kenmerke word egter ook in baie ander komponiste se musiek aangetref; bepalend is waarskynlik die gehee-effek van stil-gloeiende rykheid en warm menslikheid waarvan die liedere deurtrek is.

W. H. BELL (1873-1946).

Werklys:

- | | | |
|---------------------------------|---|----------------------|
| 1. Skreeu | } | (N.P. van Wyk Louw). |
| 2. Nagrit | | |
| 3. Ek het jou lief | | |
| 4. My venster is 'n blanke vlak | } | (E.N. Marais). |
| 5. Die vlakke is so stil vannag | | |
| 6. Winternag | | |

Al hierdie liedere bestaan in manuskripvorm. By Winternag word die datum 14.7.'44 gegee; volgens inligting van die bibliotekaresse van die College of Music in Kaapstad, waar die oorspronklike kopieë gehou word, is al die liedere in hierdie jaar geskryf.

Tematiek:

Vier van die gedigte is oorwegend swaarmoedig: die uitdagende Skreeu ("Gans tot vereensaming het my my trotse verlange gebring"); die trotsige Ek het jou lief ("Kom drink die wyn/ en gooi die kelkie flenters"); die filosofiese My venster is 'n blanke vlak ("Waar ek my nagte waak en wag/ op magiese deursuiwering"); en die treurende Winternag ("..... 'n meisie in haar liefde verlaat"). Hierteenoor is Die vlakke is so stil vannag vreedsaam-peinsend ("Daar is vrede op aarde") en Nagrit dringend voortstuwend ("Wie dink aan struikel/ in liefde se land!").

Woordbehandeling:

Vergrype teen woordritme kom in elke lied voor; weens oorbeklemtoning, bv. Skreeu, 8¹ ("Het"); Nagrit, 13¹ ("dink"); Ek het jou lief, 12¹ ("van"); ens.; weens onderbeklemtoning bv. Nagrit, 12^{2½} ("Wie"); Ek het jou lief, 21^{2½} ("so"); ens.; en weens verkeerde beklemtoning van meerlettergrepige woorde, bv. My venster is 'n blanke vlak, 19^{3½}-20¹ ("opglans") en 16^{½-3} ("deursigtig"). Afgesien van hierdie

onmiskembare foute is sy ritmiese indelings in enkele gevalle ongemaklik, bv. Winternag, 11-14:

("So wyd as die Heer se ge)nade lê die velde

$\begin{array}{c} 3 \\ 4 \end{array} \quad \text{P} \cdot \text{B} \quad \text{P} \cdot \text{B} \quad \text{P} \cdot \text{B} \quad |$

in sterlig en skade". Dieselfde soort hortende

$\text{P} \cdot \text{B} \quad \text{P} \cdot \text{B} \quad | \quad \text{P} \cdot \text{P} \quad |$

indeling kom voor in 21³-29¹ en 33^{3½}-34 van dieselfde lied, in aldrie gevalle sonder ontleedbare aansluiting by woordbetekenis of by die algemene illustratiewe opset.

Bell se benadering teenoor toonsetting van woorde is nie-deklamatories; musikale stilering oorheers deurgaans. Dit geld ook vir 'n passasie soos 5^{3½}-14 van My venster is 'n blanke vlak. Ofskoon die melodielyn in hierdie mate die moontlike infleksies van 'n kunstige voordragstem navolg, is die totaaleffek glad nie deklamatories nie, weens die gestileerde ritmiek en die sinsonderbreking in 7³-8³. Hierdie oponthoud tussen die sinsnedes word effektief oorbrug deur 'n terugkeer van die veelseggende aanvangsmotief in die begeleiding. Soortgelyke skakel-metodes kom in al die gevalle van sinsonderbreking voor, bv. in dieselfde lied, 39-40¹, ('n betekenisvolle bas-figuur); Skreeu, 7³-6 en 18-19² (die alomteenwoordige sestiende-nootmotief in hierdie lied - kyk bl.193); Ek het jou lief, 53-54¹ en 60-63¹ (die opvallende melodiese afsnit wat die sangstem in 2^½-4¹ gebruik, word hier in die begeleiding aangehaal); ens.

Melodiek:

(i) melodiespronge

In Winternag kom dit voor asof Bell meesal geen onderskeid maak tussen betekenisvolheid wat melodiese traps-gewysbeweging en spronge betref nie. Sommige van die grootste spronge kom voor by betreklik onbelangrike woorde, bv. die opwaartse sextspronge na "skade" en "hande" in 13^{3½}-14¹ en 19⁹-20¹. In die ander liedere dien melodie-

spronge oor die 191/

spronge oor die algemeen 'n illustratiewe doel. Dit blyk uit die volgende voorbeelde: in Skreeu is daar 'n aanmerklike toename in die aantal en groottes van die spronge in 11-20, wat die klimaks van die gedig bevat. Ook kan, in dieselfde lied, die afwaartse oktaaf by die woord "aarde" as betekenisvol beskou word in die lig van die latere toename in spronge en van die opmerklike sextsprong opwaarts by "sterre" in 15⁶-16¹. (Afwaartse oktaafspronge word egter ook 'n paar keer sonder ontleedbare betekenisvolheid in Bell se idioom aangetref, bv. as slotfiguur in die begeleidings van Skreeu, Nagrit en Ek het jou lief.)

In Nagrit bevat die teenstellende middelstrofe minder spronge as die uitgelate eerste en derde strofes. In Ek het jou lief kan die nadruklike spronge in 40-42 en 51-52 by die woorde "En al ons helder liefde" en die versugting "Om jonk te sterwe!" moontlik bedoel wees om verhoogde gevoel in te hou. In My venster is 'n blanke vlak dien opwaartse spronge telkens om die belangrikste woorde te beklemtoon, soos in 6³-7 ("blanke"), 12^{3½}-13 ("magiese"), 17^{3½}-18 ("voorgevoelde"), ens. Twee suggestiewe afwaartse spronge, tussen die eerste twee lettergrepe van "skemering" en na "duister" uit "van duister" (10¹⁻² en 37^{2½-3}) kom ook in hierdie lied voor. As uitsondering in Winternag word die tweede lettergreep van "genade" beklemtoon d.m.v. 'n sprong in 10³-11¹.

(ii) melismes

Bell gebruik betreklik min melismes, en die meerderheid van dié wat wel voorkom is suiwer melodievormend. Enkele betekenisvolle melismes kom voor in bv. My venster is 'n blanke vlak, 25¹⁻² (tweede lettergreep van "verlore" uit "O my verlore dae in my"); en Winternag, 9¹⁻² ("wyd" uit "so wyd as die Heer se genade"). Tekenend van Bell se suiwer musikale behandeling van hierdie element, gebruik hy dan egter in Winternag ook 'n melisme by die

eerste lettergreep van "vinnig" in 34¹⁻², wat beide uitspraak en betekenis van die betrokke woord belemmer.

(iii) melodielyn

Lynskildering kom in 'n paar gevalle voor, bv. 11-18 in Skreeu: die stygende lyn tot by 'n hoogste toon vir die woord "smart"; Nagrit: die algemene opwaartse neigings in melodiese eenhede om by die geesdrif van die woorde aan te pas (3¹⁻², 4¹⁻², 5¹⁻², ens.). Die toonhoogte-klimaks in die lied as 'n geheel kom by die eerste lettergreep van "liefde" in 14. Die neiging tot opwaartse melodielyne verander nie in die teenstellende middelstrofe nie. Dit affekteer egter nie die simboliese waarde van die lynrigting in die eerste en derde strofes nie: musikale simboliek is nog meer plooibaar en rekbaar as die simboliek in meer realiteitsgebonde kunssoorde en bevat min tot geen eienskappe van 'n eksakte wetenskap nie. In Die vlakke is so stil vannag sluit die relatiewe monotonie in 3-6 aan by die betekenis van die titelwoorde, wat hier as eerste vers gesing word. Daarenteen suggereer die klimakteriese toonhoogtes op 14³ en 15³ en by 22³-23¹ 'n gepaste ekstatische gevoel by die woorde "op die veld by Bethlehem kan sing" en "En engele wat sing". Die stygende lyn in 51-52 van Ek het jou lief, by die sleutelwoorde "Om jonk te sterwe!", stem ooreen met die geïmpliseerde gevoelsopwelling.

Afgesien van die pas aangehaalde voorbeelde is Bell se melodielyn dikwels neutraal en suiwer musikaal gedink, soms met onverklaarbaar-ongepaste wendinge, bv. die klimakteriese behandeling op 7¹ en 18¹ in Winternag van die woorde "doflig" en "gras", terwyl die betrokke sinsnedes in albei gevalle ander begrippe met groter betekenisvolheid bevat.

(iv) motiefaanwending

In een lied, nl. Skreeu, is daar 'n sekere mate van konstruksionele motiefaanwending: die motief bestaande

uit 'n trapsgewysdalende tertse gevolg deur 'n kwartsprong opwaarts word aangetref in die sangstemparty op 3^{1-4} , 4^{1-4} , 6^{1-4} , 8^{1-4} en 11^4-12^1 ; en dieselfde dalende tertse maar sonder die kwart op 5^{1-6} en 13^{1-3} . Hierdie motief oorheers dus die sangstemmelodie as geheel; egter sonder dat 'n pertinente betekenisverband vasgestel kan word. In 'n lied soos Ek het jou lief is daar opmerklike herhaalde aanwending van 'n afwaartsspringende klein septiem op $8^{1-2\frac{1}{2}}$, 11^2-12^1 en $42^1-2\frac{1}{2}$; en in Die vlakke is so stil vannag stem die kurwes in 10 en 14 opmerklik ooreen; in albei liedere egter groei hierdie ooreenkomste nêrens uit tot motiwiese konstruksie nie.

Ook kan daar in die sangstemmelodieë nêrens tekens van melodiese subtiliteit gevind word nie. Daar is bv. geen betekenis-skakeling (d.m.v. melodiese herhaling) om subtiele verwantskappe tussen woorde of sinsnedes, wat nie deur die digter self pertinent gegee is, te suggereer nie. Die teenoorgestelde hiervan kom wel voor, soms as gevolg van herhaling wat klaarblyklik suiwer ter wille van musikaal-formele samehang ingesluit word, bv. in Winternag, 10^3-12 en $33^{3\frac{1}{2}}-35$ by die woorde "..... genade lê die velde" en "En vinnig verbleek dit"; en in Ek het jou lief, 18-19 ("En as jy oud is") en 54-55 ("as die gloed nog daar is").

Begeleiding en vorm:

Wat die begeleidings betref is daar aansienlik meer betekenisvolheid te vind. Motiefverwerking vind plaas in drie liedere. Die dalende sestienootmotief in Skreeu kom voor in 1-2, 3, 4-5, 7, 8, 10-11, 15, 18 en 20-21; waarby 1, 7, 8, 10 en 20 ook wat die onmiddellik voorafgaande beklemtoonde oktaaf (in die regterhand) betref, ooreenstem. Geen definitiewe betekenis kan aan die motief toegeken word nie daar Bell dit nie met 'n bepaalde begrip verbind nie. Dit is ewe opvallend by die woord "stiltes" in 5 en by "skreeu" in 15. Dit staan die behoorder dus

vry om die motief met enige van die sentrale begrippe in die lied te verbind, bv. "vereensaming", "oerkreet" en "tartende (skreeu)". Die titel van die gedig suggereer dat lg. assosiasie miskien die paslikste is.

In Ek het jou lief kom gevarieerde herhalings van die aantreklike melodiese afsnit waarop die titel- en aanvangswoorde gesing word in $2^{\frac{1}{2}}-5^2$ in die begeleiding weer voor in $4^{\frac{1}{2}}-5^1$, $6^{\frac{1}{2}}-8^1$, $8^{\frac{1}{2}}-11^1$, $47^{\frac{1}{2}}-51^1$, $52^{\frac{1}{2}}-54^1$ en $60^{\frac{1}{2}}-64^2$. Hierdie afsnit is maklik onthoubaar en goed gepas by die woorde; die herhalings daarvan suggereer dus dat die begrip "Ek het jou lief" telkens as vertroosting terugkeer te midde van die bedenkinge.

In My venster is 'n blanke vlak is daar opmerklike terugkerende aanwending van 'n motief bestaande uit 'n dalende halftoon gevolg deur 'n afwaartse sprong, meesal in kwint of sext, in die begeleidingsparty van 3, 4, 11, 12^{2-3} , 13, 14, 16^{2-3} , 24^{2-3} , 25 en 37; en ook in die stemparty in 12^{2-3} , $13^{\frac{1}{2}-2}$ en 25. Die woorde van die drie lg. maatnommers laat geen betekenisassosiasie toe nie ("waak en wag" en "(ma)-giese deur (-suiwering)" in die aangrensende maatnommers en "(ver)-lore (dae)"); die eerste woorde "waak en wag" is egter 'n sentrale begrip in die gedig en kan as 'n moontlike betekenis vir die motief beskou word.

Onder die drie genoemde gevalle is die betekenisverband slegs in Ek het jou lief so oortuigend dat dit amper meer as gissing word. Bell heg klaarblyklik nie genoeg waarde aan hierdie soort verskynsel om dit dikwels te gebruik óf om dit ondubbelsinnig te maak nie. In hierdie verband kan ook Die vlakke is so stil vannag en Winternag genoem word: in e.g. lied word musikaal-formele samehang bevorder deur 'n herhaalde pedaaltoon (bo en middel) d^2 en d^3 , terwyl die toonhoogtes d^1 , en in 'n mindere mate d^2 , 'n sentrale rol in die stemmelodie speel. Dit het die illustratiewe effek wat op bl.192 genoem is, en kan

moontlik, weens die kerklike stemming wat die gedig domineer, met die gebeier van 'n kerkklok geassosieer word. In Winternag is die melodiese afsnit by die aanvangswoorde "O koud is die windjie en skraal" variatief aanwesig as bas van die begeleiding in 23^2-26^1 , 27^2-29 , 30^3-32^2 , 32^3-35^2 , 38-39 en 40-41. Betekenisvolheid hang weer hoofsaaklik van die toehoorder self af: in verbinding met die vorige gegewens en met die opmerking aan die begin van hierdie paragraaf, ontstaan die vermoede dat Bell se tematiese struktuur hoofsaaklik suiwer musikaal ontvou. As gevolg van die algemene stemming van die musiek is dit soms skynbaar ontleedbaar i.v.m. woordbetekenis, maar nie noodwendig so deur die komponis gekonspieer nie. Die herhalings en vervormings dra inderdaad grootliks daartoe by om eenheidlikheid in die hand te werk in die langer liedere - Skreeu duur slegs 'n driekwartminuut - veral aangesien hy in al die liedere ontvouende vorm gebruik.

Vorm:

Die enigste liedere waarin hierdie formele inkleding nie bevredigend aanpas by die woorde nie, is Ek het jou lief, waarin die enigsins dwalende sangstemparty, sonder aanduibare deklamatoriese elemente, lei tot 'n geheel wat ontoeganklik is; en Nagrit: as musiek is hierdie kort lied bevredigend; die materiaal is deurgaans eenheidlik en die herhaling van die eerste twee mate aan die einde van die lied het 'n afrondende effek. Die gedig self is egter so opvallend drieledig dat duideliker omlyning hiervan in die musiek gewens sou wees. ('n Mate van verskil word wel aangetref in die behandeling van die middelstrofe, veral wat harmoniek betref.) Ook die afwesigheid van enige onderbreking tussen strofes 1 en 2 is, wat woordbetekenis betref, enigsins steurend. 'n Onopvallende skeiding soos deur die poco rit.-toonleer ($10^{2\frac{1}{2}}-3$) gevorm word, sou hier, sonder om die gepas nagestreefde dringende voortgang van die

geheel terug te hou...196/

geheel terug te hou, bydra daartoe om die kort bedenking te midde van die triomfantelikheid te illustreer.

Tussenspele is oor die algemeen seldsaam in Bell se Afrikaanse liedere. Slegs in Skreeu, 10-11, en My venster is 'n blanke vlak, 32, is daar gevalle hiervan; afgesien van hierdie twee voorbeelde word strofes nie van mekaar geskei nie. My venster is 'n blanke vlak is 'n verteenwoordigende voorbeeld van die formele inkleding wat aangetref word: Voorspel: 1-5; eerste strofe: $5^{3\frac{1}{2}}$ -14; tweede strofe: 15-22; derde strofe: 23-31; een maat deurbooring deur die begeleiding (32); vierde strofe: 33-42. Hierdie gestalte is bevredigend aangesien enjambement tussen strofes voorkom.

Naspele speel ook geen belangrike rol nie. In Skreeu en Nagrit is in beide gevalle 'n $1\frac{1}{2}$ -maat-terugkeer van vorige materiaal, sodat 'n afrondende effek ontstaan. In die ander liedere eindig stem en begeleiding gelyktydig, behalwe in die geval van Winternag, wat die enigste lied met 'n lang en veelseggende naspel is. Dit bevat twee ekstra intredes van die "O koud is die windjie en skraal"-materiaal in 38-41, geplaas in 'n opmerklike diep register, en versink dan in 42-44 in verdere diep swaarmoedigheid in die lae donkertes van die bas.

Teenoor die betreklik onopsigtelike rol wat tussen- en naspele vervul, word tematiese voorspele aangetref in al die liedere behalwe Ek het jou lief, wat begin met 'n eenmaatstelling van die gesinkopeerde ritme wat as begeleidingsformule weer voorkom in 2-5, 7-9 en enkele ander mate, en wat volgens tradisionele betekenis aangewend word om die hartstog van die begrip "liefde" te suggereer. Moontlike interpretasie van die voorspelmotief in Skreeu is gegee op bl 194. In Nagrit is dit moontlik om suggestie van vaart (1) en galopritme (2) te vind. Die tweemaat-enkellynaanvang van My venster is 'n blanke vlak (moontlik suggestief van geestelike pyn in die lig van die gedig),

gevolg deur die 197/

gevolg deur die stelling van die motief in 3-4 wat op bl. 194 bespreek is, kan bedoel wees om 'n geestesproses voor te stel wat verteenwoordigend van die gedig se filosofiese strekking is; die kerkklokke in Die vlakke is so stil vannag lui in die eerste twee mate; en Winternag begin met dieselfde donker dieptes waarin dit aan die einde weer versink.

Die begeleidingstekstuur is, sonder om êrens 'n volgehoue of selfs wesenlik kontrapuntiese karakter aan te neem, geweef uit konstant bewegende stemvoering in al die melodiedraende stemme. Selfs in 'n passasie soos 1-5 van Ek het jou lief, wat bestaan uit sangstemmelodie met gesinkopeerde akkoordbegeleiding, word daar in $4^{\frac{1}{2}}-6^1$ 'n opmerklike teenmotief in die begeleiding ingevoeg. Basies bestaan die idioom dus uit beweeglike versiering van die harmoniese basis. In groot gedeeltes van elk van die ses liedere word die sangstem verdubbel deur een van die stemme van die begeleiding, soms presies en dikwels gedeeltelik, sodat daar 'n groot mate van ooreenstemming is met interessante individuele wendinge tussenin (bv. Skreeu, 8-10; Nagrit, 3-8; ens.).

Harmoniek:

Bell se harmoniek sluit geskiedkundig beskou aan by die middel- tot laat-negentiende-eeuse idioom. Dit is byna vanselfsprekend as dit in aanmerking geneem word dat hy in 1900 reeds volwasse was.

In Skreeu oorheers 'n basis van hoofdrieklanke (I, IV en V) en -vierklanke, met dissonante bestanddele betreklik vry behandel, soos blyk uit bv. 1-4: in 1-2 is die grondakkoord deurgaans V, met 1^{1-3} die verminderde vierklank afgelei van V^9 ; 1^{4-6} bestaan uit V_2^{13} met cis^3 as leunnoot; 2^{1-2} uit V_2^{13} ; 2^3 bevat Des as deurgangsnoot en e^2 as leunnoot (m.a.w. ook ontleedbaar as 'n vergrote "Duitse" sextakkoord op die verlaagde tweede toontrap); 2^4 bestaan uit V_4^{13} ; 2^5 bevat Es as deurgangsnoot; en 2^6 bestaan uit V^2 .

Maat 3^{1-3} 198/

Maat 3¹⁻³ is I; 3⁴⁻⁶ is V⁶ met Fis en fis¹ as leunnote en es² as 'n onvoorbereide dertiende; 4¹⁻³ bestaan uit 'n vergrote "Duitse" sextakkoord; 4⁴⁻⁶ uit Td⁶IV met des³ as verlaagde none en as² as verlaagde dertiende waarvan albei onvoorberei is.

Die harmoniek in Nagrit is soortgelyk behalwe dat bygevoegde tone soms aangetref word (bv. 1¹ en 3¹ is I⁺⁶); en ook in die opsig dat III 'n opmerklike rol speel, soos in 1 en 3, wat bestaan uit afwisseling tussen I⁺⁶ en III. Ook laat die vry behandeling van die dertiende en none (van 'n dominant akkoord) in bv. 6(e² en a¹) en 14(d²) die betrokke tone bygevoegde funksie aanneem. Die geheel-indruk is subtiel anders as in Skreeu; 'n leeg-"ligte" ("populêre") effek domineer. Hierteen as sulks is niks in te bring nie omdat die stemming in Nagrit lig is (afgesien van die gedig se poëtiese waarde, wat nie op die huidige oomblik in ag geneem word nie); die indruk ontstaan egter dat dieselfde ligte effek op minder populêre maniere bereik sou kan word deur 'n kieskeuriger komponis. Ek het jou lief bevat 'n groot mate van glydende kromatiek, dikwels met 'n opmerklike aanwending van dissonansie. Mate 17-21 is verteenwoordigend van hierdie faset van sy harmoniek - in geparafraseerde vorm sien dit as volg uit:



Die akkoordkonstruksies is dus:

1. Vyfklank (gV⁹).
2. Vierklank, tweede omkering (A VII⁴₃).
3. Vergrote ("Franse") sext, met sext geënharmcniseer (Fis, verlaagde sesde toontrap; of Cis, verlaagde tweede toontrap).

4. Vierklank, tweede omkering ($D V_{\frac{4}{3}}^4$).
5. Vooruitneming van leunnoot.
6. Vierklank ($As VII^7$).
7. Drieklank, tweede omkering (bes $I_{\frac{6}{4}}^6$).
8. Vierklank, tweede omkering ($C VII_{\frac{4}{3}}^4$).
9. Vergrote ("Franse") sext, met sext geënharmoniseer (A, verlaagde sesde toontrap; of E, verlaagde tweede toontrap).
10. Vierklank, tweede omkering ($F V_{\frac{4}{3}}^4$).
11. Verminderde vierklank (afgelei van $F V^9$).

Die naaste toonsoortverwantskap is in elke geval aangegee. Ontleding van bv. no.2 uit die bostaande as $g Td_{\frac{9}{2}}^4 II$, en no.4 as $g Td_{\frac{4}{3}}^4 V$, ens., sou die moontlike algemene toonsoort aandui (g in 17-19¹; onbepaalbaar maar naby bes in 19²-20; en F of f in 21). In verband met die aanhaling word opgemerk dat halftoon- en tertsverhoudings tussen grondtone oorheers (in Skreeu is daar 'n ewewigtige verspreiding tussen kwint- en halftoonverhoudings terwyl tertsverhoudings in Nagrit ook 'n belangrike rol speel, soos aangedui op die vorige bladsy), terwyl die harmonieritme betreklik vinnig en onreëlmatig is in vergelyking met die stadiger, reëlmatiger indeling in Skreeu en Nagrit. Ruspunte ontstaan, met so min uitsonderinge dat hulle nie in ag geneem hoef te word nie, slegs d.m.v. minder beweeglike harmonieritme; waarby melodiese voortbeweging in óf die stem óf die begeleiding meesal volgehou word. Die indruk ontstaan dat Bell kadensering doelbewus vermy ten gunste van 'n deurlopende, ononderbroke struktuur. Voorbeelde hiervan is in elke lied te vind, bv. Ek het jou lief, 8-9, 22, 27, ens; My venster is 'n blanke vlak, 8, 14, ens.; Die vlakte is so stil vannag, 6, 17, ens.; ens.

Ritmiek:


Sy tempi neig oor die algemeen na die langsame kant. Die vinnigste aanduiding word by Ek het jou lief aangetref,

nl. Allegretto con moto. Verder is die aanduidings Moderato con brio, molto tranquillo, ens. Hierdie verskynsel kan verwag word ná die bespreking van sy harmoniek. Die ritmiese indeling is egter soms so vol vinnig-bewegende kort nootwaardes dat 'n meer beweeglike effek ontstaan as wat deur die algemene aanduidings getoon word. Nagrit, bv., bevat deurgaans sestiende-nootwaardes, ook in die stem-party. 'n Maatsoortteken $\frac{4}{4}$ waarby \int die geskrewe β vervang en met die tempo-aanduiding allegro sou in hierdie lied 'n juister indruk van die bewegingseffek meebring.

Die melodiese afsnitlengtes toon groot verskeidenheid in al die liedere behalwe Nagrit en Die vlakte is so stil vannag, waarin tweemaatgroepe die reël is. Die eerste 18 mate uit My venster is 'n blanke vlak kan as verteenwoordigend beskou word:

stem:	3 + 2 + 4 + 1 + 1 + 2
begeleiding:	5 + 2 + 3 + 2 + 2 + 1 + 1 + 2

Die verskille tussen stem en begeleiding spruit uit die algemene kontrapuntiese geaardheid.

Die interne ritmiek is immerwisselend, selfs ook in Nagrit, waarin die -ritme wat moontlik as suggestief van 'n perd se galop beskou kan word 'n belangrike rol speel. Sulke ontleedbare illustratiewe ritmes kom selde in die liedere voor. Die meer gelykmatige voortgang in groot gedeeltes van die stem-party in Ek het jou lief en die gesinkopeerde begeleidingsritme in sommige mate van dieselfde lied is 'n ander voorbeeld.

Registeraanwending:

Registerkleur word in enkele gevalle doelbewus gebruik, bv. in Skreeu, waarin die begeleiding oor die algemeen hoog lê, met die herhaalde "skreeu"-motief (kyk bl. 194) soms baie hoog (1, 5, 10, 15, 18 en 20), wat geïnterpreteer kan word as aansluitend by die gevoel van yl eensaamheid van woorde soos "Tussen die starende stiltes van vreemde

gesternte". 201/

gesternte". Die eerste werklike 'diep bastone word gehoor by die woord "oerkreet" in l2. Die vlakke is so stil vannag bly oor die algemeen ook betreklik hoog, wat die atmosfeer en stemming bevorder, met teenstellende laer basklanke in l4⁴-l9. Dit is moontlik bedoel om "aarde" uit "in die nag van vrede op aarde" te suggereer. Hierteenoor maak die begeleiding in Winternag baie gebruik van lae tone, wat aansluit by die smartlikheid van die gedig.

Musikaal gesproke is Bell se liedere betreklik geslaag deurdat die idioom in elke lied eenheidlik bly, die komponis 'n aansienlike tegniese vaardigheid toon, en die musiek dikwels aantreklik is. Tekens van individualiteit is egter in geen opsig te vind nie. Sy vermoë om 'n amper-Strauss-idioom so geslaag te beheers dui dus op 'n aansienlike navolgingstalent.¹⁾

By 'n waardebeoordeling van die liedere as kunsliedere ontstaan daar egter ernstige besware, wat in die eerste instansie spruit uit sy keuse van gedigte, wat nie in alle gevalle gelukkig is nie. Veral 'n gedig soos My venster is 'n blanke vlak, wat 'n hoë mate van vergeesteliking en subtiliteit toon, en deur insluiting van woorde soos "blanke vlak", "magiese deursuiwering", "deursigtig", "stille skemering", 'n "koel" geheeleffek (as teenstellend met regstreeks sinlik) maak, beweeg in 'n ander beleweniswêreld as die komponis se musikale idioom, wat onvervreembare assosiasies van gloedvolle hartstog bevat. Dieselfde opmerking geld vir Skreeu en Ek het jou lief. Laasgenoemde is geen gewone liefdesontboeseming nie, maar 'n naargeestige vooruitloping van komende desillusie, met verwysing na o.a. 'n "koelbleke god".

Nagrit is, wat belewenisoooreenstemming tussen poësie en musiek betref, meer geslaagd. Selfs hier moet die woord "geslaagd" met voorbehoud gebruik word: die pragtig-

kunstige gedig 202/

1) Vergelyk wat bv. Gerstman in naastenby dieselfde idioom bereik het.

kunstige gedig, wat 'n persoonlike begrip uitbou op 'n wyse wat uitstyg tot die algemeen-geldige sodat dit ook vatbaar vir intellektuele interpretasie is, word oppervlakkig deur die komponis behandel.

Die vlakke is so stil vannag en Winternag moet beskou word as sy twee mees geslaagde toonsettings. Albei is romanties-gevoelige gedigte, waarby Bell se musikale instelling gepas is.

Die kern van die ongemaklike gevoel wat deur hierdie toonsettings gewek word, lê egter in die algemene opset wat Bell se benadering tot die skryf van kunsliedere kenmerk. 'n Werkwyse wat so weinig gebruik maak van ontleedbare aansluiting by die woorde, hetsy wat illustratiewe of deklamatoriese elemente betref, word uiteraard in 'n baie hoër mate as 'n ontleedbaar-aansluitende metode blootgestel aan maatstawe wat eng saamhang met suiwer musikaal-estetiese waarde, wat as sulks dan moet instaan as 'n basiese element in die oordeel oor die kunslied as geheel. Dit bring mee dat die verskillende bestanddele van musiek (vorm, melodiek, harmoniek, ens., en daarby veral die vermoë om elkeen van hulle in 'n esteties-bevredigende geheel saam te smelt) elkeen 'n bepalende rol speel. Bell struikel in hierdie opsig onmiddellik reeds oor 'n totale gebrek aan enige soort individualiteit. 'n Komponis wat die hoog-ontwikkelde mate van vakmanskap beheers wat sy aanwending van die betrokke idioom impliseer, word uiteraard aan meer veeleisende maatstawe met betrekking tot eiesoortigheid gemeet as die gewone dilettant wat in elk geval op niks meer as "tuisgebakte" alledaagshede kan boog nie.

In die geval van My venster is 'n blanke vlak kom daar nog ekstra komplikasies by: om 'n gedig wat uit poëties-kunstige oogpunt so hoogstaande is met Bell se benadering te toonset, sou 'n begaafdheid met minstens dieselfde formaat as die digter s'n vereis. Mindere begaafdheid is nie in staat om musikaal op hierdie vlak

te beweeg nie, en kan dus nie 'n ooreenstemming in beleweniswêreld tot stand bring nie. Onder Suid-Afrikaanse liedkomponiste is daar enkele talente wat tot so iets in staat is en een of twee wat dit ook tot stand gebring het. Bell kan egter nie as een van hulle **beskou** word nie.

Die betreklike laat datum van sy liedere in ag geneem (tien jaar nadat Gerstman reeds van haar beste liedere geskryf het, 7 jaar voor Hubert du Plessis se Vreemde liefde, 9 jaar voor Van Wyk se Van liefde en verlatenheid), plaas Bell se betekenis in die liedkuns van Suid-Afrika op 'n peil van oorwegend pedagogiese belang, waarby eersterangse liedkomponiste soos Gerstman en Du Plessis waarskynlik meer besieling uit sy aanmoediging, as kennis uit sy voorbeeld geput het.

E. DIE VERNUWERS.

INLEIDING.

Onder die liedere van die vernuwers is daar 'n heelwat groter getal wat op 'n hoë **kunsvlak** staan as wat die geval is onder die liedere van enige ander groep. Dit is opvallend selfs te midde van 'n doelbewus objektiewe ondersoek. Buitendien val dit opdat, by komponiste soos Nepgen,

Gerstman, Van Wyk 204/

Gerstman, Van Wyk, H. du Plessis; en ook Hirschland, Hallis, Wegelin, e.a., selfs liedere wat nie as hulle bestes beskou kan word nie, nog altyd op 'n kunsvlak staan wat slegs in uitsonderlike gevalle deur liedere van komponiste uit ander groepe bereik word.

Die vernuwers is dus ongetwyfeld die belangrikste groep komponiste van Afrikaanse kunsliedere, en lewer meermale liedere wat gunstig vergelyk met die beste kunsliedere in ander tale.

Nepgen, Gerstman, Van Wyk en H. du Plessis word nie hier by die besprekings ingesluit nie, aangesien hulle in die volgende afdeling afsonderlik behandel word.

O. A. LEWALD (GEB. 1905).

Werklys:

- | | |
|---------------------|------------------------|
| 1. Die Visser | (D.F. Malherbe), 1938. |
| 2. Boek der eeue | } |
| 3. Berge-weemoed | |
| 4. Dis al | |
| 5. Terugblik | |
| 6. Kerkhofsipresse | (J.F.E. Celliers). |
| 7. Gebedjie | } |
| 8. Offer | |
| 9. Nagreën | |
| 10. Na die reën | (W.E.G. Louw). |
| 11. Die kleine hart | } |
| 12. Wolke en wind | |

13. Die hemelse wandelaar205/

13. Die hemelse wandelaar }
14. Oor die deining } (C.M. van den Heever).
15. 'n Kappertjie }
16. Kupido } (B. Stockenström).
17. Berusting (J.H. Naudé).
18. Moeder (A.D. Keet).
19. Die oue wilg (Totius).
20. Lente se laggies (E.A. Schlengemann).
21. Lentelang (I. Mocke).

Al hierdie liedere bestaan net in manuskripvorm. Slegs by no.1 het die komponis 'n datum bygeskryf; volgens sy mondelingse meedeling is die liedere almal tussen 1938 en 1950 geskryf.

Tematiek:

Elf uit die 21 liedere is toonsettings van oorwegend blymoedige gedigte: Terugblik ("tot ek net onderskei die mooie"); Na die reën ("asof die wêreld nimmermeer gaan treur"); Die hemelse wandelaar ("Soos 'n koning gaan hy"); Berusting ("Gods vrede het stil..... sy tent oor my opgeslaan"); Lente se laggies ("Wees vrolik, my siel"); Lentesang ("Kom juig met my"); Gebedjie ("Opdat daar bowe U o Heer/ tog niemand in mag woon"); Moeder ("O Heer, sien neer in meedely op Moeder"); 'n Kappertjie ("en hy skyn kinderrein"); Kupido ("die kleine skelm/ gooi sy bogie weg"); asook die lighartig-peinsende Boek der eeue ("Die blad word omgeslae / mens en muggie gee die gees").

Die ander liedere is oorwegend swaarmoedig: Dis al ("Dis 'n vallende traan"); Offer ("Net die droefnis van 'n liedjie"); Nagreën ("verby my venster, mensverlaat"); Die kleine hart ("en my kleine hart die weet nie meer wat hy wil"); Wolke en wind ("met die droewig gebroke duinwind"); Oor die deining ("Neem nou 'n mens wat huiw'rend wag/ Oor die deining mee!"); Die oue wilg, waarvan slegs die

eerste drie strofes getoonset is ("vergeeld, vergaan armoedig neergehang"); Die Visser ("Verlate wag sy liefste"); Berge-weemoed ("O daar is die tuis van die trane"); en Kerkhofsiptesse ("en sug in berusting: verby, verby!").

Woordbehandeling:

Lewald se woordbeklemtoneing getuig deurgaans van besondere noukeurigheid. In die een-en-twintig liedere is daar slegs enkele wydverspreide gevalle waar die beklemtoning om een of ander rede nie heeltemal bevredigend is nie, soos in Boek der eeue, 13-15:

"vind 'n muggie vasgeknepe tussen blad en (blad sy
4 ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ |
4

dood). Hier is sy skandering weliswaar reg, maar "vind" en die eerste lettergreep van "tussen" word onnodig sterk beklemtoon. So ook in Gebedjie, 5:

"As ek saans my (kindjie sien).
2 ♪ ♪ ♪ ♪ |
4

In Die hemelse wandelaar, 13, word "eensaam" oënskynlik verkeerd beklemtoon ($\frac{4}{4}$ ♪ ♪ ♪); maar teen die stadige tempo (Andante quasi adagio) is die fout meer oënskynlik as werklik.

Wat sinsverband betref is daar baie dikwels oënskynlike onderbrekings, soos in Wolke en wind, $4^{3\frac{1}{2}}-9^2$:

"Een middag het ek half geslaap tussen stilte
♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
wind en lig".
♪ ♪ ♪ ♪

Die gedig is egter oorwegend stemmingsvol en bevat nie dringende betekenisvoortstuwing nie, en die volgehoue aanwending van dieselfde soort onderbrekings laat dit as 'n stylkenmerk voorkom wat weens herhaling aanvaarbaar word. Enkele kere toon hy 'n hinderlike neiging om die woorde versreël vir versreël te skei, bv. in Die visser en Gebedjie. In eersgenoemde lied vind dit plaas sonder

sinsonderbreking, en waar sinsonderbreking wel in Gebedjie voorkom ($6^2-7^{2\frac{1}{2}}$, $9^2-10^{2\frac{1}{2}}$, $21^2-22^{2\frac{1}{2}}$, ens.), kan dit by so 'n oulik-naïewe gediggie nie werklik as steurend beskou word nie. Dit kan inderdaad selfs as evokatief van 'n kinderlike belewenissfeer ervaar word.

Melodiek:

Melodiespronge is dikwels 'n suiwer musikale bestanddeel. Waar dit as betekenisvol opgeneem kan word, het dit soms gevoelswaarde soos in Berge-weemoed, 17^4-18 : 'n opwaartse septiem-sprong na "smarte"; Kerkhofsipresse, $6^{4\frac{1}{2}}-5$: opwaartse sext na "smart", en $7^{6\frac{1}{2}}-8$: opwaartse oktaaf na "vreugde"; ens. Die betekenisvolheid lê egter meer dikwels in beklemtoning van belangrike woorde, soos in Terugblik, $10^{4\frac{1}{2}}-11^1$: opwaartse verminderde kwint na "ver" uit "in ver verlede", $18^{4\frac{1}{2}}-19^1$: opwaartse kwart na "vrede", $20^{4\frac{1}{2}}-21^1$: afwaartse kwart na "rus"; ens.

Melodielyn, waarby registereffek ingereken word, speel oor die algemeen duideliker 'n betekenisvolle rol as melodiespronge. Realistiese illustrasie kom voor, bv. in Na die reën, 6^4-7^1 : afwaartse lyn by "afloopwater teen die rug", en 11^6-14 : opwaartse lyn om die begrip van 'n hoë boom te suggereer. 'n Meer subtiele suggestie van die gevoelstoestand agter die woorde word egter meer dikwels aangetref, soos in Die kleine hart, $16^{4\frac{1}{2}}-22$: "Die lied van die water word sagter, (afwaartse beweging), Die sang van die aarde is stil, (laer geleë as die vorige afsnit en met 'n afwaartse lynbuiging aan die einde), Die heldere sonlig waai bleek deur die blou" (oktaaf hoër geplaas as die vorige afsnit). Dieselfde verskynsel kom voor in Wolke en wind, $4^{3\frac{1}{2}}-9^2$: "Een middag het ek half geslaap (afwaarts) tussen stilte (monotoon) wind en lig" (opwaarts). In bv. Moeder suggereer die opmerklike afwaartse neigings van afsnitte soos $5^{3\frac{1}{2}}-6^1$, $6^{3\frac{1}{2}}-7^1$, $8^{\frac{1}{2}}-3$, $8^{4\frac{1}{2}}-9^3$ meedelye met die "ou en afgeleefde" figuur, 'n suggestie wat versterk word deur die opwaartse beweging by "wat ek nou

moet doen" 208/

moet doen" ($10^{3\frac{1}{2}}-11^1$) en "waar ook my voetstap heen mag gaan" ($17^{\frac{1}{2}}-18^1$), ens.

Melodiespronge en -lyn vorm die belangrikste betekenisvolle elemente in Lewald se liedere. Die melismes het soms ontleedbare betekenis soos in Berge-weemoed, 16^{1-3} ; "(donkere) daad" en 17^{1-2} : eerste lettergreep van "suggies", en $18-19^2$: eerste lettergreep van "smarte"; en in Nagreën, 2^3-4 : "(skuifel deur die) straat", en 7^{1-2} : tweede lettergreep van "verkwyn". Die grootste meerderheid van die melismes is egter oorwegend melodievormend, soos in Die visser, 14^{1-2} ; Terugblik, 4-5; Offer, 5^{1-3} en 19^{1-3} ; ens.

'n Suggestie van resiterende invloed word enkele kere aangetref, soos in Berge-weemoed, 4^4-16 . Selfs in hierdie mate oorheers die effek van stemmingsweergawe egter, alhoewel hier minder aanduibare illustratiewe melodiespronge en -lynrigtings voorkom as in die liedere oor die algemeen (waarskynlik omdat die woorde nie juis daarna vra nie). Origens gaan Lewald in dieselfde lied dan weer op sy gewone wyse te werk: "smarte" (18^1), "harte" (21^1), ens., word met beklemtonende spronge benader, terwyl "Daar rus in die skoot van die (berge)" (30^4-31) en "'n skemering van wasig asuur" (33^4-35^1) monotoon behandel word en "en bo-op die tronende kranse" illustratief hoog geleë is, ens.

Ritmiek:

In ritmiese opsig val dit op dat slegs die eenvoudiger (minder poëties-stemmingsryke) gedigte soos Die visser, Gebedjie en Kupido in reëlmatige twee- of viermaatgroepe val. Meer dikwels gebeur dit dat reëlmatige maatgroepe afgewissel word deur afsnitte van wisselende lengtes, soos in Berge-weemoed. Hier groei die afsnitte wat in lengte afwyk van die viermaatgroepe in 4^4-8^1 , 8^4-12^1 , 12^4-16^3 , 16^4-20^3 , ens., nie uit deklamasie nie. In die drie-maatgroep. $20^{4\frac{1}{2}}-23^1$ ontstaan verlenging van wat andersins 'n tweemaatgroep sou wees, uit beklemtonende melismes

(21^{1-2} en 22^{1-3} by 209/

(21¹⁻² en 22¹⁻³ by die eerste lettergrepe van "harte" en "liefde"); en in 52⁴-55³ vind dieselfde soort verlenging plaas ('n sesnootmelisme by die tweede lettergreep van "beskene" uit "deur hemelse weesglans beskene"). Sy wens om belangrike woorde of lettergrepe te beklemtoon d.m.v. langer nootwaardes, gepaard met 'n neiging om woordsinsnedes op 'n stemmingsbevorderende wyse van mekaar te skei, vorm die belangrikste rede vir die wisselende afsnitlengtes in sy liedere.

Vorm:

Die indruk van 'n deurdagte benadering tot die komposisie van liedere wat veral deur Lewald se melodiek gewek word, word bevestig deur 'n ondersoek na sy vormgewing. Behalwe Dis al (drieledige A - B - A₁ - vorm, verkry d.m.v. herhaling van die eerste strofe aan die einde) en Die Kappertjie (strofies), is al die ander liedere deurgekomponeer. In enkele van die deurgekomponeerde liedere is daar 'n geringe mate van melodiese herhaling wat 'n kortstondige strofiese effek laat ontstaan, soos in Gebedjie (19²-25¹ is 'n skyn-strofiese herhaling van 5-10¹); en Lentesang (36⁶-42⁵ is 'n herhaling van 8⁶-14⁵), maar oor die algemeen is daar geen melodiese herhaling wat opvallend genoeg is om formeel funksioneel te word nie. Die reeds genoemde illustratiewe melodiese elemente veroorsaak egter dat daar nooit 'n dwalende effek ontstaan nie.

Begeleiding:

In 'n paar liedere skep Lewald 'n effek van illustratiewe begeleidingsinkledings, soos in Kerkhofsipresse, waar die beweging van waaiende bome gesuggereer word; Nagreën, waar die sestiendenootfigurasie as suggestief van reëndruppels beskou kan word; Oor die deining, waar die swaaiende figuur bedoel kan wees om die eb en vloed van die see te suggereer; ens. In enkele liedere is daar ook suggestiewe formuleveranderinge, soos in Die hemelse

wandelaar, 210/

wandelaar, 16 en 37, vir woorde wat bespiegelend is teenoor die meer beskrywende geaardheid van die res van die gedig; en in Die oue wilg, 30, waar die lang lyne van die boom se "mantel" gesuggereer word.

In 'n paar liedere is die begeleidings akkoordies, bv. Die visser, Dis al en Boek der eeue. By lg. lied kan die akkoordbesetting moontlik beskou word as evokatief van die gewigtigheid van die begrip wat deur die titel van die gedig verkondig word. In ander liedere, soos Gebedjie, Die kleine hart en Kupido word die akkoordbasis versier sodat die begeleiding kontrapuntiese waarde kry.

In enkele gevalle soos Terugblik en veral Wolke en wind word die melodiese versiering van die akkoordbasis gebruik op 'n wyse wat die geheel 'n effek van motiwiese konstruksie gee. In Wolke en wind word die motief waarmee die lied begin in 2, 3, 5-7, 10, 11, 22-25, 28 en 30-33 nie gevind nie; hierdie mate bestaan egter uit akkoorde wat geen eie karakter het nie, sodat die geheeleeffek van 'n alomteenwoordige motief nie vernietig raak nie.

Harmoniek:

In harmoniese opsig is daar 'n paar van Lewald se liedere wat oorwegend konserwatief is, soos Dis al, Terugblik, Kerkhofsipresse, Gebedjie en Lentesang. Selfs in hierdie liedere, wat klaarblyklik doelbewus volksgebonde is in idiomatiese opsig, gebruik Lewald egter soms non-akkoordtone op 'n wyse wat 'n effek van individualistiese dissonans laat ontstaan. Voorbeelde hiervan word aangeref in o.a. Die visser, waar die eI^{7₄} van 1 en 2 versier word (d.m.v. leunnote en dubbelleunnote op 1¹, 1³ en 2¹) op 'n wyse wat die basiese "gewoonheid" omskep in 'n aangenaam-individualistiese klankeffek. In Terugblik dra modale verhoudings (bv. in 4, 20, 21) en sekunde-verhoudings (d.w.s. parallelle aangrensende drieklanke, bv. tussen 6-7, 9-10, ens.) tussen opvolgende akkoorde by tot dieselfde soort individualistiese effek; in Kerkhofsipresse

is daar ryk maar nie 211/

is daar ryk maar nie oorsoet bygevoegde tone (I^{+6} in 1-4, ens.); ens. Die musiek is in al hierdie gevalle deurgaans smaakvol, soms byna aangrypend.

In enkele liedere is daar onmiskenbare invloed van erkende komponiste teenwoordig, bv. van Rachmaninov se klavierprelude in G in die grootste gedeelte van Na die reën, vir 'n oomblik van Brahms se Ernste Gesänge in 37-43 van Die hemelse wandelaar, ens. Lewald se konserwatiewe liedere word egter oor die algemeen gekenmerk deur 'n aangename smaakvolle effek en sulke stempelpassasies is die uitsondering eerder as die reël.

In 'n aansienlike aantal van sy liedere toon hy duidelik dat hy by die vernuwers tuis hoort. Een van die mooiste en waardevolste liedere van hierdie soort, nl. Wolke en wind, word as verteenwoordigend bespreek:

Wolke en wind verloop in 1-9 as volg:

1. CI^{7+4+6} , cI^{7b+4} 2. dI , cI^{7b+4} 3. DI
 ρ ρ 2 ρ 2 ρ 2 \circ 2
4. CI^{7+4+6} , cI^{7b+4} 5. cI^{7b+4} , $bI^{i:b}$ 6. $BesI$
 ρ ρ ρ ρ $\frac{1}{2}$ ρ $\frac{1}{2}$ \circ
7. $Bes I^7$, $Bes I$ 8. $c I^{7b+4}$, $E I$ 9. AI , CI^{7+4+6}
 γ ρ ρ 2 ρ 3 ρ 5 ρ 3 ρ

Sy voorliefde vir bygevoegde tone blyk duidelik. Soms, soos in 1^{1-2} , 4^{1-2} , ens., is die effek van die bygevoegde tone op die oor een van willekeurige sonoriteite sonder aanduibare grondtone eerder as die gegewe ontleding; oor die algemeen is die gehooreffek egter soos in die harmoniese kaartskets gegee, nl. van 'n pragtige ryke en stemmingsvolle, hoewel willekeurige opeenvolging van bekende akkoorde; sonder 'n sentrale toonsoortverband; dikwels met bygevoegde tone.

Dieselfde smaakvolheid wat i.v.m. die konserwatiewe liedere genoem is, kenmerk ook hierdie liedere. 'n Indruk ontstaan dat Lewald sou kon uitgegroeï het tot 'n lied-komponis van besondere formaat as hy meer aandag aan komposisie sou bestee het.

A. HALLIS (GEB. 1896).

Werklys:

- | | | |
|---|----------------|------------------------|
| 1. Diep Rivier | (E.N. Marais), | |
| 2. Nagrit | | } (N.P. van Wyk Louw). |
| 3. Nagliedjie: Vannag in hierdie
helder stilte | | |
| 4. Ek hoor | | |

Volgens mondelingse meedeling van die komponis het hy hierdie liedere in 1942 geskryf.

Tematiek:

Diep Rivier is doodsverlangend ("Kom snel, O Diep Rivier"); Nagrit 'n uitgelate liefdeslied ("Wie dink aan struikel/ in liefde se land!"); die Nagliedjie 'n peinsende liefdeslied ("en my siel die donker water/ waar jou beeld in skyn"); en Ek hoor 'n swaarmoedige stemmingsgedig ("is dit ween miskien? Is dit lag?").

Woordbehandeling:

Hallis se skandering is oor die algemeen noukeurig, alhoewel daar enkele kere melodiewendinge voorkom wat onbelangrike woorde oorbeklemtoon, bv. in Ek hoor op 12^2 : "teen" uit "voel-voel teen die ruite" word oormatig beklemtoon deurdat dit met 'n opwaartse septiem benader word; en in die Nagliedjie op 13^1 : "soos" uit "Jy is soos 'n ster" word oorbeklemtoon deurdat dit met 'n opwaartse groot tert na 'n hoë toon benader word.

Melodiek:

In Diep Rivier word die melodie oorheers deur die interval van 'n opwaartse kwint, wat voorkom in bv. 2 by "O Diep (Rivier)", in 3 by "O Don-(kerstroom)", 20-21 by "Kom snel" en "O Diep (Rivier)", en 22 by "O Don-(kerstroom)". Hierdie opwaartse kwint neem simboliese betekenis aan, wat oorgedra word ook op die begeleiding, waar dit prominent gebruik word as aanvang van die lied ($1^{2\frac{1}{2}-3}$ in die regterhand en 1^{2-3} in die linkerhand) en weer op dieselfde polse in albei hande in 2, 9, 13 en $15-16^3$; en ook in 'n besondere gestalte in 14, 18^{3-5} , 19, 21, 23-24 (waarby 23 verwant is met 1).

Ander betekenisvolle melodiese elemente in hierdie lied is die opwaartse sextspronge na die eerste lettergrepe van "liefde" (7^1) en "eindig" (8^1), en die melismes by die tweede lettergreep van "Rivier" en by "Stroom" in 2, 4, 21 en 22. In die ander drie liedere is die melodie minder doelbewus gevorm, alhoewel betekenisvolle elemente ook voorkom, soos die melismes by "wild" (9^1) en die laaste lettergreep van "skaduwees" (13^{2-3}) in Nagrit.

Ritmiek:

In ritmiese opsig word al vier die liedere gekenmerk deur 'n subtiele, ryke verskeidenheid van interne indelings. Hierdie kenmerk val op veral in Nagrit, wat uiteraard meer

motories van geaardheid is as die ander liedere. Die eerste vier mate van Nagrit is as volg ingedeel:



Die stemparty is vanselfsprekend eenvoudiger in ritmiese opsig maar die geheelindruk is van besonder vitale voortstuwung. In Ek hoor gebruik Hallis sinkopes as illustratief van die element van onseker soeke wat in die gedig voorkom (in die begeleiding in 1, 2, 3, 8, 9, ens.; in die stem in 4, 6, 7, ens.).

Vorm:

In al vier die liedere is die vorm deurgekomponeer, met in Diep Rivier 'n hegte eenheidlike musikale geheeleeffek wat te danke is aan die genoemde aanwending van 'n simboliese interval. Nagliedjie is ook motiwies gekonstrueer: die eerste sewe tone in die regterhand van die begeleidingsparty vorm 'n opmerklike melodiese motief wat net so, of in verskillende verdelings, gedurig weer in die begeleiding voorkom (in 1 en 2 herhaal die linkerhand dit navolgend; verder kom verdelings daarvan weer in 4, 6, 7, 8, 9, ens., ens., voor). Hierdie motief en sy verdelings duik nêrens in die stemparty op nie, sodat dit nie ondubbelsinnig met bepaalde woordbetekenisse geassosieer kan word nie.

In Nagrit en Ek hoor is die materiaal deurgaans eenheidlik maar sonder dat daar motiefverwerking aangetref word. Eersgenoemde lied bevat afrondende herhaling in die laaste vier mate van die eerste vier mate.

Harmoniek:

Hallis se idioom is hedendaags, met 'n oorwegende neiging om dissonante te laat oplos na tradisionele

akkoorde en om die musiek van elke lied binne die bestek van 'n sentrale toonsoort te laat bly (Nagrit in a, Ek hoor in g, ens.). Hy assosieer ook klaarblyklik oorwegend positiewe begrippe met groter konsonans en oorwegend negatiewe begrippe met groter dissonans: Nagrit is bv. as 'n geheel baie minder skerp dissonant as Diep Rivier; en in lg. lied is die $V_7^9 - I$ in 8 by "In jou omhelsing" minder dissonant as die res van die lied, terwyl die betekenis van 'n woord soos "haat" in ll deur 'n skerp dissonante $gI^{7\#}$ gesuggereer word. In lg. lied is daar ook veelvuldige oop kwarte en kwinte, o.a. in 1 en 2, d.w.s. aan die begin van die lied waar dit sterk stemmingsbepalend is.

Hy gebruik dikwels soveel versierende stemvoering dat die geheeleeffek kontrapunties word, soos in 1-9, 13 en 15-24 van Diep Rivier en die grootste gedeelte van Nagliedjie.

Al vier die liedere is pragtig geslaagd en veral in die toonsetting van Diep Rivier ontstaan 'n effek van kragtige, roerende musiek wat geskryf is deur 'n komponis met duidelik geprofileerde individualiteit.

JOHN JOUBERT (GEB. 1927).

Werklys:

- | | | |
|-----------------------------|---|----------------|
| 1. Verre reis, 1947. | } | (W.E.G. Louw). |
| 2. Liedjie, 1948. | | |
| 3. Die bloeisels van Jesus. | | |

Sover vasgestel kan word, bestaan daar van hierdie belangrike Suid-Afrikaanse komponis ongelukkig net die drie gegewe toonsettings van Afrikaanse woorde.

Tematiek:

Verre reis is soekend ("geen rus gevind, / geen rigting in my verre reis"); Liedjie ontvluggend ("Ruis altyd diep in my hart 'n lied / van die vlaktes waar ek van kom"); en die lg. lied vroom vertroostend ("Dat die wonde in u bleke hande / Tot lieflikheid in my bloei").

Woordbehandeling:

Die skandering is orals foutloos en geen woordherhaling kom voor nie. Weens die feit dat e.g. twee liedere hoofsaaklik stemmingsryk is (soos pas by die gedigte) steur die sinsonderbrekings nie (bv. "Ek het nog geen rus gevind, geen rigting in my ver - re reis" uit



Verre reis; en "Ruis nog altyd diep in my hart 'n lied - 7⁴-8³ - van die vlaktes waar ek van kom" uit Liedjie).

Die bloeisels van Jesus is as geheel gestileer tot 'n gedrae styl wat enige moontlikheid van sinsonderbreking uitskakel.

Melodiek:

Die melodiek beweeg oorwegend trapsgewys, veral in e.g. twee liedere. Die spronge wat voorkom het 'n verklaarbare doel, nl. veral om belangrike woorde te beklemtoon, bv. in Verre reis kwartspronge opwaarts na "rus" (2¹), "voëls" (8³) en "wolke" (9¹); en kwintspronge opwaarts na "verre" (11¹) en "yle" (15¹). In Die bloeisels van Jesus word dieselfde metode gebruik, bv. die oktaaf opwaarts na "sagmoedigheid" (18⁶) en die septiem opwaarts na "lieflikheid" (29¹). In hierdie lied is die vol-

gehoue gebruik van afwaartse spronge vir begrippe wat as nie-positief beskryf kan word opvallend, bv. by "nederigheid" (10), "trane" (22), "wonde" (25), en "bleke" (26); terwyl wesenlik musikale spronge voorkom in 2-5. In lg. mate herinner die sprongpatroon onweerstaanbaar aan Kersfeesklokke, en is dus vanuit kerklik-godsdienstige oogpunt illustratief verklaarbaar.

In al drie liedere is die enkele melismes wat voorkom betekenisvol, bv. by "nog" (1^3) en "verre" (4^{1-4}) uit "Ek het nog geen rus gevind, geen rigting in my verre reis" uit Verre reis; "hart" (7^{1-3}) uit Liedjie; en "troos" (21^{1-5}) uit Die bloeisels van Jesus. Uitsonderings kom voor in Liedjie by "weet" (4^{2-3}) en "ek" ($9^{2\frac{1}{2}-3}$) uit "skyn te weet van 'n blom" en "waar ek van kom". Die melodielyne is modelle van hoe om aangrypende melodie te vorm uit beperkte middele; die sangstem beweeg bv. in Verre reis slegs tussen fi^1 en di^1 , d.w.s. 'n sext, maar is nogtans sterk ontroerend.

Vorm:

Wat vorm betref is die melodie in al drie liedere deurgekomponeer. Veral wat lyn betref is daar 'n mate van deklamatoriese aansluiting in Verre reis en Liedjie. In Verre reis gee die motiwies-uitgewerkte begeleiding 'n sterk eenheidlike geheeleffek; in Liedjie word hierdie funksie vervul deur die dis-pedaaltoon in 1-9 en 14-23; en in Die bloeisels van Jesus deur die volgehoue sinkopiese ritme.

Ritmiek:

Die tempi is in al drie liedere betreklik langsam. In Verre reis en Liedjie wissel die melodiese afsnitlengtes aanhoudend en is die interne ritmiek verskeidenheidsryk, met suiwer musikale trefkrag eerder as illustratiewe of deklamatoriese aansluiting. Die melodiese

eenhede in Die bloeisels van Jesus is oor die algemeen langer weens die voorkeur aan lang nootwaardes, wat 'n toename in stilering meebring.

Registeraanwending:

Registerkleur speel 'n bepalende rol. In die eerste twee liedere is dit nie verklaarbaar uit die woorde nie maar suggestief van assosiasie tussen ongemengde hoë register en die ontvlugting. Hierdie indruk kan egter nêrens regstreeks gekorreleer word met die woorde nie. In Die bloeisels van Jesus dien die hoë register in 1-15 en 33-36 om die engelagtige stemming van die gedig weer te gee terwyl die immerdalende bas in 16-27 en die diep basoktawe in 28-32 die smartlikheid van "wonde in U bleke hande" uitbeeld.

Harmoniek:

Joubert se harmoniek is besonder interessant en wel-luidend. Die eerste twee liedere bevat talryke kwint-intervalle in die bas, wat die betreklik dissonante saamstellings bo-oor temper. Hierdie saamstellings, ook wat Die bloeisels van Jesus betref, bestaan dikwels uit die tone van tertsupstapelings tot by die seweklank, soms as sodanig herkenbaar (bv. Verre reis, 3^{1-2} : seweklank op E; en 3^{3-4} : seweklank op Fis), maar dikwels gebruik op 'n wyse wat 'n effek wek van basiese drie- of vierklanke met bygevoegde tone (bv. Verre reis, 1-2: $DI^{7+4\sharp} +6$; Die bloeisels van Jesus, 3: BI_5^6 met cis^1 onderaan bygevoeg, 4: $gis I$ met cis^1 onderaan bygevoeg, ens.). Patroonkonstruksie speel 'n belangrike rol in Liedjie en Die bloeisels van Jesus. In e.g. lied word 1-11 gevorm deur 'n middelpedaaltoon (dis^1) met trapsgewysbewegende kwinte daaronder. Ryk sonoriteite waarvan die meeste dissonant is word so gevorm, bv. BI_3^5 (1), cI_3^5 (2), $cis I^9$ (3^{1-3}), $dis I$ (3^4), $eïs I^7$ (4^{1-2}), $cis I$

$dis I_5^6$ (4^{3-5}), ens. 219/

dis I_5^6 (4^3-5), ens. Dieselfde werkwyse word gebruik in 14-19, hier met die viernootfiguur gis^1 - dis^2 - a^1 - gis^2 as bopedaaleffek. Die bloeisels van Jesus bevat ook patroonkonstruksie deur die ritmiese en intervalpatroon wat in die regterhand van die begeleiding volgehou word in 1-14. In hierdie geval bring die resulterende harmoniek weer oorwegend 'n effek van bygevoegde tone mee.

Selfs sonder in agneming van die feit dat hierdie liedere die werk van 'n 20 tot 21-jarige jong komponis is, handhaaf hulle 'n standaard wat slegs onder die beste liedere van ander Suid-Afrikaanse komponiste aangetref word. Die oortuigende verklanking van Afrikaanse poësie, ook m.b.t. belewenisvlak, en die hoë musikale waarde en opmerklike individualiteit wat hulle onderskei, laat die besef ontstaan dat dit 'n tragiese verlies vir die Afrikaanse liedkuns is dat John Joubert nie méér toonsettings van Afrikaanse woorde gemaak het nie.

J. ROSE.

Sover bekend bestaan daar slegs een Afrikaanse lied van hierdie komponis, nl. Herfs. Dit dateer uit 1948 en die poësie is van M. Scholtz.

Die gedig is 'n subtiele natuurbeskrywing met 'n oorwegend kil stemming ("die wolke dun soos ys") wat nie-blymoedig is ("..... blindelinge vlug deur die

blou en koue mis"). 220/

blou en koue mis").

Musikale bespreking:

Rose gee die stemming goed weer in 'n mild-dissonante, toonsoortlose idioom wat hoofsaaklik uit vierklanke bestaan waarvan die meeste hardverminderd is (bv. 1-6). Die musiek beweeg vaag-wit voort; ontvouend in vorm, met die betreklik yl besette begeleiding meesal in die hoër registers van die klavier geleë en die sangstemmelodiek hoofsaaklik sentripetaal. Die skandering is korrek met een klein onopvallende uitsondering ("tot" oorbeklemtoon op 9³). Die algemene indruk wat die lied as 'n geheel wek is besonder gunstig.

C. OXTOBY (GEB. 1912).

Werklys:

1. Mymering (A. Turpie), 1949.¹⁾
2. Wiegeliëdjie (J. van der Berg), 1949.¹⁾
3. Die rooidag breek } (H.A. Fagan), 1950.
4. Soos die windjie }
 wat suis }
5. Maria se lied (L. Hodson), 1962.¹⁾

Uit die werklys was slegs nos. 3 en 4 beskikbaar vir ondersoek.

Tematiek: 221/

1) Volgens gegewens aan die Ensiklopedie vir Musiek, soos op bl. 36 beskryf.

Tematiek:

Die rooidag breek bevat 'n ondertoon van swarmoedigheid ("Die verwyte nde stem van geleentheid verspeel") terwyl Soos die windjie wat suis blymoedig is ("Die mōreson het in my hart kom skyn").

Musikale bespreking:

Oxtoby skandeer noukeurig in albei liedere, alhoewel die woord "Soos" aan die begin van albei strofes van Soos die windjie wat suis oormatig beklemtoon word. Enkele ontleedbaar-illustratiewe melodiese elemente kom voor, bv. die opwaartse kwartsprong na die eerste lettergreep van "laggend" (30^2) en die afwaartse kwartsprong na "graf" (25^1) in Die rooidag breek. In dieselfde lied is lynrigting ook 'n paar keer ontleedbaar betekenisvol, bv. die opwaartse lyn by die titelwoorde, die afwaartse lyn by "donker soos die graf", ens. In Soos die windjie wat suis is die kalm wieging van die melodie binne die omvang van $d^1 - b^1$ (met enkele tone buite hierdie sextomvang) 'n gepaste weergawe van die rustige stemming in die gedig.

Die rooidag breek beweeg in immerwisselende afsnitlengtes, meesal bepaal deur saamhangende sinsnedes. Die veelvuldige maatsoortveranderinge (uit $\frac{4}{8}$ na $\frac{5}{8}$ by 13; na $\frac{4}{8}$ by 14; na $\frac{3}{4}$ by 19; na $\frac{4}{8}$ by 21; ens.) smelt saam in 'n vloeiende geheel, met besonder interessante interne ritmiese verdelings. Hierteenoor bly Soos die windjie deurgaans in $\frac{6}{8}$, met meesal egalige agtstebeweging.

Die rooidag breek is deurgekomponeer, met genoeg herhaling om eenheidlikheid te verseker, terwyl Soos die windjie gevarieerd strofies is. In albei gevalle groei die vorms uit die gedigte.

Die rooidag breek is in alle opsigte die mees bevredigende lied van die twee, ook in idiomatiese opsig: dit is

stemmingsryk hedendaags, met soet dissonante bestanddele waarby parallellisme 'n belangrike rol speel, soos die parallele oop kwarte in 2, en die parallele sekundes met kwart bo-oor in 5. Bygevoegde tone speel ook 'n belangrike rol, soos die dI_4^6 -akkoord met bygevoegde sekunde en kwart in 9-10. Soos die windjie is daarenteen koraalagtig-tradisioneel en bevat die gewone oorbekende versoetende tussendominante en vergrote sextakkoorde.

D. ENGELA (GEB. 1932).

Werklys:

- | | | | |
|-----------|-------------------------------------|---|----------------------|
| 1950 | 1. Opdrag |) | |
| 1955-1956 | 2. Voordag |) | |
| | 3. Die verslaene |) | |
| | 4. Nagwaak |) | |
| | 5. Paniese angs |) | (N.P. van Wyk Louw). |
| | 6. Omdat jy self |) | |
| | 7. Jy was 'n kind |) | |
| 1957-1958 | 8. Ek het my aan jou
oorgegee |) | |
| | 9. Droom nou |) | |
| | 10. Ek het my van jou
losgeskeur |) | (I.D. du Plessis). |
| | 11. Ons het mekaar gegroet |) | |
| | 12. Offerande |) | |

Nos. 8 tot 12 uit die werklys vorm 'n siklus.

Opdrag.

Opdrag kan beskou word as minder belangrike jeugwerk van 'n komponis wat later merkwaardig artistiek ontwikkel het. Die algemene eenvoud in die musiek kon moontlik in 'n sekere mate uit die woorde "Jy was my jeug" uit die gedig gespruit het; die geheelindruk is egter van derivatiewe jeugwerk veral wat betref die mengsel van idiome. Die eerste twintig mate is Barok-agtig; 21-23 herinner aan Schubert; 30 ens. aan Schumann; ens. Hierdie lied word dus nie ingesluit in die verdere besprekings nie.

Tematiek:

Engela toon 'n voorkeur aan oorwegend swarmoedige gedigte: Voordag ("Altyd banger vir iedere dorre dag"); Die verslaene ("Is dit van duister groei die skroom?"); Nagwaak ("Alles is enkeld, is ewig binne grense gebind en geskei!"); Paniese angs ("..... ek vrees nie die breek van my liggaam maar in my U geweldige gebeure"). Die I.D. du Plessis-siklus gaan oor 'n liefdesbelewenis wat gekenmerk word deur ongesonde behepthed met die geliefde sodat daar selfs in die eerste twee gedigte, waarin gelukkige tevredenheid sou kan verwag word, reeds 'n mate van bedugtheid voorkom: Ek het my aan jou oorgegee ("En slegs in jou kan ek myself weer vind" - maar met die voorbode "..... dat ek soms vrees/ vernietiging is al wat daar vir my kan wees") en Droom nou ("..... op die boesem van die teer beminde" - maar "Aan ál wat aards is kom daar gou 'n einde"). Die res van die siklus is dan skrynend smartlik : Ek het my van jou losgeskeur ("en nou gaan ek die afgrond weer in"); Ons het mekaar gegroet ("en ek het weggegaan"); en Al wat ek het ("die doodsklok van my hart").

obsederende maar kortstondige passie wat in Du Plessis se Vreemde Liefde (waaruit die betrokke gedigte kom) behandel word, hou skynbaar onvermydelik selfvernietiging in (" dat ek soms vrees/ vernietiging is al wat daar vir my kan wees") en maar min vreugde of vervulling. Baie paslik dus is Engela se motief in die derde lied by "Ek het my van jou losgeskeur" en ook by "en nou gaan ek die afgrond (weer in)" en "hoe sal ek dan, geliefde (by my besluit bly staan)", 'n vervorming van die motief wat hy in die eerste lied gebruik het by "Ek het my aan jou oorgegee".

Die "borgegee-losgeskeur"-gedagtegang bevat as belangrikste melodiese bestanddeel in die liedere die idee van 'n afwaartse sprong: "oorgegee" 'n afwaartse kwint (wat 'n sterk, finale positiewe harmoniese konnotasie het); "losgeskeur" en "geliefde" afwaartse septieme (wat as onnatuurlik, inspannend en "pynlik" aangevoel kan word in hierdie idioom ¹⁾); en "afgrond" 'n afwaartse oktaaf (wat as realisties illustratief beskou kan word).

Die gegewe voorbeelde kom uit die eerste en derde liedere van die Du Plessis-siklus; die vierde bevat afwaartse sextspronge in 8, 16; 'n afwaartse oktaafsprong in 11 en 'n afwaartse septiemsprong in 20; en die vyfde lied bevat afwaartse kwintspronge in 6, 18 en 37 en 'n afwaartse septiemsprong in 9 wat hierdie liedere ("Ons het mekaar gegroet" en "Al wat ek het") pertinent laat aansluit by die "oorgegee-losgeskeur"-trant van die siklus as geheel.

Die volgehoue, besonder enge verband tussen woord en melodie bring mee dat die sangstem in gedurig wisselende afsnitlengtes beweeg. Dit is die geval in al ses die N.P. van Wyk Louw-liedere. In sommige van die Du Plessis-liedere is die konstruksie reëlmatiger, bv. Al wat ek het, waarin twee- en viermaateenhede die reël is. Droom nou word as geheel (met uitsondering van 5 uit 40 mate)

oorheers deur 226/

1) Kyk bll. 227-228

oorheers deur 'n gesinkopeerde begeleidingsmotief.

Vorm:

In formele opsig is al die liedere pragtig bevredigend. Die Louw-liedere is deurgekomponeer, met konstante figuurwerk in elke lied in die begeleiding, en met eenheidsbevorderende gevarieerde herhalings in die sangstempartye. Die genoemde gevarieerde herhalings spruit soms ontleedbaar betekenisvol uit die woorde, soos in Nagwaak: die drie vrae "Hoor ek jou voete na my toe kom", "Wat breek die kelk van die stilte oop" en "Sal dit ná jare nog steeds soos nou" skakel met mekaar deur gevarieerde herhaling in 7-8³, 12-13³ en 20-21³; terwyl die gevarieerde herhaling van dieselfde afsnit in 34-35³ by "die hoogste en laaste woord nie is" uit 'n musikale oogpunt eenheidsbevorderend en dus funksioneel is.

Elkeen van die vyf Du Plessis-liedere is in driedelige A - B - A₁-vorm. Hulle is dus in musikale opsig afgerond, en ook in elke geval as 'n geheel oortuigend eenheidlik deurdat elke lied deur een motief of idee oorheers word. In Droom nou is die voorheen genoemde gesinkopeerde begeleidingsformule dwarsdeur aanwesig; Ons het mekaar gegroet word oorheers deur nones en septieme; Al wat ek het bestaan uit kontrapuntiese behandeling van een motief; en die eerste en derde liedere word oorheers deur die voorheen genoemde afwaartse spronge. Die eerste lied bevat ook 'n opmerklike basmotief wat voorkom in 1-2, 4-5, 8-9, 11-12, 24-25, 27-28, 31-32, 33-34, 37 (verdeel) en 38-39 (verdeel). Die enigste woord wat voorsien word van 'n soortgelyke motief in die sangstem, is "vernietiging": die kiem van vernietiging is dus alomteenwoordig in hierdie lied.

Harmoniek:

In die Du Plessis-siklus is die hoofeffek in idioma-

tiese opsig een 227/

tiese opsig een van hedendaagsheid weens die individuele aanwending van dissonante, maar met 'n besonder opmerklike ondertoon van Romantiek. Dit word in 'n hoë mate bepaal deur die belangrike rol wat die vyfklank met groot tertse en klein septiem speel: hierdie akkoord is in die Romantiek so dikwels met 'n smagtende effek geassosieer, dat die aanwending daarvan in die betrokke voorafgedoemde hunkerende siklus onweerstaanbaar romantiese assosiasies wek. Kenmerkend is die aanvangsmate van die eerste lied:

1. Fis I⁹⁻³ h.v. aI⁷ 2. cI⁶⁺³ DI^{9b-5}
p 3 p 3 p 2 p
3. DI^{9b-1-5} 4. BI⁹⁻⁷
o 3 o

Uit die skematiese kaartskets blyk dit dat Engela vry dissonansie (2^{1-2}) verbind met bekende akkoordiek (die res, waarin die weggelate tone egter verhoed dat die effek oorbekend word). Dit val ook op dat die grondtoonverhoudings opmerklike (en swoel-romantiese) tertse insluit.

Die sterk Romantiese ondertoon is goed gepas by hierdie gedigte. So 'n beheptheid met die persoon van iemand anders sou moeilik d.m.v. enige ander as 'n Romantiese idioom weergegee kan word.

Oor die algemeen ontstaan daar nie 'n indruk dat grade van dissonansie ontleedbaar aansluit by woordbetekenis nie. In Ons het mekaar gegroet word die droewige woorde "en ek het weggegaan" getoonset d.m.v. 'n heerlike ryk smagtend-pragtige vyfklank, terwyl die woorde oënskynlik geleentheid bied vir 'n smartlik-dissonante effek.

Die belangrikste element van sy hedendaagsheid in hierdie siklus lê in die soort akkoord wat in die aanhaling uit Ek het my aan jou oorgegee op 2^{1-2} voorkom, nl.

sonoriteite wat een alterasie weg van bekende tradisionele akkoorde is. Hier is dit belangrik om daarop te let dat die effek van botsende alterasie sterker is as die alternatiewe ontleding (nl. as bygevoegde tone).

Enkele passasies wat heeltemal die verband met tradisie verbreek kom egter ook voor, bv. die bitonaliteit in 14-17 van Droom nou (waar die effek verruklik-glinsterend is); en die onontleedbare sonoriteite in bv. 15 en 16 uit die eerste lied. Hierdie soort passasies is in die minderheid.

Die vroeër geskrewe Louw-liedere bly oor die algemeen verder van tradisionele aansluiting af. Die gedigte bevat 'n heelwat groter mate van vergeesteliking as die Du Plessis-gedigte, sodat die betreklike afwesigheid van die romantiese element gepas is.

Die effek is oor die algemeen een van 'n vry aanwending van dissonans, soms binne die sfeer van 'n toonsoort (bv. Es-es in Voordag), meesal egter nie. Verteenwoordigend is die totaal onontleedbare aanvangsmate van Paniese angs, waarin die betekenis van die noodkreet "God! hierdie angs" aangrypend oortuigend weergegee word. Die enigste bepalende tegniese faktor by mate soos hierdie is die smaak van die komponis, wat willekeurige saamklanke vorm volgens die effek wat hy beoog.

Die laaste Louw-lied, Jy was 'n kind, is nie in dieselfde willekeurig-dissonante idioom as die ander nie. Klaarblyklik om 'n kinderlike stemming te bevorder, bestaan dit oorwegend uit tradisionele akkoordiek, dikwels met dissonante bygevoegde tone. Die hoë ligging van 'n groot deel van die begeleiding dra by tot die kinderlike stemming.

H. HIRSCHLAND.

Werklys:

1. Blommeprag)
2. Stilte)
3. Branders)
4. Die duif) (I.D. du Plessis).
5. 'n Gebed)
6. Minneliedjie)
7. Rus en stilte)
8. Die antwoord
9. Maartmaand in Johannesburg) (E. Eybers).
10. Die gebed van verstarrende siele)
11. O koele water van die spruit)
12. Die wrak) (C.M. van den
13. Die draaiende fontein in die park) Heever).
14. Die aandete)
15. Sagte aandreën) (Totius).
16. Die middag)
17. My hondjie)
18. Die dwergie) (H.J.F. Lochner).
19. Kat en muis)
20. Kom dans met my)
21. Sing, vinkie, sing) (C.L. Leipoldt).
22. Die boodskap aan Maria)
23. Renboot) (N.P. van Wyk Louw).
24. Herfsskemering)
25. Eerste sneeu) (L. de Swaan).
26. Slaap (D.F. Malherbe).
27. So-ja, seuntjie (B. Dreyer).

Die enigste aanduiding van 'n datum is onderaan Eerste sneeu: Augustus 1954. Hierdie lied is die laaste item in 'n bundel wat 14 van die liedere in Hirschland se eie handskrif bevat; dit kan met sekerheid aanvaar

word dat dit 230/

word dat dit 'n kopieerdatum is. Geen verdere leidrade i.v.m. moontlike komponeerdatums kom in die manuskripte voor nie, maar volgens mondelingse mededeling van Betsy de la Porte is sy eerste Afrikaanse liedere in 1951 geskryf.

Tematiek:

Wat sy gedigkeuses betref, is die groot getal gedigte met hoogstaande poëtiese waarde opmerklik. Slegs enkeles, soos So ja, seuntjie en Die middag is onmiskenbaar minderwaardig. Agtien van die gedigte is oorwegend blymoedig; waarvan ses natuurbeskrywende stemmingsgedigte is: Blommeprag ("Die hele veld lê mooi"); Stilte ("Dis stil vanaand, die bome swyg"); Branders ("Die wilde maanhaarperd styg streep-streep uit die see"); Sagte aandreën ("En hoor hul lag en skoor"); Rus en stilte ("Rus op die aarde en stilte alom") en Maartmaand in Johannesburg ("Laat hierdie maand wat herfs nóg somer is die dinge rustig en seisoenloos staan"). Vier is kinderliedjies: My hondjie, Die dwergie, Kat en Muis en So ja, seuntjie; drie is vroom versugtinge: Slaap ("Sluit só my oë, God, as ek gaan rus"); 'n Gebed ("Om edel, rein en sterk te wees") en Die draaiende fontein in die park ("En ons verbly omhoog laat strewe"). Twee is uitgelate jubelinge: Kom dans met my ("Wat wil jy liever, beter doen") en Sing, vinkie, sing ("Ek wens maar ek kon fluit soos jy"). Een is 'n aankondiging: Die boodskap aan Maria ("Het sy gepeins dat vreugde só kon wees"); een 'n liefdesliedjie: Minneliedjie ("En bly word ons liedjie aan liefde gewy") en een 'n patriotiese lied: Die middag ("Sy voete gedril vir die Unie-fees").

Die ander nege gedigte is oorwegend negatief ingestel, waarvan drie weemoedige stemmingsgedigte is: O koele water ("Ek hoor die wind sag in die riet van weemoed fluister"); Die wrak ("En staar vol wee") en Herfsskemering

("My hart is die 231/

("My hart is die huweliksruiker - 'n verdorde sonneblom"). Twee staan i.v.m. liefde : Die duif ("Maar stom is die pyn wat my hart omknel") en Die antwoord (".....vir een wat in die nag oor eie verraad moes ween"); een is 'n treurlied: Die aandete ("En twee wat makeer"); een 'n grotesk-makabere beskrywing: Eerste sneeu ("Kristalvampier, begrafnisblom, 'n veryste klou"); een 'n roekelose versugting: Die gebed van verstarrende siele ("Gee ons die dwaasheid van één blinde daad!"); en Renboot ("My vaart is wankel ewewig") is bang-onseker.

Woordbehandeling:

In enkele toonsettings is daar geen beklemtoningsfoute nie, bv. Die antwoord, Die dwergie en Kat en muis. Oënskynlike beklemtoningsfoute wat egter melodies reggestel word¹⁾ kom in 'n paar gevalle voor, bv. Die gebed van verstarrende siele, 6¹⁻² ("wat" oënskynlik oorbeklemtoon terwyl die opwaartse sextsprong na "speur" lg. woord sy regmatige gewig gee), 13¹⁻² en 17^{2½}; Die boodskap aan Maria, 38³, 44¹, 53¹ en 61¹; Stilte, 12¹, ens. Ongemaklike maar nie-foutiewe beklemtonings word aangetref, bv. Die boodskap aan Maria, 4³⁻⁸:

"Sy't deur die skaduwee gegaan in die soet lantenag"

4
4 ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ |

Enkele gevalle waarin hy slegs een toon vir twee lettergrepe voorsien kan hierby ingesluit word, bv. Herfs-skemering, 13^½ ("sluier").

Soms ontstaan foute deurdat hy subtiele infleksionele beklemtonings miskyk, bv. Maartmaand in Johannesburg, 13³ ("nóg" onderbeklemtoon; Die gebed van verstarrende siele, 16^{4½} ("só" onderbeklemtoon); ens. 'n Hele groot aantal onmiskienbare foute is teenwoordig : Maartmaand in Johannesburg, 33³⁻⁴ ("totdat" met beklemtoning op die tweede lettergreep); Die gebed van verstarrende siele, 10^{3½-4} en 18^{2½-3} ("sonder" en "rondom" met beklemtoning op die tweede

lettergrepe). 232/

1) Bespreek op bl. 280.

lettergrepe). Soortgelyke foute kom voor in O koele water, 7¹, 9¹, 12¹, 15⁴, 15⁶ en 22¹; Die draaiende fontein, 16⁴; Slaap, 2¹, 3⁶, 11⁴; Die aandete, 5^{4½}; Sing, vinkie, sing, 3¹, 3², 3³, 4¹, 5¹, 7¹, 13¹, 15¹⁻³, 17^½, 25⁴; ens.; ens.

Nog veel steurender as beklemtoningsfoute is egter die talryke onderbrekings van sinsverband. In hierdie opsig is daar twee hoofsoorte, nl. definitiewe onderbrekings en hortende voortgang. 'n Voorbeeld wat albei genoemde soorte insluit, word aangetref in Maartmaand in Johannesburg: "Telkens wanneer die jaar se wenteling gaan" - 2-pols-onderbreking - "na die gety van stilte en heugenis" - 10⁴-11⁵ - "Laat hierdie maand wat herfs nóg somer is" - 1½-pols-onderbreking - "die dinge rustig en seisoenloos staan". Ander voorbeelde van onderbrekings is Die wrak, 13¹-14¹, 14⁴-15¹; Die draaiende fontein, 15⁴-16²; Die boodskap aan Maria, 23¹-24³, Blommeprag, 5¹⁻², 11²-12², 19¹⁻³; Die middag, 6⁴-7¹, 11⁴-13²; ens., ens. Voorbeelde van hortende voortgang kom voor in Die antwoord, 10⁴-11¹, 11², 18³, 19², 23¹, 24⁴, 25³; Maartmaand in Johannesburg, 23²⁻⁴, 39²⁻⁴; O koele water, 18⁴, 18⁶-19¹; Die draaiende fontein, 9¹⁻³, 9⁶-10², 12⁴, ens.; Die boodskap aan Maria, 26¹⁻², 29¹, 52¹, 78⁴-79¹; Herfs-skemering, 23⁴⁻⁵, 26¹⁻³; Blommeprag, 13^{1-1½}, 14^{1-1½}, ens.; 'n Gebed, 11^½-12; ens.; ens. Dit is opmerklik dat die ligter liedere soos Die dwergie, Kat en Muis en Kom dans met my betreklik min voorbeelde van die genoemde soort foute lewer. In 'n paar gevalle kan die horterighede as funksioneel beskou word, bv. in Renboot, 11⁶-13: "

"Iets donkers gryp-gryp onderaan",

6
8

A musical notation snippet showing a sequence of notes on a staff. The notes are mostly quarter notes and eighth notes, with some beamed eighth notes. The staff is numbered 6 and 8.

waarin dit vreesagtigheid suggereer; in Die duif, 24-34²:

"Hy kan nog van sy smart vertel Maar stom is die pyn

4
4

A musical notation snippet showing a sequence of notes on a staff. The notes are mostly quarter notes and eighth notes, with some beamed eighth notes. The staff is numbered 4 and 4.

wat my hart omknel", waarin dit aansluit by aan-

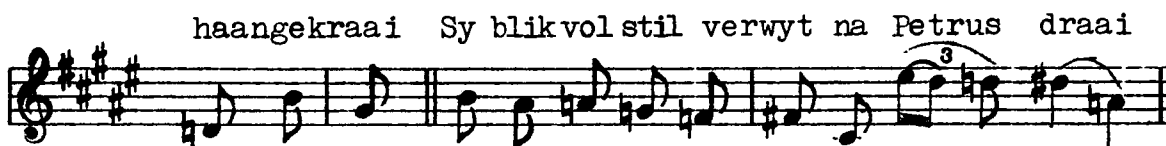
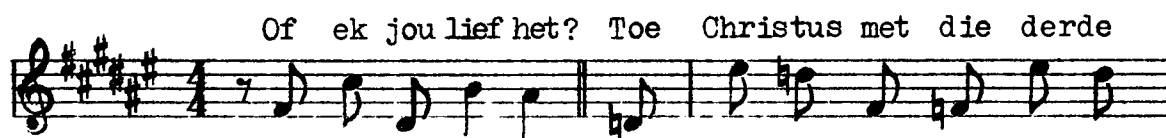
A musical notation snippet showing a sequence of notes on a staff. The notes are mostly quarter notes and eighth notes, with some beamed eighth notes. The staff is numbered 4 and 4.

gedaanheid; in Die boodskap aan Maria: "En stil geglimlag" - 77³-78² - "oor" - 78⁴-79¹ - "haar eie vrees", waarin peinsende verwondering uitgedruk word; ens.

Woordherhaling kom slegs selde voor, en altyd aan die eindes van liedere, bv. O koele water ('n ekstra "koele water"); Slaap ("as ek gaan rus"); Kom dans met my ('n bykomstige "kom dans, kom dans"); en Sagte aandreën ("dis stil, dis stil"). In al die voorbeelde bevat die herhaalde slotwoorde kernbegrippe uit die gedig.

Melodiek:

Die opvallendste eienskap van Hirschland se melodiek is die veelvuldige groot spronge wat voorkom. Mate 1, 7 en 8^{2½}-9 uit Die antwoord verloop as volg:



In die aangehaalde mate is daar nie ontleedbare aansluiting tussen sprongaanwending en woordbetekenis nie. Dieselfde lied bevat nog talryke soortgelyke voorbeelde, soos ook 'n hele paar van die ander liedere, bv. Maartmaand in Johannesburg, 6²⁻³: opwaartse oktaaf tussen "telkens" en "wanneer" uit "telkens wanneer die jaar se wenteling gaan", en 15⁴-16¹: "en seisoen-" (oktaaf afwaarts) "-loos" - sext opwaarts - "staan"; Slaap, 36⁶-38¹ (by die woorde "as ek gaan rus"); Die boodskap aan Maria, 7-8: oktaaf afwaarts en septiem opwaarts vir "lentelug" uit "Sy't deur die

skaduwee gegaan in die soet lentelug"; Blommeprag, 13-14, by die woorde "(natuur se) skilderkwas was hier aan die (werk)"; ens.

In 'n paar liedere kan die voorkeur aan spronge beskou word as aansluitend by die gedig se algemene stemming; in 'n regstreeks-realistiese sin bv. Kom dans met my en Sing, vinkie, sing (uitgelatenheid); Renboot (senuweeagtige vreesagtigheid); en Die branders (wildheid van die see); en ook in 'n meer subtiele sin bv. Herfsskemering, waarin die spronge op 'n moeilik verklaarbare wyse die onverwagte dempende einde van die gedig regverdig (sodat die inhoud as lied eintlik meer bevredigend is as in die oorspronklike vorm as gedig!); en Eerste sneeu, waarin oënskynlik ongevraagde spronge (4^{1-3} , $5^{\frac{1}{2}-2}$, $10^{2\frac{1}{2}-3}$, ens.) oortuigend aansluit by die makaber-vreemde beleweniswêreld.

Gevalle waarin spronge ontleedbaar direk by woordbetekenis aansluit word aangetref, bv. Die gebed van verstarrende siele, 4^{1-2} (afwaartse kwart by "dwaasheid", $7^{2\frac{1}{2}-3}$ (kwart opwaarts na "koorsig"), $13^{\frac{1}{2}-2}$ (oktaaf opwaarts na "lome" uit "die lome lug"), ens.; O koele water, 18^{3-5} (none afwaarts tussen "dieptes wyd"); Die draaiende fontein, $8^{1-\frac{1}{2}}$ en $8^{3\frac{1}{2}-4}$ (opwaartse sext en none by "beurend" en "na boontoe"); ens.

Die oorheersende indruk van die liedere is egter dat selfs betreklike groot spronge 'n normale bestanddeel van Hirschland se melodiek is. Hierdie opmerking geld ook vir sy aanwending van melismes en lynrigting. Enkele gevalle waarin hierdie elemente betekenisvol word kom voor; wat melismes betref bv. 26^{2-3} , 27^{1-3} , 31^{2-3} en 34^{1-2} van Die duif (op bl. 232 aangehaal); en wat lyn betref bv. in Die draaiende fontein die wiegende lyn in 3, wat suggestief is van "waaiende fontein"; en in dieselfde lied die opwaarts-beurende neiging in 8, by "beurend al sy krag na boontoe rig". Die genoemde voorbeelde is egter opvallend raar. Hirschland konsipieer sy melodiek klaarblyklik

in die reël nie ontleedbaar illustratief nie.

Ritmiek:

Sy tempo-aanduidings is in die meeste gevalle goed gepas by die stemmings van die gedigte. Hy voorsien metronoomsyfers by elkeen van die liedere, wat dien om voorskrifte soos "met kalmte" (Slaap) en "Spookagtig" (Die dwergie) aan te vul. In enkele gevalle moet die syfers egter as misleidend beskou word, bv. Die antwoord, wat gemerk is $\text{♩} = 60$. Teen hierdie tempo is die geheel-indruk van die lied totaal verbysterend, hoofsaaklik weens die volgehoue groot vokale spronge (aanhaling op bl. 233). Die gepaste tempo is in die omgewing van $\text{♩} = 84$, waarteen die spronge vokaal hanteerbaar is en die harmoniek aan seggingskrag wen. Soortgelyke tempofoute kom voor in Maartmaand in Johannesburg ($\text{♩} = 72$ i.p.v. $\text{♩} = \pm 116$); Die wrak ($\text{♩} = 108$ i.p.v. $\text{♩} = \pm 80$); ens. Dit is onmoontlik om 'n verklaring te vind vir sulke besonder groot teenstrydighede; die syfers is waarskynlik toegeken op geheue af sonder gebruik van 'n metronoom. In die geval van Blommeprag is die aanwysing $\text{♩} = 56$ klaarblyklik bedoel om $\text{♩} = 56$ te wees, veral aangesien dit beskryf word deur die woord *grazioso*. Die tempo wat mate soos 13-14 en 20-21 vokale betekenis gee is $\text{♩} = \pm 120$. 'n Paar van die woordelike aanwysings is ook enigsins bevreedend, bv. die *con vivacita* by Maartmaand in Johannesburg sou eerder deur *con moto ma non troppo*, en die *Allegro con spirito* by Minneliedjie deur *Allegretto* of *Grazioso* vervang kon word.

Die ritmiese afsnitlengtes is immerwisselend, volgens woordgroepe behalwe wat die genoemde onderbrekings (bl. 232) betref. As voorbeeld kan die eerste 9 mate van Die antwoord dien:

4 polse Of 236/

4 polse Of ek jou lief het?
2 polse Hoe vra jy
7 polse Wanneer my oë van die antwoord vol is
7 polse Weer dieselfde vraag so twyfelloos en teer
6 polse Toe Christus met die derde haangekraai
7 polse Sy blik vol stil verwyd na Petrus draai
 ens.

Enkele uitsonderinge word aangetref: O koele water, Kat en Muis, Die aandete, Kom dans met my, Die duif en 'n Gebed bevat oorwegend tweemaatgroepe met min afwykings; en My hondjie, Die dwergie en Sing, vinkie, sing oorwegend eenmaateenhede, soms met tweemaatgroepe.

Dieselfde volgehoue verskeidenheid kenmerk die interne ritmiek. In geen lied word ritmiese patrone gevorm nie, selfs dié wat die naaste aan hierdie begrip kom bevat vitale afwisseling. Voorbeelde hiervan is O koele water, Aandreën, Die wrak, Die middag, Kom dans met my en Die dwergie. In een geval, nl. Die wrak, is sy keuse van 'n volgehoue gepunteerde ritmiese indeling moeilik om te verklaar. Moontlike tradisionele assosiasies soos met die seremonieel-deftige voortgang van die vroeë Franse overture of die dramatiese patos van sommige Beethoven-inleidings (bv. op.13, lll) kan nie as toepaslik by die betrokke gedig beskou word nie. Die kernwoorde is "lankal vergaan", "dof", "sneeuwit", "peinsend", "holle oë", "vol weë", ens.

Vorm:

In een-en-twintig van die liedere gebruik hy ontvouende vorm, soms met 'n opvallende mate van herhaling soos in Renboot, soms met baie min herhaling, sodat die geheelindruk uitsluitlik van 'n effek van gevoelsdeining afhanklik is, soos in Die antwoord. Die melodiek in e.g. lied is sonder herhaling, met herkenbare verwantskap tussen 1, 5, 6, 9, 15, 21, 22 en 24 in die begeleiding, wat die kort geheel van 25 vivace-mate tot 'n hegte eenheid saamsnoer, en ook

die enigste formele bakens ...237/

die enigste formele bakens vorm. In lg. lied is die enigste herhaling in die stemparty die seriële (nietotiwiese) ooreenkoms tussen $1^{\frac{1}{2}}-2^4$ en $22^{3\frac{1}{2}}-23$, en in die begeleiding die ooreenkoms tussen $5^{4\frac{1}{2}}-6^1$ (regterhand) met $17^{\frac{1}{2}}-3$ (regterhand); met $17^{2\frac{1}{2}}-4$ (linkerhand); met 18^{1-2} (regterhand); met 24^2 (linkerhand); waarby die betrokke motief so versmelt in die weefsel dat dit geen formele betekenis het nie.

Die eerste reaksie op 'n gestalte soos dié van Die antwoord is dat dit sou baat by veral 'n mate van motiefherhaling. Meer as een aanhoor van die lied (soos ook van 'n paar van die ander, veral Die boodskap aan Maria) plaas die onbevange toehoorder egter so volkome onder die dwingende betowering van die musiek, dat enige suggestie van verandering aanmatigend sou voorkom.

Van die oorblywende liedere is drie eenledig: My hondjie, wat bestaan uit vier verskillende tweemaatgroepe; Die dwergie (4 plus 6 mate); en Die aandete (twee viermaatgroepe). Een is tweeledig: Kat en muis, waarin die kat in 1-11 en die muis in 12-22 praat. Twee is drieledig, nl. Blommeprag en O koele water; e.g. as volg: A 1-22; B 23-31; A₁ 32-49, met A₁ as sterk gevarieerde herhaling van A. B bestaan uit die opnoem van 'n reeks kleure, met aan weerskante meer algemene beskrywing. O koele water is as volg: A 1-9, strofies herhaal; B 10-23; A₁ 24-31, met A₁ weer as sterk gevarieerde herhaling van A.

Begeleiding:

In die begeleidings toon Hirschland deurentyd 'n vermoë om die klavier besonder kunstig-virtuoos te behandel, hoewel selfs die moeilikste begeleidings soos Renboot en Die middag geensins buitensporige vereistes aan die begeleier stel nie. Die inkledings is in 'n paar gevalle ontleedbaar illustratief: in O koele water stel vloeiende sestienstes die kabbeling van water voor, terwyl hooggeleë

arpeggioformules in Die draaiende fontein 'n kunstige beeld van sproeiende water skep. Die digte navolging in Renboot (1, 5, 6, 9 ens.) suggereer vreesbevange gejaagde voortsneling. Die volgehoue tweestemmige oktaafwerk in 2-8 van Die branders sluit aan by "Die wilde maanhaarperd", terwyl die tremolo in 9-12 "sidderend sissend" suggereer en die pragtige fioritura in 17⁴-19³ gepas voorkom by "pêrelskuim". Herhaalde nootjies suggereer in Sagte aandreën fyn druppeltjies, en die opgewonde rondspringery in Die middag, dikwels in oktawe, sluit vanselfsprekend aan by die stemming van die gedig; ens.

In 'n meer subtiele sin pas 'n hele paar van die begeleidings oortuigend aan by die gedigte: die polka-inkleding in Kat en muis bevat net mooi die regte suggestie van sluwe ondeundheid; die wals-linkerhand en verspote versieringsnootjies is gepas kinderlik in My hondjie; die sig-sag-patroon in bv. 1-3 van Die dwergie is geheim-sinnig-"spookagtig"; die onreëlmatige patroonverdeling in bv. 1-2, 9, 11-13 ens. van So-ja, Seuntjie gee 'n beeld van die eerste onveilige treetjies; die akkoorde in Die aandete en 'n Gebed is plegtig; die wals-linkerhand en beweeglike regterhandfigurasië in Blommeprag is die aangewese keuse by sulke liefiese woorde; en die stadig-bewegende ryk weefsels in Stilte en Rus en stilte is pragtig gepas by die stemmings van die betrokke gedigte.

Ook in hierdie klas, val die vyf liedere waarvan die begeleidings uit wry-bewegende kontrapuntiese weefsels bestaan: Die antwoord, Die gebed van verstarrende siele, Herfsskemering, Eerste sneeu en Die boodskap aan Maria. Geen illustratiewe bestanddele kan in hierdie begeleidings gevind word nie; die besonder hoë gehalte van die musiek skep egter 'n oortuigende illusie van die geïmpliseerde wysgerige ondergrond van die gedigte. So 'n illusie kan nie in woorde bewys of selfs beskryf word nie. Dit hang saam met die feit dat toonsettings van woorde waarby nie

van ontleedbare illustratiewe klankbeelding gebruik gemaak word nie, in 'n groot mate afhanklik is van die waarde van die musiek as sodanig. ¹⁾

Die genoemde liedere bevat besonder waardevolle musiek.²⁾ Die geheelindruk van bv. Die boodskap aan Maria is so meevoerend dat die motiwiese struktuur simboliese betekenis kry wat nie direk aan die komponis se aanwending daarvan geknoop kan word nie. Die betrokke motief kom voor in die begeleiding in 1^{1-2} , 2^{1-2} , 8^{3-4} , 11^{1-3} , 12^{3-4} , 13^{3-4} , 14^{2-4} , 18^{1-2} , 34^{1-2} , 49^{1-2} , ens. (regterhand); $11^{2\frac{1}{2}-4}$, 50^{1-2} , ens. (linkerhand); en in die stem in 9^{1-2} ("skraalwit"), 10^{1-2} ("skemerig"), 13^{1-2} ("naamlose"), 38^{3-4} ("het sy ge"-weet), 48^{1-2} ("buitekant") en 79^{3-4} ("verre vrees"). Hieruit kan geen ondubbelsinnige simboliek afgelei word nie. Die hoë kwaliteit van die musiek omskep dit egter in die toehoorder se gedagtes tot simbool van die misterie waarom die Aankondiging sentreer.

In teenstelling met die tot dusver genoemde liedere is dit in drie gevalle moeilik om die verband tussen begeleidingsformule en gedig vas te stel. Die oorheersing deur gepunteerde ritme in Die wrak is reeds genoem op bl.. 236 ; die volgehoue tweestemmige inkleding van die begeleiding in dieselfde lied in 1-6 en 11-16, en veral die ritselende figuurwerk in 7-10 by die woorde "en mense loop tot by die skuim tot by die wrak en kyk dit peinsend aan" en in 17-18² by soortgelyke woorde, is ewe onverstaanbaar. Die komponis sal waarskynlik een of ander doel gehad het in sy keuse van hierdie formules, maar so 'n doel is nie afleibaar uit objektiewe ontleding nie. Die bedrywige figurasië in Maartmaand in Johannesburg is eweneens onverklaarbaar by 'n gedig wat sentreer om begrippe soos "gety van stilte en heugenis die dinge rustig en seisoenloos staan bedwelmd sterre wat hul sirkelgang in Maart vertraag", m.a.w. almal stil en rustig. 'n Moontlike assosiasie met kosmiese

beweging is ongeldig 240/

1) Bespreking hiervan op bl. 202.

2) Kyk bl. 243 en 246.

beweging is ongeldig in die lig van "Die wilgerbome en die warm kweek", "Die tuine langs die straat", en "in blommegeur en voëlgesang". Die formules in Slaap is ook enigsins bevreemdend. Die tweenoetfiguur in 1-4 en 16-42 is te beweeglik om 'n oortuigende wiegende beweging te wees, terwyl die gesinkopeerde formule in 9-15, gemerk agitato, moeilik versoen kan word met die woorde "Vir laas beef oor haar lippe 'n fluistering..... Ek merk hoe langzaam hy genaak" ens. Laasgenoemde mate laat die vermoede ontstaan dat Hirschland die gedig as 'n geheel misverstaan het, en die skrynende smart uitbeeld van 'n vader wat die heengaan van 'n kind betreur eerder as 'n vroom wens n.a.v. 'n kind wat aan die slaap raak. (Eersgenoemde interpretasie is onmoontlik in die lig van die woorde "wat drome soet tot werklikhede maak").

Registerkleur:

Wat die begeleiding betref speel registerkleur in 'n hele paar van die liedere 'n ontleedbaar-betekenisvolle rol: die passasies met ongemengde hoë register in Die draaiende fontein, bv. 1-8 en 13²-14, suggereer (in samehang natuurlik met die harmoniese idioom) die glinstering van water; terwyl die volgehoue middel tot hoë registers in Sagte aandreën aansluit by die beeld van fyn druppeltjies. Dieselfde verskynsel in Minneliedjie dui op die aanvangsgegewens i.v.m. 'n voëltjie wat "ylend deur die hemelblou" kom. Teenstelling van registerkleure word in Die boodskap aan Maria en Die duif planmatig (hoewel nie oral konsekwent nie) aangewend; in e.g. lied bv. in 1-17 om 'n idilliese stemming te skep en in 28-29 by "in haar onwetende verlang" terwyl 18-27 ("soos 'n groot nagblom") en 52³-54 ("soos waters in 'n donker meer", d.w.s. ook 'n donker begrip) ongemeng laag geleë is. In lg. lied is die natuurgegewens (1-9, 12-19) hoog geplaas, met die persoonlike toepassing (10-12) en aannadering aan smartlikheid (20-33) opmerklik laer. Eerste sneeu bevat

gepaste atmosferies-evokatiewe teenstellings tussen baie hoog en baie laag; dieselfde soort teenstelling dra aansienlik daartoe by om Die dwergie se aanvang "spookagtig" en die kleuterliedjies oor die algemeen amusant te laat voorkom.

In die ander liedere is registerkleur 'n belangrike strukturele faktor sonder dat dit ontleedbaar aansluit by woordbetekenis of algemene stemming, bv. die ongemengde hoë register in 6-7 en 28⁴-30¹ van Die antwoord; 8⁴-10, 15⁴-16, 22-25, ens. van Maartmaand in Johannesburg; 10⁴-13 van Die gebed van verstarrende siele; 12-14 van O koele water van die spruit; 7-9³ en 17-18² van Die wrak; 11³-13 en 16 van Slaap; ens.; ens. Soos in ander opsigte is Hirschland se instelling dus hier ook oorwegend nie-illustratief.

Harmoniek:

Uit die voorafgaande besprekings is dit reeds duidelik dat Hirschland geestelik verwant aan Ashworth (bll.63-98) is wat betref sy voorkeur aan transmutterende eerder as programmatiese werkwyse. 'n Onderzoek na sy harmoniek versterk hierdie indruk van verwantskap met Ashworth onmiddellik: hy beskik oor dieselfde veelsydigheid. 'n Belangrike verskil tussen hierdie twee komponiste kom egter ook sterk op die voorgrond, nl. dat terwyl Ashworth wesenlik dilettanties bly tot in sy beste liedere, en ook in hulle die indruk van 'n soekende proefnemer wek, Hirschland in 'n groot persentasie van sy liedere 'n musikale kunsgehalte bereik waarop daar min of geen negatiewe kritiek kan wees nie. In geen lied ontstaan die gevoel dat hy twyfel of "soek" nie; elkeen van die idiome word volkome beheers. Ashworth se neiging om idiome op 'n hinderlike wyse te meng word ook nêrens by Hirschland gevind nie, hoewel subtiele herinneringe aan een idioom soms in 'n ander aange-tref word.

Idiome wat eng aansluit by tradisie word in 14 van

die toonsettings gebruik....242/

van die die toonsettings gebruik. Die belangrikste hiervan is 'n Richard Strauss-agtige ryk kromatiek, soos in Die antwoord, Maartmaand in Johannesburg, Die gebed van verstarrende siele, Die boodskap aan Maria en 'n Gebed. Mate 1-12 van e.g. is verteenwoordigend:

- B 1. $Td^9 IV_5$ $IV_4^{6\flat}$ $6\flat$ 2 2. v^9 2 $Td^9 VII^{\flat}$ 5 3. $Td^9 v_5$ v
4. v^2 $\overset{13}{3}$ 5. Skakelakkoord vir modulاسie: $Td^9 III^{\flat}$ sonder grondtoon 5 $G v^4$ $\overset{13}{3}$ 6. do. 5
7. I_4^6 3 Mate 8 tot 10³ verloor, soos dit in so 'n

hoogkromatiese idioom maklik kan gebeur, toonsoortverband. Hierdie mate sou moontlik in bv. B verklaar kon word, maar dit is verkieslik om die akkoorde as deurbewegende kromatiek sonder betrekking op 'n sentrale toonsoort te beskou:

8. vierklank; $E I^9$ sonder grondtoon 3
9. kwartkonstruksie oor Gis_3 seweklank; BI^{13} 2
10. $cis I^{+2}$, verminderde drieklank ? $e is I$ $\frac{1}{2}$ B v^7
11. v^7 VII^7 d.v. II^7 VII^7 d.v. II^7 VII^7 d.v. VII^7
 \flat 3 \flat 3 \flat 3 \flat 3 \flat 3 \flat 3 \flat 3 \flat 3
12. $Td^9 III$ VI^7 v^{11} III^7 v^{11} III^7 v^{11} III^7
 \flat 2 \flat 2 \flat 3 \flat 3 \flat 3 \flat 3 \flat 3 \flat 3 \flat 3

Uit die bostaande kaartskets blyk dit dat Hirschland voorkeur gee aan meer-as-drieklank, dat die harmonieritme van die volgehoue hoogkromatiese struktuur taamlik langsam

is, en dat 'n ewewig tussen die verskillende moontlike grondtoonverhoudings behou word, met 'n klein oorwig aan tertsverhoudings. Die opmerklike harmonieritmiese versnelling in 10-12 (wat ook 'n oënskynlike toename aan tertsverhoudings meebring) is musikaal oortuigend maar kan nie in ontleedbare verband met woordbetekenis gebring word nie. Slegs in uitsonderlike gevalle is sy behandeling van die dissonante bestanddele van die gegewe akkoordbasis ongewoon, bv. die septiemsprong opwaarts tussen deurgangsnote op $7^{2\frac{1}{2}-3}$ en die septiemsprong afwaarts tussen leunoot en akkoordtoon op $10^{3-3\frac{1}{2}}$ (albei in die sangstem). Die pragtige geslaagdheid van die lied as geheel kan dus slegs verklaar word uit Hirschland se vermoë om die gekose idioom suiwer te hou en oortuigend te laat ontplooi. Hy toon nie die individualiteit wat behandeling betref van 'n komponis soos Gerstman nie; daarteenoor ook nie die niksbeduidende en betreklik ongeïnspireerde voortploetering van iemand soos Bell nie.

Dieselfde oortuigende beheersing van die idioom kenmerk ook die ander liedere wat as voorbeelde daarvan genoem is, en wel in so 'n mate dat die voorheen besproke afwesigheid van illustratiewe elemente volkome versmelt in die geheeleffek en selfs as vanselfsprekend voorkom. Wie sou bv. die aangrypende effek in 7-8 uit Die boodskap aan Maria wou prysgee bloot omdat die woord "lentenag" in die gewone loop van sake nie 'n afwaartse groot septiem gevolg deur 'n opwaartse klein septiem sou suggereer nie? In hierdie stil-gloeiende, hoogromantiese lied is dit juis een van die effektiefste en aantreklikste oomblikke in die geheel. En dan weer, wat maak dit saak dat deeltjies uit Die gebed van verstarrende siele - veral 1-3 - amper bekend voorkom (Schumann?). Gesien in samehang met die res van die lied is dit juis 'n gepaste en selfs noodwendige aanvang vir die lied.

In drie liedere gebruik hy 'n betreklik vroeë (⁺ laat agtiende-eeuse) harmoniese idioom, in elke geval egter met opvallend individualistiese behandeling. Die merkwaardigste geval hiervan word gevind in Die middag: dit is 'n voorbeeld daarvan hoe om vars, vitale, aantreklike musiek te skryf wat oorwegend uit gewone drieklanke bestaan. Hiertoedra die behandeling van die klavier grootliks by; dit is vry en ongebonde, met 'n uitbundige effek. Die groot spronge wat oral voorkom versterk die geheelindruk van kommerlose onbesorgdheid. Suiwer harmonies gesproke is die bepalende faktor die besonder hoë persentasie tertsverhoudings tussen grondtone. Soos genoem oorweeg drieklanke; die betreklik klein persentasie vier- en vyfklanke word egter oortuigend in die geheel opgeneem, ook waar hulle onvolledig voorkom, sodat hulle bygevoegde effek benader (bv. die Fis I² in 40 en die Bes I⁹ in 56).

Minneliedjie behoort in dieselfde groep. Dit word onderskei hoofsaaklik deur die veelvuldige onvoorbereide vierklanke (bv. 8, 9, 10, 18, 19, ens.), wat o.a. ook die aantreklik-skommelende parallelle kwinte in 20 en 33-34 meebring. Hierdie lied bevat een van die geïsoleerde gevalle van ontleedbare direkte harmoniese aansluiting by besonderhede in die woordbetekenis, ¹⁾ nl. die toename in kromatiek in 12-17 by die woorde "O soet die ontmoeting en teer klink die liefdesgesangetjie weer." Die derde lied wat hierby aansluit is Die duif. Dit bevat minder individuele kenmerke as die vorige twee, maar die bygevoegde septiem in maat 3 en die donker tertsverhoudings in 34-35 versterk die eie stemming wat hoofsaaklik deur die ongemengde hoë register verkry word. Soos in Minneliedjie is hier weer 'n geval van illustratiewe harmoniek wat op besonderhede in die teks betrek kan word, nl. die toename in kromatiek in 17-24, en die algemene wending na 'n moltoonsoort vanaf 15 vir die smartlikheid van "As hy sy maat in die voorjaar verloor".

Blommeprag 245/

1) in teenstelling met keuse van idioom - kyk bl. 251

Blommeprag, Kom dans met my en Sing, vinkie, sing bevat 'n lig-populêre harmoniese woordeskat en aanwending, hoofsaaklik gegrond op tussendominante en verminderde vierklanke wat van tussendominante afgelei is. Soos in die ander idiome wat hy kies, onderskei Hirschland hom egter ook in hierdie een deur smaakvolle elegansie. Die geheelindruk is aangenaam "oop" en "gesond". In teenstelling met wat dikwels in hierdie idioom aangetref word, versmoor Hirschland nêrens sy vitaliteit in oorlade versierende kromatiek nie, en verval hy ook nooit in die versoeking om 'n paar liefvallige sonoriteite te prakseer en dan meedoënloos in te hamer nie. Kenmerkend van die natuurlikheid en vrymoedigheid waarmee hy in hierdie idioom beweeg is die nie-sensuele dissonansies wat in bv. Blommeprag, 9^2 en $13^{2\frac{1}{2}}$, tussen stem en begeleiding gevorm word: hulle ontstaan uit konsekwente aanwending van melodiese en begeleidingsformules, wat nie weens die dissonante wat gevorm word, verander word nie.

O koele water van die spruit en Die wrak maak gebruik van 'n idioom wat verwant is aan die voorheen genoemde ongeveer laat-agtiende-eeuse harmoniek, maar sonder merkbare tekens van individualiteit. Eersgenoemde lied bevat bv. in 2-5 die harmoniese formule I - V⁶ - VI - III⁶ - IV - I⁶ (oor 'n trapsgewys dalende bas) wat in sulke bekende en gewilde onderwysstukke soos die rondo uit Beethoven se op.79 as harmoniese basis optree. Die harmoniek in Die wrak bly, soos oral in Hirschland se liedere, eenheidlik; die begeleidingsinkleding van 7^3 -10 en 17-18² veroorsaak egter dat hierdie mate stilisties vreemd klink. Die aandete is heeltemal eenvoudig diatonies, met slegs die elementêre kromatiek. Dit word klaarblyklik bedoel as illustratiewe aansluiting by Totius se ongesmukke woorde.

Die drie genoemde liedere bevat elkeen goeie kenmerke, waarvan volgehoue waardigheid (in die sin dat die musiek nie vervlak nie) die belangrikste is. Weens hulle

betreklike alledaagsheid moet hulle egter as die swakste van sy liedere gereken word.

Die indruk van Hirschland wat uit die besproke liedere ontstaan, is een van besonder hoogstaande begaafdheid wat deur jarelange, intieme saamleef met groot musiek (as konsertpianis) gekultiveer is tot 'n vlak waar 'n eie persoonlikheid kan te voorskyn tree, selfs in 'n navolgende idioom.

Laasgenoemde verskynsel sou teoreties moontlik wees. Beskouing van sy ander liedere, wat verder staan van die tradisionele, plaas hom egter eers in sy regte perspektief.-- Hy beskik oor 'n verfynde talent, soos genoem; maar ook oor baie meer as dit: 'n skeppende vermoë van ongewone formaat onder komponiste van Afrikaanse kunsliedere. Afgesien van teoretiese moontlikhede kan lg. feit beskou word as die werklike rede vir die (weselik onontleedbare en onverklaarbare) oortuiging waarmee hy vroeëre idioome hanteer. Sonder hierdie inherente skeppingsvermoë sou hy heel moontlik dieselfde soort werk as iemand soos Bell gelewer het. Nou egter moet liedere soos Die antwoord en Die boodskap aan Maria onder die waardevolste toonsettings van Afrikaanse poësie gereken word. En min feite spreek so duidelik vir die besondere waarde van 'n lied soos Die antwoord as die verandering van reaksie aan die kant van die toehoorder wanneer die besef ontstaan dat die komponis se metronoomaanduiding totaal ongepas is. Musiek wat sulke verbystering kan neutraliseer soos wat deur die oorspronklike indruk (teen 'n te vinnige tempo) veroorsaak word en in die grootste waardering laat oorslaan, word selde aangetref.

Onder die liedere wat buite die gewone idioome van die agtiende tot vroegste twintigste eeue beweeg, kan drie van die kleuterliedjies eerste genoem word: My hondjie, Die dwergie en Kat en muis. Die beste beskrywing van die harmoniese idioom in hierdie drie liedere is dat dit

"oulike" aanpassing van gewone diatoniek is. My hondjie bereik hierdie effek hoofsaaklik d.m.v. bygevoegde tone by 'n basis wat uitsluitlik uit I en V bestaan. Byvoorbeeld 1 bestaan uit I en I_4^6 plus 4; 2 uit V_4^9 en V_3^9 plus 6 en met none en grondtoon saam geklink sodat dit ook bygevoegde effek aanneem; 9 uit $I^+ 4^\sharp + 6$ (hier met 'n realistiese "blaf"-effek). Die dwergie is wesenlik net so eenvoudig, maar onverwagte humoristiese harmoniese wendings soos by 4^3 en 8^1 skep 'n indruk van groter kompleksiteit. Hierdie wendings werk soos "smoorplate": sodra 'n passasie behoorlik op dreef wil kom, word dit kortaf verydel deur 'n onverwagte, onverwante wending (2^3 , 4^3 en 7^3). Hierby sluit die ewe abrupte voortgang in 'n vergesogte toonsoort in 8 goed aan sowel as die manier waarop die musiek ongemerk terugsluip na die grondtoonsoort in 9. Kat en muis bevat ook "smoorplate" (bv. 3^2-4^2), bygevoegde tone (bv. 13^2 en 15^2), en insinuerende harmoniese wendinge (bv. 18^2 en 21^2). Laasgenoemde metode word uitgebrei tot verskuiwings, bv. in 6 na die toonsoort F i.p.v. G; en 'n nuwe streek kom by : doelbewuste "verkeerde" note soos die Es (i.p.v. D) op 1^2 en 2^2 , en C (i.p.v. D) op 5^2 (in die linkerhand).

Die geheelindruk van elkeen van die drie genoemde liedere is van die betreklik ruwe soort humor wat in klugspele tuishoort. Hirschland bewaar die ewewig tussen goeie en swak smaak egter so geslaag, dat hierdie soort humor aanvaar kan word as 'n kinderlike element wat nie in die minste aanstootlik is nie.

Stilte, Branders, Rus en stilte, Die draaiende fontein en Slaap sluit wat harmoniese idioom betref aan by die tegnieke wat as "impressionisties" bekend staan, hoewel Hirschland soms skerper dissonant skryf as wat in dié styl gebruiklik is. Mate 1-4 en 9 uit Die draaiende fontein verloop as volg:

B. 1. I^{7+2+6} 2. $VII^{\flat} +2+4^{\sharp} +6$ $Td4$ IV
 \dot{f} 2 \dot{f} 2 \dot{f} 3 5

3. V_3^{6+6} IV_5^6 4. V_5^{7+2+6} ?
 \dot{f} 2 \dot{f} 2 \dot{f} 3 \dot{f}

9.

In die kaartskets val die hoë graad van dissonansie op. Inderdaad is daar nog verskeie deurgangs- en hulppnote ook teenwoordig wat nie in die kaartskets gegee word nie. In die lied as geheel speel onontleedbare samestellings 'n groter rol as wat die verhouding in die gegewe mate aandui. Ook tree parallellisme in die vorm van 'n voorkeur aan sekunde-grondtoonverhoudings op as stemmingskeppende element.

Maat 4^{4-6} bestaan uit 'n patroon-agtige voortsetting van 4^{2-3} , sodat vanaf 4^2 tot 5^1 'n reeks parallelle sekundes gevorm word wat 'n pragtige kaskade van klank vorm.

Die ander vier liedere wat as behorende tot hierdie groep genoem is bly in 'n mindere of meerdere mate by die beskrewe werkwyse, hoewel die totaaleffek 'n bietjie andersoortig klink in Slaap weens ryker registers, en in Branders weens die tweestemmige inkleding van die begeleiding. Aanvullend kan genoem word die insluiting van heeltoonsaamstellings bv. in 3^{4-6} , 4^{1-3} , ens. van Die branders, en die interessante sonoriteite wat gevorm word deur kromatiese stemvoering oor 'n dubbele pedaaltoon in 10-14 van dieselfde lied.

So-ja, seuntjie wek 'n hoofindruk van patroonkonstruksie, hoewel ander tegnieke ook 'n belangrike rol speel. By patroonkonstruksie ontstaan die illusie dikwels dat harmoniese saamstellings van tweede belang is en slegs a.g.v. stemvoering ontstaan. In werklikheid versorg 'n komponis van hierdie formaat natuurlik beide stemvoering en "resulterende" saamstelling ewe noukeurig, en is die twee begrippe onderling bepalend. Die patroon-element in hierdie lied berus hoofsaaklik op parallelle kwinte en kwarte, bv. in 1-3, 9-13, ens. Die betreklik dissonante struktuur wat so gevorm word, word soms volgehou sonder dat patrone teenwoordig is, bv. in 16 (fis I⁶⁺⁶ met leunnoot) en 24³⁻⁴ (parallele sekundes). Die tradisionele akkoorde in bv. 5-6 (Bes I⁹ - C I) staan in 'n verhouding van aangrensende grondposisies tot mekaar, wat in 'n tradisionele omgewing 'n ruwe effek sou meebring maar hier juis gepas is. Die vertroostende viermaatgroep 20-23 pas pragtig by die woorde en vorm 'n oortuigende musikale teenstelling met die ongeveer ewe lang afdelings aan beide kante. Hoewel dit diatonies is behou Hirschland 'n gepaste verband met die res van die lied deur opvallende leunnote (20¹ en 21¹) en onvoorbereide intrede van 'n septiem (22¹).

Renboot sluit oor die algemeen aan by tradisie wat saamstellings betref, bv. die verminderde drieklanke in 1, die Cis I⁶ en Cis I⁻³ in 2, aïs I⁷ in 3, ens.; maar sluit ook minder gewone saamstellings in soos die heeltoonry in 5⁴⁻⁷, en die kwartkonstruksie in 8¹⁻². Die behandeling van die akkoorde veroorsaak egter dat die lied 'n meer dissonante effek het as enige van die voriges wat bespreek is. Dit kom voor asof Hirschland hier doelbewus ingestel is op dissonansie, wat ontstaan o.a. uit dwarsstande soos tussen die derde en vierde polse van 1; halftoonbotsings oral in die lied; parallelle kwinte en kwarte; en onvolledige "leë" drieklanke; alles sonder tempering deur 'n ryk besetting.

Sagte aandreën is oorwegend serieel gekonstrueer.

'n Twaalftoonry word gegee in die begeleiding (regterhand) in 1-2, en die meeste van die musiek wat volg kan hierop teruggevoer word. Die saamstelling van hierdie toonry is sodanig dat dit harmoniese aansluiting by tradisie toelaat. Dit is dus individueel sonder om onnodig skokkend of "uitgedink" voor te kom. Die toonry word volledig weer aangetref in bv. 4^4-7^1 (begeleiding, verdubbel deur die stem); 12-13 (spieëlvorm in die begeleiding met kreefvorm in die stem); 14^1-15 ; $16-18^1$; ens. Die harmoniese behandeling wissel van aanvulling deur volledige of onvolledige drieklanke (1-2, 4^4-6^1 , ens.) tot willekeurige bygevoegde intervalle (24^2-25 , ens.), en navolging waarby intervalafstande skynbaar van tweede belang is (6^2-7^1 , $32^{4\frac{1}{2}}-34$). Tussen die seriële mate val afdelings wat gewoon tradisionele saamstellings bevat, maar met 'n wispelturige opvolging wat dit in die algemene stemming laat inpas (bv. $3-4^2$); of wat uit "baken"-konstruksie bestaan, soos verder aan bespreek i.v.m. die laaste twee liedere (bv. 9-12, 19, 22).

Herfsskemering en Eerste sneeu sluit aan by die genoemde idioom. Albei is basies serieel, maar met so 'n vry "motiwiese" behandeling van die toonry(e) dat die benaming "bakenkonstruksie" meer gepas is. Hieronder word verstaan dat bestanddele uit 'n ry of rye altyd weer terugkeer sonder dat die seriële verband opvallend raak, terwyl die verskillende bestanddele 'n klankbaken-funksie aanneem. In hierdie idioom is dit verkieslik dat noot-naamtransposisie nie plaasvind nie aangesien herkenning in 'n sekere mate ook met toonhoogte saamhang. Weens die feit dat die bakens eers as sulks gevestig moet word in die oor van die toehoorder is leimotief-agtige simboliek nie prakties in hierdie idioom nie. Dit is egter uitstekend geskik vir evokatiewe gebruik, veral m.b.t. negatiewe stemmings soos in hierdie twee gedigte.

'n weergawe van vreesagtigheid); en Herfsskemering en Eerste sneeu ("baken"-tegniek vir siniese en makaber stemmings).

Dit kan ook aangevoer word dat Die antwoord, Die gebed van verstarrende siele, 'n Gebed en Die boodskap aan Maria moeilik in 'n ander idioom as wat Hirschland gekies het, ingedink kan word nadat daar met sy toonsettings kennis gemaak is.

In teenstelling met die ander aspekte van sy liedkuns, is sy keuse van harmoniese idioom dus oorwegend betekenisvol. Dit dui op 'n verdere belangrike verskil tussen hom en Ashworth, met wie hy reeds op bl.241 vergelyk is: Ashworth se stylveranderinge was dikwels kenlik blote proefnemings, terwyl Hirschland s'n verklaarbaar berekend (en pragtig effektief) was.

A. W. WEGELIN (GEB. 1908).

Werklys:

1. Die townares (E.N. Marais), 1952 - 1953.
2. Die oue wilg)
3. Eensaamheid) (Totius), 1962-1963.
4. Die sterretjie)

Die vier liedere is deur die komponis vermenigvuldig d.m.v. 'n symphax-proses.

Tematiek: 253/

Tematiek:

Die eerste drie liedere is oorwegend swaarmoedig; Die townares: "Wat word van die meisie wat altyd alleen bly"; Die oue wilg (met strofes 5 en 6 uitgelaat): "O wilgerboom, / beeld van my skuld" - maar met die belofte "Al lyk ek nou/ so dubbel dood - / ek sal weer herontwaak!"; en Eensaamheid: "wil my gees/ in eensaamheid gekoester wees". Die sterretjie is vertroostend, waardeur 'n agtergrond van swaarmoedigheid ook geïmpliseer word: "Jy weet van geen nag, geen koue of vrese".

Woordbehandeling:

Wegelin skandeer oor die algemeen noukeurig, maar soms metries korrek eerder as volgens betekenisritme, soos in Die townares, 20⁴-21¹: "Wat word"; en 50⁵-51²:

4 | 4 | 4 | 4

"Om mooi woorde (te praat)."

6 | 4 | 4 | 4 | 4

Enkele foute kom ook voor, bv. in Die oue wilg, 44¹: "net" uit "die voetstap net van vriend of maag" word oorbeklemtoon.

Hierdie liedere is egter van die weiniges in die Afrikaanse liedliteratuur wat op 'n kunsvlak beweeg waar sensitiewe skandering eintlik nie as tekortkoming ter sake is nie.

Melodiek:

In melodiese opsig oorheers trapsgewyse beweging. Die spronge wat voorkom is meesal ontleedbaar betekenisvol, bv. om belangrike woorde te beklemtoon (Die townares, 23⁴-24¹: opwaartse tertssprong na 'n hoë toon vir die tweede lettergreep van "alleen"; Die oue wilg, 30⁷-31¹: 'n opwaartse septiemsprong na "skuld"; Eensaamheid, 23³-24¹: 'n opwaartse sextsprong na "wyd"; ens.); om 'n intense

onderliggende gevoelstroom te suggereer (Die townares, 47⁴-48¹: opwaartse septiemsprong tussen "g'n een"; Die oue wilg, 34⁴⁻⁵: opwaartse oktaafsprong tussen die twee woorde "O wilgerboom (beeld van my skuld)"); en as deel van 'n suggestiewe lynrigting.

Laasgenoemde begrip is een van die belangrikste melodievormende beginsels:

In Die townares is die melodielyn oorwegend ekspressief, soos getoon deur die feit dat omtrent al die afsnitte afwaarts eindig (26⁴-30³, 31⁴-34, 38-39³, 42²-44, ens., ens.) in aansluiting by die deurlopende swaarmoedigheid van die versreëls, waarvan elkeen 'n nuwe neerdrukkende antwoord bevat op die aanvangsvraag "Wat word van die meisie wat altyd alleen is".

In Die oue wilg is daar ook soortgelyke ekspressiewe lynrigtings teenwoordig, bv. die afwaartse lyne by "armoedig neergehang" (9⁸-10) en "die boetekleed moet dra" (31⁴-32¹). Die skerp-dalende motief waarmee die sangstem begin (5⁸-6³) en wat 'n paar keer weer voorkom in die eerste drie naargeestige strofes, maar in die hoopvolle laaste drie strofes slegs eenkeer ter wille van musikale eenheidlikheid gebruik word, is ook ekspressief. In hierdie lied is daar egter verder 'n baie sterk evokatiewe melodieuse element ook teenwoordig: die wiegende motief in 7, 15, 17⁷-18⁴, 22, ens., ens., suggereer die droewigswaaiende kaal takke van die wilgerboom. Hierdie evokatiewe motief is dwarsdeur die lied teenwoordig, sodat dit die oorheersende effek word. Die oue wilg is dus, anders as Die townares, in melodieuse opsig 'n evokatiewe lied.

Albei die pas genoemde liedere bevat, behalwe die oorheersende ekspressiewe en evokatiewe eienskappe, ook verborge-deklamatoriese ¹⁾ elemente. In Eensaamheid is die melodie dan oorwegend verborge-deklamatories deurdat die melodielyn deurgaans ooreenstem met die moontlike spraakinflexie van ekspressiewe voordrag terwyl die

ritmiek oorwegend 255/

1) Kyk bl. 305

ritmiek oorwegend musikaal-gestileer bly. Binne die perke wat deur musikale stilering gestel word, sluit die verdeling van melodiese eenhede ook deurgaans aan by die verdeling wat in stemmingsvolle spraakvoordrag sou wees.

In Die sterretjie tree die evokatiewe en deklamatoriese melodiese elemente heeltemal op die agtergrond en is die melodiek weer oorwegend ekspressief in die sin dat dit d.m.v. opwaartse lynrigtings ($5-6^2$, 6^4-7 , 8^2-9^2 , 9^4-10^3 , ens., ens.) en opwaartse spronge (5^4-6^1 , $8^{4\frac{1}{2}}-9^1$, $11^{4\frac{1}{2}}-12^1$, 19^3-20^1 , ens., ens.) die oorwegend positiewe trant van die gedig suggereer.

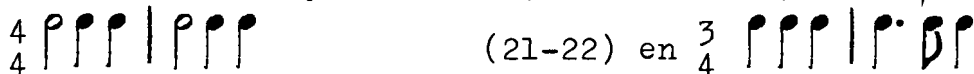
Ritmiek:

In ritmiese opsig is Wegelin se liedere besonder interessant en kunstig.

In Die townares skep die volgehoue onreëlmatige interne verdelings in verbinding met die slaginstrumentagtige figuur in die linkerhand van die begeleiding 'n evokasie van eksotisme wat klaarblyklik op die Boesman-agtergrond van die gedig gerig is. Verteenwoordigend is die eerste vier mate:



Wegelin hou die notasie normaal; die genoteerde indelings in die aanhaling toon die ritmiese eenhede wat gevorm word deur sy (gegewe) aksentaanduidings. Die oorvleuelende herhaling waardeur 3-4 'n herhaling word van 1-2 dra hier en op verskeie ander plekke in die lied daartoe by dat die ongewone patrone altyd toeganklik bly. Teenoor hierdie aantreklike soort indeling bly die sangstem meesal stewig by die polse, met indelings soos


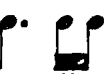


(29-30). 'n (Geslaagde en aantreklike) effek van dubbele kruisritmiek ontstaan: tussen die metrum en die indelings

in die begeleiding, en terselfdertyd tussen die sangstem en die begeleiding.

Die oue wilg is ewe interessant. Dit bevat nog meer maatsoortveranderinge as die vorige lied, met o.a. 'n dikwels volgehoue afwisseling tussen $\frac{9}{8}$ en $\frac{8}{8}$ soos in 1-3, 4-10, 11-12, ens. In die verloop van die lied kom daar ook veranderinge na $\frac{7}{8}$ (24), $\frac{10}{8}$ (29), ens., voor. Weens die betreklik stadige tempo in 1-33, 37-40 en 61-71 is die maatsoortveranderinge in hierdie mate nie as sulks iets besonders nie. Dit dra egter subtiel by tot presies die regte effek van ligte geprikkeldheid te midde van die algemene vloei (wat in die Allegro-passasies versnel tot hartstog-gevulde tussendele). Die verkryging van die genoemde effek is klaarblyklik die rede vir die maatsoortveranderinge, wat nie aan woordritmiese redes toegeskryf kan word nie: dit kom o.a. ook in die voorspel van 5 mate voor, en die woorde sou oral ewe korrek beklemtoon kan word sonder maatsoortveranderinge, maar met klein aanpassings in die nootwaardes.

Eensaamheid bevat minder interne ritmiese verskeidenheid en slegs formeel-funksionele maatsoortveranderinge (uit $\frac{3}{4}$ na $\frac{4}{4}$ in 33 en terug na $\frac{3}{4}$ in 49). Die totaaleffek is gepas rustig-vloeiend.

Die sterretjie bevat volgehoue afwisseling tussen $\frac{3}{4}$ en $\frac{4}{4}$ (1-5, 6-8, 9-11, ens., ens.); weens die vinnige tempo met die effek van prikkelende bydrae tot die opgewekte gang van die geheel. Hierdie lied is die enigste van die vier wat opmerklikeaanwending van gepunteerde indelings maak ($\frac{4}{4}$  in 5 en 6, $\frac{4}{4}$  in 8, ens.), wat subtiel bydra tot die (enigsins naiewe) vrolikheid van die lied as geheel. In die middelstrobe, by die teer verwysings na kindertjies, word die gepunteerde indelings nie gebruik nie sodat die musiek gepas inniger word.

In al vier die liedere wissel afsnitlengtes gedurig volgens woordafsnitte. In Die oue wilg is daar 'n geringe mate van afsnitherhaling (bv. $5^8-8^1 = 13^8-16^1 = 20^8-22$) wat 'n ooreenkomstige mate van eweredigheid laat ontstaan, wat as simbolies van die herhaalde heen-en-weer bewegings van die takke in die wind aangevoel word.

Vorm:

Soos die tipe melodiek wissel die vormgewing ook in elkeen van die liedere:

Die townares is deurgekomponeer. 'n Paar hoofmotiewe dra die struktuur. Die belangrikste motief is die ritmiese figuur waarmee die lied begin (1^1-2), en wat in die verloop van die lied maar selde afwesig is. Dit is dus 'n saamsnoerende element in die deurgekomponeerde vorm, en terselfdertyd 'n evokatiewe element, soos op bl. 255 i.v.m. ritmiek genoem is. Ander belangrike motiewe word gevind in die boonste stem van 5-6 (onderskei deur 'n gepunteerde ritme, en die sekwenisiële proses wat daaruit gevorm word vanaf 5 om in 11-12 'n hoogtepunt te vorm, kom ten dele weer in 30-31 en 34-36 voor); die boonste stem van 15 (waaruit die kortaf ritme op 15^3 'n belangrike rol vervul in 45-51, ook in gevarieerde vorm); die kromatiese idee soos in die trioolmotief van 17 (weer in 37-43, $52^{2\frac{1}{2}}-56$, $58^{2\frac{1}{2}}-59$); ens. 1)

Wegelin beheers die deurgekomponeerde vorm besonder geslaag, mede as gevolg daarvan dat hy in staat is om die intense gevoelstroom te beheers, en dat hy uiterlike strukturele eenheid bewaar soos dit i.v.m. die e.g. motief genoem is.

Die oue wilg val in drie hoofafdelings: 1-33, 34-60, en 61-71. Hiervan stem die derde (kort) afdeling ooreen met die eerste: dit bestaan uit 'n afrondende, gevarieerde terugkeer van 1-10 in 61-68 en met $1-3^4$ weer in 69-71 as pragtige stemmingsryke slotmate. Die geheelindruk van

die vorm is van 258/

1) Die betekenis aansluitings van die motiewe word op bl.259 genoem.

die vorm is van tweeledigheid, nl. A - B - koda. A val in gevarieerd herhalende periodes: 1-10, 11-19⁴, 19⁵-25⁴ en 26⁵-33. Die herhalings (ook weer in 61-68) vervul die simboliese rol wat op bl.254 genoem is. B val in nie-herhalende periodes: 34-36, 37-40, 40-49 en 50-60. Hierdie strofes van die gedig bevat die persoonlike toepassing van die beskrywing van die boom; Wegelin se nie-herhalende toonsetting dui gepas op wisselende grade van hartstog. Die periodes bevat almal die motief wat in die begeleiding in 34²⁻⁴, 34⁶⁻⁸, 35²⁻⁴, ens., ens., aangetref word; en wat, waarskynlik nie toevallig nie, alhoewel dit by uitvoering nie baie opmerklik is nie, met die evokatiewe, wiegende motief uit die eerste afdeling ooreenstem. 'n Ander eenheidlike element in hierdie afdeling is die trioolmotief wat in 34⁶⁻⁷ vir die eerste keer voorkom. 'n Besonder belangrike formele rol word vervul deur die motief waarmee die sangstem aanvang in 5⁸-6³: die saamgestelde afwaartse septiem in 6¹⁻³ kom voor in die begeleiding in 4⁵⁻⁷ (dus 'n voorafskaduwing van die sangstem), en weer in 6⁵⁻⁷, 7⁵⁻⁷, 9³⁻⁵, 13¹⁻³, 14⁵⁻⁷, 15⁵⁻⁷, 16¹⁻³, 16⁷⁻⁹, ens. Dit is egter heeltemal afwesig uit die B-afdeling, waarin persoonlike toepassing in die gedig gevind word, sodat dit die betekenis aanneem van 'n simbool van "die oue wilg". Die reservering van hierdie motief vir die A-afdeling en koda teenoor die alomteenwoordigheid van die wiegende motief is 'n betekenisvolle element in die lied as geheel: by die persoonlike toepassing bly die idee van wieging, veroorsaak deur die wind, wat in 5 van die strofes van die gedig genoem word, as herinnering aan die boom-begrip wat aanleiding gee tot die skuld-bepeinsings; terwyl die direkte simbool van die boom weggelaat word.

Eensaamheid is in drieledige A - B - A₁-vorm. Wegelin herhaal die eerste strofe van die gedig om hierdie simmetriese indeling te kry, waarby 0³-32 presies herhaal word in 67³-99. Die B-afdeling bevat 'n gepaste tempo-

versnelling vir 259/

versnelling vir woorde soos "mensewêreld wat dreig en jaag". In 51-52 uit die middelafdeling word die begeleidingsfiguur waarmee die lied begin (0^3-3^2) in die sangstem gebruik by die woorde "Net soos 'n skaap wat siek is". Dit dui op die betekenis van die genoemde begeleidingsfiguur, wat in die flankafdelings 'n belangrike rol speel (6-8 = 73-75; gedeeltelik in 5 en 9-10 = 72 en 74-75; en gevarieerd in 11-12 = 78-79,; ens.) en dien ook as eenheidsbevorderende skakel tussen die A- en B-afdelings.

Die sterretjie val in die afdelings A 1-17, B 18-26, C 27-32, A₁ 33-48, A₂ 49-59, D 60-69. Dit is dus 'n bastervorm; deels ontvouend en deels herhalend. Die B-afdeling waarin die teer verwysing na kindertjies voorkom, vorm 'n gepaste teenstelling met die omringende afdelings, wat die vriendelike speelsheid van die sterretjie beskryf. Die D-afdeling verskil veral in ritmiese opsig opmerklik van die voorafgaande afdelings, sodat dit die geaardheid van 'n koda aanneem. Hierdie koda-effek is nie uit die woorde te verklaar nie, maar bring musikaal 'n heel besonder geslaagde afsluiting mee, veral omdat dit 'n effek van versnelde beweging inhou (wat ontstaan a.g.v. nuwe ritmiese indeling en nie a.g.v. tempoverandering nie) wat 'n vrolike lied met 'n klimakteriese effek laat eindig.

Begeleiding:

Die belangrikste gegewens i.v.m. die begeleidings is reeds in die paragrawe oor die vormbehandeling genoem. Dit moet nog vermeld word dat registerkleur dikwels 'n bepalende rol speel. Voorbeelde hiervan word in al die liedere gevind:

In Die townares word die evokatiewe effek van die slaginstrumentmotief in bv. die eerste 8 mate verhoog deur die feit dat hierdie mate in 'n ongemengde lae register lê, terwyl die baie hoë register van die trioolfiguur in 37-39 en 55-56 bydra daartoe dat 'n evokasie van wind ontstaan.

Die verbinding 260/

Die verbinding van middelregister in die linkerhand met 'n yl enkelstem twee oktawe hoër in die regterhand dra daartoe by dat die wonderlike eerste twee mate van Die oue wilg 'n amper sigbare beeld van die boom met waiende takke daarstel.

In Die sterretjie is daar in die strofes wat met die sterretjie te doen het baie in die begeleiding wat opmerklik hoog lê en sodoende die koudheid van 'n flikkerende sterretjie in 'n winternag suggereer, maar by die strofe i.v.m. die kindertjies wat in hulle bedjies lê, bly die begeleiding konstant by die warm middel tot lae registers.

Harmoniek:

In harmoniese opsig word Die townares gekenmerk deur die alomteenwoordigheid (met die uitsondering van slegs enkele mate) van 'n rein kwint in die bas. Hierdie interval is so sterk konsonant dat dit 'n temperende uitwerking op enige en selfs die skerpste dissonante saamstellings bo-oor het. Die kwint Cis-gis speel 'n sentrale rol deurdat dit in die bas voorkom in 1-6, 11-14, 17-19, 48-49 en 51⁴-62, met 62 as die laaste maat. Die maatnommers dui aan dat dit omsluitend optree, en as uitgangsonoriteit sowel dan as afsluitende sonoriteit behandel word. Hierdeur word die genoemde tonaal-stabiliserende rol van die interval verder versterk.

Naas die rol wat die kwint speel, is bi-tonaliteit die belangrikste idiomatiese bestanddeel. Voorbeelde hiervan kom voor in 7-8: $\begin{matrix} \text{Es} & \text{I} \\ & \text{eI} \end{matrix}$; 9: $\begin{matrix} \text{Ges} & \text{I} \\ & \text{g I} \end{matrix}$; 15 : $\begin{matrix} \text{C} & \text{I} \\ \text{cis} & \text{I} \end{matrix}$;
20-21: $\begin{matrix} \text{c} & \text{I} \\ \text{d} & \text{I} \end{matrix}$; ens. Hierdie oormekaargestelde toonsoorte word soms so behandel dat daar terselfdertyd bekende (dissonante) akkoorde gevorm word, bv. in 15 : As I^7 ,
 cis I^7 , verminderde drieklank oor cis. \uparrow
 \uparrow \uparrow

Sommige ander mate is ook volgens tradisioneel-tonale reëls ontleedbaar, bv. 1-3²: cis I⁹⁻³; 17-18: cis I met non-akkoordtone; ens.

Wegelin gebruik die genoemde bestanddele met dikwels opmerklieke teenstellings tussen stekende en milder dissonante, soos die reëlmatige wisseling in hierdie opsig aandui in 45-47 na 48-49 na 50-51 ens. Die skerp dissonans van 45-47 kan verklaar word in aansluiting by die woorde: dit kom onmiddellik ná verwysing na die dood ("die stem van die storieverteller is dood") in 44. Die ander mate kan nie in sulke direkte aansluiting by woordbetekenis verklaar word nie, maar vorm musikaal geslaagde boë van spanning en ontspanning. Veral pragtig geslaagd is die sekweniële proses in 5-12, waarin die klimakteriese effek in 11-12 ewe veel saamhang met die elemente van herhaling, styging in toonhoogte, en toename in dissonansie.

Ten slotte moet dit vermeld word dat die "harmonie-ritme" (hier eintlik eerder "kwintverskuiwings") deurgaans stadig is, bv. 1-6, 7-8, 9, 10, 11-19, 20-23, wat aansienlik bydra tot die besonder ligte toeganklikheid van 'n lied wat op stuk van sake in 'n "moeilike" idioom geskryf is.

In die drie Totius-liedere gebruik Wegelin 'n self-ontwerpte idiomatiese stelsel. Voor in die bundel staan die volgende nota:

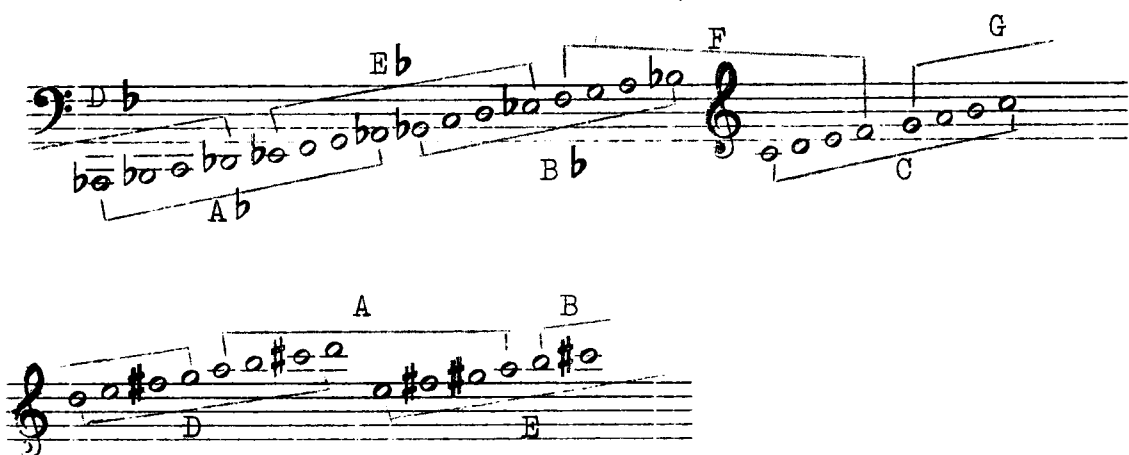
DISCIPLINE.

"The following discipline is throughout the work (d.i. die siklus van drie liedere) adhered to. At any moment vertically all the notes belong to the given scale or to one of its six possible transpositions.

This scale repeats on the fifth and not on the octave and results in polytonality within the traditional harmony.

In this way any dissonance is functional and can be combined with a diatonic melodic line for the singer. In the extremes of the keyboard the scale

meets itself, e.g. C flat major and B major."



Die "dissipline" is eenvoudig en logies, en lewer in Wegelin se hande musiek van besonder hoë gehalte waarna dit 'n plesier en 'n geestelike ondervinding is om te luister.

Die opmerklikste effek, in idiomatiese opsig, is dat Wegelin deurgaans daarna streef om so naby as moontlik aan tonaliteit te bly as wat sy selfopgelegde "dissipline" hom toelaat. Dit is dus die omkering van wat meesal voorkom: oor die algemeen gaan die komponiste wat gesteld is op idiomatiese vernuwing uit van 'n tradisionele tonale grondslag, waarvan hulle dan deur willekeurige behandeling so ver as moontlik probeer wegkom. Estetiese argumente ten gunste van albei metodes sou geformuleer kan word, maar die eind-(en enigste belangrike) beslissing kan natuurlik slegs bereik word deur verwysing na die kunswaarde wat resulteer uit die metodes. Komponiste soos A. van Wyk en R. Nepgen bereik hoogstaande resultate d.m.v. 'n (besonder moeisame en skeppingspynlike) willekeurige behandeling van 'n tradisionele basis; hierteenoor bereik bv. Wegelin in veral Die oue wilg en H. du Plessis in bv. Sekretarisvoël ewe hoogstaande resultate deur selfopgelegde stelsels doelbewus aan te pas by tradisionele gewoontes.

Veral in Die oue wilg en Eensaamheid is daar ook

wat akkoordformasie betref 'n besonder opmerklike aansluiting by tradisie. In e.g. lied, bv., bestaan 1-2⁵ (wat meermale in die verloop van die lied herhaal word) uit die akkoord dI₇⁹; 5¹⁻⁴ uit C I⁹; 6¹⁻⁴ uit C I⁹ met cis³ en a² as deurgangsnote; 6⁵⁻⁶ uit F I⁹ met d¹ as vooruitneming; 6⁷⁻⁹ uit C V⁹ met c² as bo-hulpnoot; ens.; ens. Eensaamheid bly oor die algemeen nog nader aan tradisie, en mate soos 1-2 (d.i. ses stadige polse) het selfs 'n uitgesproke tonale effek, nl:

es o. Td²IV 1. verminderde drieklank V⁹
6 I₄ V² 2. I⁶ VI⁺⁶.

In Eensaamheid word die effek van aansluiting by tradisie versterk deurdat die meer opstandige smartlikheid in 33-39 bewus skerper dissonant getoonset word as die res van die woorde. In die genoemde mate maak Wegelin gebruik van stekende halftoonbotsings. Die betekenisvolle teenoormekaarstelling van skerp dissonansie en betreklike konsonansie is as sulks al bewys daarvoor dat Wegelin sy stelsel planmatig en met aandag aan sinlike effek gebruik.

Die oue wilg is inderdaad besonder naverwant aan sy eerste Afrikaanse lied, Die towenares. Dit word netso oorheers deur die klank van 'n sterk rein kwint in die bas, maar met die verskil dat die kwint meermale verdubbel word: in 1-22, 26⁵-33, 41-49 en 59-71 is daar twee opmekaargeplaasde kwinte. In die res van die lied is daar, met enkele uitsonderinge soos in 18 en 25, oral net enkelvoudige rein kwinte teenwoordig. Die kwinte oefen deur die lied hulle temperende invloed op dissonans uit (kyk bl.260); en in Eensaamheid word 'n soortgelyke temperende funksie vervul deur die parallelle sextinteralle wat in die begeleiding voorkom in 1-3, 6-8, 12-14, 16-28, ens., ens.

Mengakkoordiek kom meermale voor in albei die pas

besproke liedere, en is die oorheersende idiomatiese kenmerk van Die sterretjie. Die sangstem sluit soms by die regterhand, soms by die linkerhand aan. As voorbeeld geld die eerste 5 mate:

$1. - 2. \begin{matrix} A I^{+6} \\ C I_4^6 \end{matrix}$	$3. \begin{matrix} 1-2 \\ b I^{+6\sharp} \\ Bes I_4^6 \end{matrix}$	$3. 3-4. \begin{matrix} C I_4^6 +6 \\ Bes I_4^6 \end{matrix}$
$5. \begin{matrix} G I^7 \\ C I_4^6 \end{matrix}$		

Die parallelle tweede omkerings in die kaartskets kenmerk 1-17 en 33-52 en geld as 'n patroonkonstruksie-element.

In mate 18-32, by die verwysing na slapende kindertjies verander die harmoniek na akkoorde met bygevoegde tone, bv.:

18. $G I^{9+4\sharp} +6$ 19. $A I^{9+4+6}$ 20. $b I^{9+4+6\sharp}$, ens.

Die verandering van bitonaliteit na enkelakkoordiek word as geslaagd en betekenisvol aangevoel.

A. GARSON.

Werklys:

- | | | |
|----------------------|---|--------------------|
| 1. My skoene is rooi | } | (S. Tauber), 1956. |
| 2. Die lentewind | | |

Tematiek:

Albei die liedere, wat net in manuskripvorm bestaan, word aangegee as "Swartlandliedjies", wat dui op 'n

volksvoorsprong. My skoene is rooi is 'n lig-nostalgieuse liefdesliedjie ("Adieu, Adieu, o sonder weersien") en Die lentewind 'n soortgelyke natuurliedjie ("Treurig ruis die riete by die strand").

Musikale bespreking:

In albei liedere is die melodie eenvoudig - volks, meesal trapsgewys, met soet sekwense. 'n Hele paar ekspressiewe melismes kom voor. Ook volks is die patroonagtige ritmiek, waarby Die lentewind meer interne verskeidenheid bevat as My skoene is rooi. In formele opsig val albei in herhalende periodes van naastenby 8 mate (soms 7, soms 9), waarby herhalings dan soms ekspressief mineur i.p.v. majeur word.

Hierdie twee liedere sou sonder meer as volksliedere beskou kon word, behalwe vir die besonder kunstige hedendaags-dissonante idioom waarin hulle geskryf is. My skoene is rooi bevat veelvuldige bygevoegde tone (meesal sekundes en sexte soos in 1-5) wat bydra tot 'n algemene effek van rykheid en "oulikheid". Die basiese akkoordiek is meesal uiters eenvoudig, maar gly soms skelmpies in willekeurige klanksaamstellings in soos in 6-7 (Td^2IV met 'n bygevoegde sekunde asook die vierde toontrap op die derde pols van $\frac{3}{4}$ -tydmaat in die bas). Die lentewind is ewe sjarmant en "oulik" hedendaags.

P. RORKE (GEB. 1928).

Sover bekend bestaan daar slegs een Afrikaanse lied van hierdie komponis, nl. Naglied oor 'n gedig van W.E.G. Louw. Die gedig is ontgogeld: "Want ek wis dit was maar alles

my eie waan". 266/

parallele septeime wat patroonagtig gebruik word in 'n lae register, wat sterk kontrasteer met die stemmingsryke hoë ylheid van die res.

Die besonder geslaagde (en aantreklike) effek van die lied word ongelukkig in 'n mate bederf deur die formele inkleding: die drieledigheid A 1-19, B 20-29, A₁ 30-45 is nie gepas by die gedig nie, wat in die eerste reëls vol verwagting en later vol ontnugtering is. Hierdie verloop sou meer gepas tweeledig of deurgekomponeer gesimboliseer kan word.

AFDELING B.

ROSA NEPGEN.

(geb.1909)

Wat aantal liedere betref, is Rosa Nepgen ongetwyfeld die belangrikste komponis van Afrikaanse kunsliedere: haar werkllys beloop 111 liedere. Van hulle het sy 103 beskikbaar gestel vir hierdie ondersoek.

WERKLYS.

Die lys liedere wat hierná volg is gegrond op 'n konseplys wat deur haar eggenoot, prof. dr. W.E.G. Louw, saamgestel is. Die enkele liedere wat nie vir ondersoek beskikbaar was nie, word in reghoekige hakies geplaas. So ver moontlik, d.w.s. in die gevalle van gedigte wat deur die digters in bundels opgeneem en van ander titels as die eerste reëls voorsien is, word hierdie titels gegee en verderaan in die bespreking gebruik. Waar Rosa Nepgen die eerste paar woorde van 'n gedig as titel vir 'n lied gebruik het, word dit in ronde hakies agter die gedigtitel gegee.

Die datums wat vir die indeling gebruik word, is in alle gevalle dié wat op Rosa Nepgen se manuskripte verskyn, behalwe in die gevalle waar sy geen datums op die manuskripte aangestip het nie. In lg. gevalle is die datums van W.E.G. Louw se konseplys geneem. Sommige datums is waarskynlik slegs naastenby korrek. Dit geld veral die vroeë liedere wat Rosa Nepgen agterna oorgewerk het

sonder om die 269/

sonder om die oorspronklike jaar of die verwerkingsjaar weer aan te dui. Waar sy dit op die manuskripte of uitgawes gee, is hersieningsdatums in die lys aangegee - hierdie aanduidings is ongetwyfeld heeltemal onvolledig.

Die lys is as volg:

- 1928 : Seisoene bring sagvoetig - T.J. Haarhoff.
1929 : Lente-treurliedjie - Rosa Nepgen.
1934 : Daar kom 'n weerklank - Leipoldt.
1935 : [Gebedjie] - vermoedelik Celliers.¹⁾
Treurlied (O wilger)-)
Toeral, loeral, la -) Leipoldt.
Dood, die onsterflike - Uys Krige.
(Tree saggies, saggies)
1936 : O bitter weinig -)
Tuinroos tussen die tulpe -) Leipoldt.
Ek hou van blou -)
My liefste (Ek wag al -) A.D. Keet.
op my liefste)
Salut d'Amour -)
Toewyding -) A.G. Visser.
Simpel liedjie - J.R.L. van Bruggen.
Wiegeliiedjie - Rosa Nepgen.
1937 : Verganklikheid (Hoe is ons jeug tog)
Die donkerstroom - A.G. Visser.
1938 : Op my ou ramkietjie -)
Boggom en Voertsek -) Leipoldt.
Keur van die beste -)
Rus - C.M. van den Heever.
Hecuba se vaarwel - T.J. Haarhoff..
Dis al - Celliers.
1940 : [Ek het jou liewer] -)
Om boer te wees -)
Offer -) W.E.G. Louw. 2)
In die tuin -)

..... 270/

-
- 1) Die Register van Afrikaanse Poësie, opgestel deur die personeel van die Johannesburgse openbare biblioteek, 1957, (J.L. van Schaik), vermeld geen ander sodanige gedig nie.
2) Die titels is geneem uit die 1943-uitgawe van Die ryke dwaas.

1940	:	Soos 'n borrelende vink	-	}	Leipoldt.
		Treurlied (Huil, huil....)	-		
1941	:	Ballade van Broer Blindeman	-	}	I.D. du Plessis.
		In die stilte van my tuin	-		
		Offerande (Al wat ek het)	-	}	I.D. du Plessis.
		Ek hunker na die onbereikbare	-		
		Droom nou op die boesem	-	}	I.D. du Plessis.
		Ek het gemeen dit is verby	-		
		Die troudag	-	}	I.D. du Plessis.
		[Veldeensaamheid]	-		
		Vryheidslied	-	}	Celliers.
		Ou-Flenterkatiera	-		
		Aan die strand	-	}	I.D. du Plessis.
		Nagliedjie no.1	-		
		Nagliedjie no.3	-	}	I.D. du Plessis.
		Herdenking	-		
		Die teken	-	}	I.D. du Plessis.
		[Die afspraak]	-		
		Jy is my altyd naby	-	}	I.D. du Plessis.
		Jy is my ver (hersien in 1966)	-		
		Die dwaas	-	}	W.E.G. Louw.
		Die skoenmaker	-		
		Bevryding	-	}	W.E.G. Louw.
		Die bloeisels van Jesus	-		
		Verbondenheid (hersien in 1955)	-	}	W.E.G. Louw.
1942	:	Alleen op die wapad	-		
		Stil aand (hersien in 1952)	-	}	W.E.G. Louw.
		[Aan die renegaat, III: Hoe lank nog, Heer]	-		
		Terugblik	-	}	W.E.G. Louw.
		Die Tuinman	-		
		Die rose van herinnering (Wees jy)	-	}	A.G. Visser.
			-		

- 1942 : Bestendige aanwesigheid -)
(Wat ek verloor het))
(Hersien in 1955)) W.E.G. Louw.
- 1943 : Getuienis -)
Van verlore vlei - A.G. Visser.
(Jy is die leeurik)
- Winterbome (hersien in 1963)-)
Ek hoor en kannie sien -)
Ons is die geeste wat -) N.P. van Wyk
dwaal -) Louw.
- Wat kan ek vir jou gee -)
Nagliedjie (Vannag in -)
hierdie helder stilte)
- Blomme -)
Nagliedjie no.2 -) W.E.G. Louw
(hersien in 1952)
- Hart-van-die-Dagbreek - E.N. Marais.
- 1945 : Lied: Ons is almal - W.E.G. Louw.
sterweling
- Winternag - E.N. Marais.
(hersien in 1955)
- Die boodskap aan Maria - N.P. van Wyk Louw.
(hersien in 1966)
- 1949 : Reën in die voorwinter - G.A. Watermeyer.
Maria - W.E.G. Louw.
(hersien in 1966)
- 1952 : Verhaal -)
Lied van 'n blinde -) Elisabeth Eybers.
Die antwoord -)
[Bede] -)
- 1953 : Lofsang van Maria -)
Psalm 23 -) Bybelwoorde.
(hersien in 1956)
- Wilgerbome - Elisabeth Eybers.
- 1954 : Psalm 6 - Bybelwoorde.
(hersien in 1966)
- 1955 : Diep Rivier - E.N. Marais.
[Tweede stryd] - W.E.G. Louw.

- 1956 : Psalm 127, verse 1 en 2 -)
 Psalm 13(Hersien in 1966) - } Bybelwoorde.
 [Psalm 133] -)
 Die beiteljtjie - N.P. van Wyk Louw.
- 1958 : Kersliedjie - D.J. Opperman.
 : Twaalf klein metafisiese voorspele, nos. 1-11:
 1. "Nog eenmaal wil ek..." -)
 2. Spieël en venster in die }
 nag - }
 3. Wrede landskap - }
 4. Seekoevlei - }
 5. Dood in die berge - }
 6. "Ons klein en silwrigte }
 planeet" - }
 7. "Die dye trek die } N.P. van Wyk
 dye aan" - } Louw.
 8. "'n Donker kern in }
 die lig" - }
 9. "My oë tas die wêreld }
 af" - }
 10. "My angs het ook geen }
 sin....." - }
 11. "Moet ek vir iemand }
 iets nog sê....." - }
- 1959 : Twaalf klein metafisiese voorspele, no.12:
 12. "Die gode is groot en }
 eensaam....." }
 Ignatius bid vir sy orde)
 Slotsom (Sug ek nog na septer) - S.V. Petersen.
- 1961 : Psalm 139, verse 1, 2 en 12 - Bybelwoorde.
- 1962 : Nog in my laaste woorde)
 (hersien in 1966) -)
- 1963 : H. Petrus. -) N.P. van Wyk
 Jy't weggegaan -) Louw.
 Die afspraak - W.E.G. Louw.
- 1964 : Dis al - Celliers.
 Wie sing? - W.E.G. Louw.
 (hersien in 1966)
- 1966 : Psalm 42 - Bybelwoorde.

Die volgende liedere uit die bostaande werklys het tot dusver in druk verskyn:

Die Twaalf klein metafisiese voorspele is uitgegee deur Cultura-Uitgewers, Johannesburg, 1966, "ter geleentheid van N.P. van Wyk Louw se sestigste verjaardag".

In 'n reeks van sewe dele onder die opskrif "Die liedere van Rosa Nepgen", uitgegee deur Nasionale Boekhandel Bpk., Kaapstad, 1956, bevat dele 1, 3 en 4 Afrikaanse liedere:

Deel 1 : Herdenking, Aan die strand, Bestendige aanwesigheid, Verbondenheid en Ons is almal sterwelinge (W.E.G. Louw).

Deel 3 : Winternag, Hart-van-die-Dagbreek en Diep Rivier (E.N. Marais).

Deel 4 : Verhaal, Lied van 'n blinde en Die antwoord (E. Eybers).

Ignatius bid vir sy orde, Winterbome, H. Petrus en Jy't weggegaan is uitgegee deur Studio Holland, Kaapstad, datumloos. Eersgenoemde twee liedere is afsonderlike uitgawes, en lg. twee in een band as "Twee liedere".

Vryheidslied is uitgegee deur Voortrekkerpers, Johannesburg, datumloos.

Lofsang van Maria is uitgegee deur die N.G. Kerkuitgewers, Kaapstad, 1962.

Afgesien van die Afrikaanse liedere het Rosa Nepgen 'n aansienlike getal Engelse gedigte getoonset, veral in die vroeër jare (een in '28; drie in '29; een elk in '30, '31, '32, '34; drie in '35; ens., ens.) asook 'n groep Nederlandse gedigte (o.a. vyf in '44, sewe in '54, ens.). Hierbenewens het sy verskeie toonsettings van woorde vir

ander besettings as solostem en klavier gemaak, o.a. 'n belangrike groep werke vir kore. Die werklys wat deur W.E.G. Louw opgestel is, bevat slegs vyf suiwer instrumentale werke, wat almal vóór 1940 geskryf is. Rosa Nepgen het dus hoofsaaklik haar aandag aan die toonsetting van woorde gewy.

DIGTERS EN TEMATIEK.

Wat die Afrikaanse liedere betref, was die jaar 1941 die vrugbaarste: die 23 liedere wat sy in hierdie jaar geskryf het, is meer as dubbel so veel as in enige ander jaar behalwe 1958, toe sy 12 toonsettings gemaak het. Dit is verder merkwaardig dat 14 liedere uit die 23 van 1941 oor tekste van W.E.G. Louw is, en 11 uit die 12 van 1958 oor tekste van sy broer N.P. van Wyk Louw.

Met 31 gedigte neem W.E.G. Louw die belangrikste plek in onder die digters wat sy toonset. Van N.P. van Wyk Louw het sy 24 tekste gekies, sodat haar toonsettings van gedigte van hierdie twee broers die helfte van al haar Afrikaanse liedere beloop. Ses-en-twintig van die liedere oor tekste van W.E.G. Louw het vóór 1945 ontstaan, terwyl 17 oor tekste van N.P. van Wyk Louw ná 1945 geskryf is. Dit sluit aan by die algemene ontwikkeling wat sy deurgemaak het, waarby 'n voorkeur aan betreklik direkte, ongekompliseerde liriek algaande deur 'n voorkeur aan meer nadenklike tekste met verskeie moontlike betekenislae vervang is.

Van Leipoldt is daar 11 tekste (almal voor en tot met 1941); uit die Bybel 8 (almal ná 1953); van A.G. Visser en I.D. du Plessis elk 6 (tot en met 1943); van Eybers 5 (1952-53); van Celliers 4 (3 vóór 1941 en 'n hertoonsetting van Dis al in 1964); van Marais 3; en van die ander digters wat in die lys aangegee word twee of een elk.

Die indruk van 'n tegelyk hewige en wye belangstelling in poësie soos deur die digterkeuses gesuggereer, word bevestig deur 'n selfs oppervlakkige ondersoek na die gedigte se inhoud. Na tematiek kan haar 111 Afrikaanse liedere grofweg in twee ongeveer ewe talryke groepe ingedeel word, waarvan die eerste groep (van 56) gedigte met 'n diep ernstige, godsdienstige en wysgerige inslag insluit terwyl die ander groep (van 55) getuig van haar oorwegend positiewe instelling teenoor die lewe. Hoewel die grense van die twee groepe as rekbaar beskou moet word, gee hulle tog 'n aanduiding van haar volle belewenisbelangstelling met sy kenmerkende ondertoon van diep lewenserns.

'n Verdere indeling van die genoemde twee groepe kan as volg gemaak word:

GROEP A : OORWEGEND SWAARTILLEND.

1. Die doodsverlangende Diep Rivier ("Kom snel, O Diep Rivier, O Donker Stroom"); die grieselige Die troudag ("O wat is dit wat sug en steun"); die smekende Psalm 6 ("O Here, straf my nie in U toorn nie"); die nederige Offer ("net die droefnis van 'n liedjie") en Wat kan ek vir jou gee ("ek wat so arm is"); die wrang Op my ou ramkietjie ("my vriende wat nooit nie verstaan") en Boggom en Voertsek ("Daar's niks as die storie om oor te erwe,/ En niks om daaruit te trek"); die verlangende Bestendige aanwesigheid ("Wat ek verloor het is altyd baie naby my") en Nagliedjie no.1 (W.E.G. Louw, "soos 'n traantjie in die duister"); die ontnugterde In die tuin ("want ek wis dit was / maar alles my eie waan") en Droom nou ("aan al wat aards is kom daar gou 'n einde").

2. Vier gedigte beliggaam een of ander vorm van innerlike stryd, t.w. Getuienis ("Sy wet is dit/ waarteen my

wil hom breek"); 276/

wil hom breek"); Blomme ("Ek hef verward uit blinde stof/ My hande tot die leë nemele op"); Die teken ("In puin van angs en twyfel aan myself"); en Tweede stryd ("sal ek wen/ aanvaarding wat geen twyfel ken").

3. Vier gedigte is skrywend smartlik, t.w. Daar kom 'n weerklank ("En nou vergaan van smart"); Simpel liedjie ("Maar o, die moederharte/ Moet glo aan d'ewigheid"); Dis al ("dis 'n vallende traan - / dis al"); en Winternag ("Soos die lied van 'n meisie / in haar liefde verlaat").

4. Ses gedigte kan in hoofsaak as hunkerend beskryf word: O bitter weinig wat ek het ("Dit is my oes; / net dit"); Ek hunker na die onbereikbare; Ek het gemeen dit is verby ("moet strewel/ om sonder jou te lewe"); Ou-Flenterkatiera ("En snik en kla in sy walslied uit"); Herdenking ("in my bitter eenlingnood"); en Bevryding ("en in die skemeruur kan groei tot eenheid met die bitter lewe").

5. Sewe gedigte is treurend: Lente-treurliedjie ("Waarom kom jy nie terug?"); Treurlied ('35) ("Strooi oor die graf jou glans"); Treurlied ('40) ("Dood jou krag wat gister nog probeer het"); Hecuba se vaarwel ("ver-eensaam waar niemand hoor"); Offerande ("En deur die leë stilte dreun / die doodsklok van my hart"); Nagliedjie ("Treur ek soos die wilger"); en Die afspraak ("omdat ek wis ek wag/ vir iemand al lank verloor").

6. 'n Groot aantal gedigte in hierdie groep kan as hoofsaaklik peinsend, soms met 'n wysgerige inslag, beskryf word: Die dwaas ("ek nog nie kan verstaan / Die rykdom agter skaduwee en stof"); Aan die strand ("wat altyd soek en nooit sal vind"); Ek hoor en kannie sien ("Is dit ween miskien? Is dit lag?"); Ons is die geeste ("Want g'neen wat die droom in ons oë gelees het/ Sal wees of ooit weer wees soos hy gewees het"); Lied: Ons is almal sterwelinge ("wat nog nie weet van die verlore

gaan van alle dinge later"); Verhaal ("Haar stilte en krag was skoner as die ding waarop sy wag"); Lied van 'n blinde ("Soekend wat ongevonde is"); Die antwoord ("vir een wat in die nag oor eie verraad moes ween"); Wilgerbome ("wagtend om deur die donker uitgewis te word"); Spieël en venster in die nag ("en aan die maer galg van die roem/ ook dié gesig sien lag"); Wrede landskap ("Die garingbome steek orent/ uit hierdie wrede land"); Seekoevlei ("en die hele grys vleilandskap word/ vol óu verdriet"); Dood in die berge ("Het hy uit hierdie dun lug/ geval? gevlug?"); Ons klein en silwrigte planeet ("ek sny die brood en drink die wyn/ en hou my hart van gode rein"); Die dye trek die dye aan ("en heel die driftige verband / laat stort u oor u glas se rand"); 'n Donker kern in die lig ("en al die straling is gestuit/ en rusteloos en gaan en keer"); My oë tas die wêreld af ("dat Wese na die Skyn verlang/ en alle Diepte moet bedrieg"); My angs het ook geen sin ("en sal wel ook tot niet wees ná die sterf"); Moet ek vir iemand iets nog sê ("koud 'n gedoemde waarheid weet wat niemand vra"); Die gode is groot en eensaam in die nag; Ignatius bid vir sy orde ("laat daar aan ons gepynig word/ maar ons nooit pyn maak nie, of klae"); Slotsom ("kan kroon, kan septer mee?") en Jy't weggegaan ("En jy bewoon 'n silwer herberg in die sneeu").

GROEP B : OORWEGEND BLYMOEDIG.

1. Die huislik-gelukkige Die skoenmaker ("Rustig werk oom Kotie...../met elke steek 'n pand"); die slaapliedjies: Gebedjie ("opdat daar, bowe U, o Heer,/ tog niemand in mag woon") en Wiegeliedjie ("Kindjie, slaap nou saggis in"); die rustige Verbondenheid ("Hoe sag vervloei vanaand my bitterheid tot koele rus") en Stil aand ("Nou sit ons voor die vuur, en speel/ Die vlamlig

deur ons hare 278/

deur ons hare"); die vreugdevolle Maria ('45) ("het sy gepeins dat vreugde só kon wees"), Reën in die voorwinter ("soet deur die lang nag sing die reën) en Maria ('49) ("Geseën is jy onder die vroue"); die rustig-peinsende in memoriam-gedigte Dood, die onsterflike ("terwyl/ die lente blomme om hul slape bind"), Toewyding ("Die beeld van U skoonheid leef voort in sy hart") en Rose van herinnering ("My dank vir elke wonderdag"); die drie patriotiese gedigte Vryheidslied ("Voorwaarts, broers, die vierkleur voor"), Aan die renegaat, III: Hoe lank nog, Heer ("Laat ons dié kanker uit ons volkshart sny"), en Die tuinman ("Hou die vyande weg"); die verlangende maar nie swaarmoedige Tuinroos tussen die tulpe ("Om 'n blyk te gee van my liefdesplig/ En my eie smart te troos"), Verganklikheid ("Hoe is ons jeug tog soos 'n helder lied"), Jy is my ver ("Maar bind sal ek jou met die diepe bedwelming") en Nagliedjie no.3 ("daarheen moet ek gaan/ om my liefste daar te vind"); die vertroostende Rus ("En vind nou diepe krag"), Veld-eensaamheid ("en myself in eindeloosheid verloor"), Jy is my altyd naby, Terugblik ("die troos van harte in trou onverdeel") en Bede ("Uit hierdie stilte sal ek wen/ aanvaarding wat geen twyfel ken").

2. Twaalf gedigte staan in verband met liefde. Drie is skertsend: Ek hou van blou ("En jou oë vermy dit kon ek nie - /Ek min hul meer dan jou!"); My liefste ("Of is dit dat my liefste/ Nog altyd vir my wag?"); en Die donkerstroom ("Dan sou ek geen geluk begeer/ As, liefste, net te droom van jou"). Drie is opgewek: Seisoene bring sagvoetig ("U koms sal altyd o soet begeerlik wees"); Toeral, loeral, la ("Die hemel is naby"); en Keur van die beste ("Wat die lewe besit/ Gun ek vir jou"). Verder ook die lighartige Salut d'Amour ("Gedroom het in nagt'like stonde die blomme, my liefste, van jou"); die hartstogtelike Lied: Ek het jou liever ("Ek het jou lief met die wonderkrag/ wat die hart van 'n mens aan 'n mens kan gee");

die serenade-agtige 279/

die serenade-agtige Van verlore vlei ("Kom, my beminde"); die peinsende Winterbome ("Maar dit sal een en enkeld bly/ dié liefde in my"); die amper onpersoonlike In die stilte van my tuin ("Ook die hart wat jou bemin/ voel die vreugde van die uur"); en die eenvoudige kinderliedjie Hart-van-die-Dagbreek ("die klein spoortjies van Nampti/ wat my hart laat sing").

3. Vyf van die gedigte is opgewek: Soos 'n borrelende vink ("En hy wat vir skoonheid sy siel ontgin/ Skenk terug in sy lied wat die lewe hom gee"); Die Ballade van Broer Blindeman ("Ek juig want my lewe is bly"); Alleen op die wapad ("Omdat my hart van weelde/ Volswanger is en swaar"); Nagliedjie no.2 ("en skeur 'n strookpad, juigend-dol"); en Wie sing? ("en my hart wat sing en sing soos 'n kind").

4. Elf van die liedere is Bybels en godsdienstig: Om boer te wees ("Om nooit te twyfel dat Hy weet/ Wat of die beste is"); Die bloeisels van Jesus ("Dat die wonde van U bleke hande/ Tot lieflikheid in my bloei"); Lofsang van Maria ("My siel maak groot die Here"); Psalm 23 ("niks sal my ontbreek nie"); Psalm 127 ("As die Here die huis nie bou nie, tevergeefs werk dié wat daaraan bou"); Psalm 13 ("Ek wil sing tot eer van die Here"); Kersliedjie ("en die Here gedank in gesang en gebed"); Psalm 139 ("En lei voortaan my wank'le skrede tog op die weg van eew'ge vrede"); Psalm 42 ("Hoop op God, want ek sal Hom nog loof") en Psalm 133 ("Hoe lieflik dat broers in vrede saamwoon").

5. In hierdie afdeling val ook gedigte wat diepdeur-dagte, wysgerige betragtinge bevat: die verwagte Nog eenmaal wil ek in die skemeraand ("weer met my rek óp in die donker skiet/ en luister, en al word ek seer en dof"); die Prometheïese Die beiteljtjie ("met 'n bars wat van my beitel af/ dwarsdeur die sterre loop"); Nog in my laaste woorde ("Mooi is die lewe en die dood is mooi"); en die

gelate H. Petrus ("En dowe Peet hou aan met spit").

WOORDBEHANDELING.

WOORDBEKLEMTONING

(i) inleiding

In Rosa Nepgen se liedere, soos noodwendig in alle vokale musiek, word die algemene metries-ritmiese behandeling dikwels ingrypend beïnvloed deur vokale melodielyn. Hiertoe dra hoër toonhoogtes by, veral die wat met 'n sprong benader word, maar ook enige hoogste tone van melodiese afsnitte. Hulle kry groter ritmiese klem omdat vokale produksie van hoër klanke groter inspanning verg en gevolglik 'n natuurliketoename in klankintensiteit - so dan nie in volume nie - meebring. Ander bepalende faktore is 'n neiging tot herkenbare aansluiting by die kanselprosodie van vorige geslagte Afrikaanse en Nederlandse predikante in Suid-Afrika; 'n dikwels elastiese opvatting van ritme, waarby maatstrepe metriese funksionaliteit verloor en slegs as leeshulp dien¹⁾; en doelbewuste aanwending van 'n sekere idioom en maatritme.

(ii) foutlose beklemtoning

In elkeen van die volgende liedere stem haar musikale woordbeklemtoning regdeur ooreen met natuurlike spraakritme: Tuinroos tussen die tulpe, Ek hou van blou, My liefste, Salut d'Amour, Toewyding ('36), Dis al, Op my ou ramkietjie ('38), Ballade van Broer Blindeman, Offerande, Nagliedjies nos. 1 en 3, Die bloeisels van Jesus ('41), Diep Rivier ('55), Psalm 127 ('56), Twaalf klein metafisiese voorspele nos. 2, 3, 5, 7, 8 en 9 ('58), Slotsom, Ignatius bid vir sy orde ('59), Die afspraak ('63), Dis al, en Wie Sing? ('64).

In Seisoene 281/

1) Kyk bl. 289

In Seisoene bring sagvoetig ('28) stel die melodiese faktor wat hierbo genoem is die afwykings van metries-ritmiese beklemtoning in orde ($84^{2\frac{1}{2}}$ - 85^1 , 100^1 , 102^1 , ens.). In Lofsang van Maria ('53) en Jy't weggegaan ('63) blyk skynbaar ongepaste beklemtoning tog wel heeltemal aanvaarbaar te wees in die lig van idiomatiese opset. Die Lofsang bevat 'n onmiskenbare verwantskap met Barok-oratorium wat melodiek betref (afsnitte soos 14-16 sou melodies onveranderd in 'n Händel-werk oorgeplant kon word), sodat die oorbeklemtonings van ongepaste woorde en lettergrepe (10^1 , 14^1 , ens., ens.) in die algemene sfeer versmelt. Jy't weggegaan herinner so sterk aan vroeë middeleeuse kerkkorale ¹⁾ dat daar nie eers die moontlikheid van 'n metries-ritmiese aanvoeling van die musiek bestaan nie; beklemtoning geskied sonder meer volgens woordritmiese waardes by die uitvoering van hierdie lied.

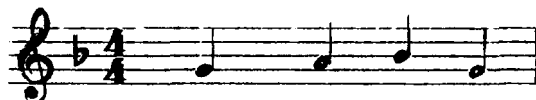
Die genoemde 28 liedere is almal waarin die woordbeklemtoning in elke lied as 'n geheel bevredigend is. Hulle beloop iets meer as 'n kwart van die totale aantal van 103 wat beskikbaar gestel is.

(iii) beklemtoningsfoute

In die oorblywende 83 liedere is daar verskeie wat slegs 'n enkele geval van aanstoot aan die woordritme bevat, maar ook 'n paar wat veelvuldige steurings insluit. Voorbeelde hiervan uit verskillende tydperke in Rosa Nepgen se skeppingswerk illustreer die soort foute wat ter sprake is; slegs klinkklaar gevalle waarvoor daar geen regverdiging kan wees nie, word aangehaal: ²⁾

Maat 8 uit Daar kom 'n weerklank is as volg:

"(en met die) wit strandkulpe (speel)"



Hier is ongepaste 282/

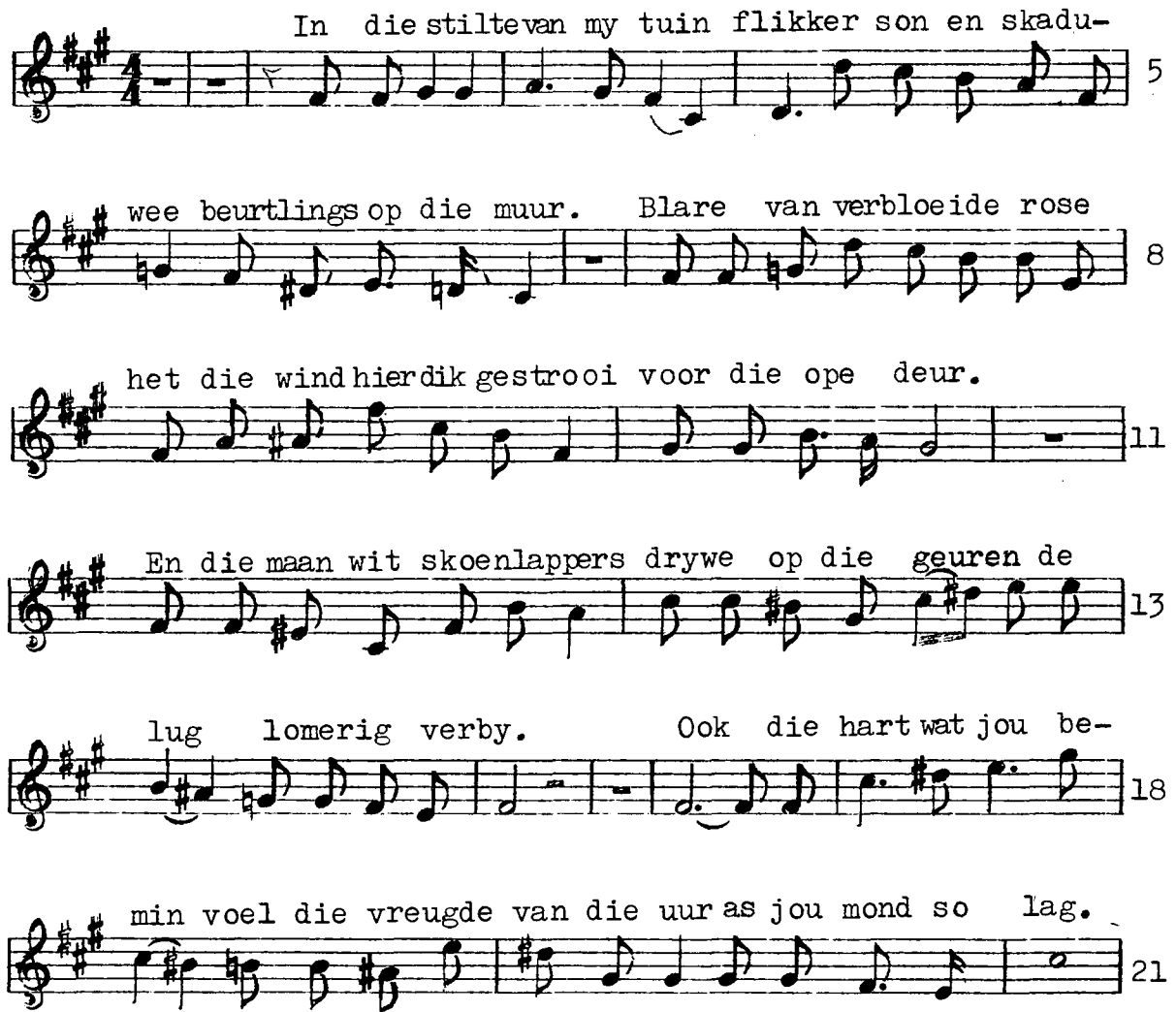
1) Kyk bl. 309

2) Foute wat spruit uit verklaarbare musikale redes word vanaf bl. 285 bespreek.

Hier is ongepaste melodiese sowel as metriese beklemtoning teenwoordig. Dergelike gevallé, met die een of die ander, of albei, van die pasgenoemde foute kom voor in Toeral, loeral, la, $25^{4\frac{1}{2}}$ - 26^1 ; Treurlied, 4^3 en 11^3 ; Dood, die onsterflike, 22^4 - 23^1 en 24^3 (1935); Keur van die beste, 13^{3-5} en 15^1 ; Boggom en Voertsek, 33^1 ; Hecuba se vaarwel, 19^{1-2} en 20^3 ('38); Om boer te wees, 24^3 en 25^1 ; Soos 'n borrelende vink, 2^1 en 5^1 ; Treurlied, 26^1 en 56^3 (1940); ens.

Onder die 1941-liedere is In die stilte van my tuin 'n merkwaardige geval. Die melodie word in sy geheel aangehaal:

In die stilte van my tuin flikker son en skadu-
wee beurtlings op die muur. Blare van verbloei-
de rose het die wind hierdik gestrooi voor die ope deur.
En die maan wit skoelappers drywe op die geuren de-
lug lomerig verby. Ook die hart wat jou be-
min voel die vreugde van die uur as jou mond so lag.




Rosa Nepgen 'n kunsvlak wat kritiek op besonderhede in onnodige puntenerigheid laat onteerd: die liedere is in suiwer musikale opsig én as geslaagde stemmingsweergawe van gedigte, so waardevol dat dit nie ter sake is of hulle hier en daar aanstoot aan die woordritme insluit nie.¹⁾ So 'n lied is die eerste klein metafisiese voorspel, Nog eenmaal wil ek, waarin die foutiewe beklemtonings in 10, 12, 13, 23 en 30 ongemerk verbygaan. So ook in Seekoeflei, 4; Die gode is groot, 43; en H. Petrus, 24.

Afgesien van die voorafgaande lys is daar beklemtoningsfoute wat op grond van ontleedbare musikale redes regverdig kan word:

In 'n aantal liedere veroorsaak volgehoue ritmiese patrone in die interne struktuur van frases en korter melodiese afsnitte twyfelagtige verskynsels. 'n Voorbeeld hiervan uit 0 bitter weinig (1936), op 7¹ en 36¹ uit die afsnitte 4⁴-8³ en 33⁴-37³ lui:

"0 bitter weinig wat ek het"
("mis")

In die aanhaling gee die ritmiese patroon verklaarbare aanleiding tot oorbeklemtoning van "wat". Soortgelyke gevalle is, in 1937: Verganklikheid, 12³, 13³, ens.; Donkerstroom, 5³⁻⁴; in 1940: Om boer te wees, 14¹ (hier die -ritme wat ook en veral die begeleiding oorheers); Offer, 10¹; in 1941: Herdenking, 5¹, 26¹; in 1942: Stil aand, 34³⁻⁴, 39⁶-40¹, 42¹; en in 1943: Hartvan-die-Dagbreek, 11¹, 16¹ en 17³.

In sommige liedere lei herhalings van melodiese afsnitte tot foute, soos in die pragtige toonsetting van Winterbome (1943), waar die gepaste afsnit in 9-11

1) Vgl. Brahms, "Wie bist du, meine Königin."

"Dis altyd jy, net altyd jy"



in 45-47 as volg verkeerd gebruik word:

"dié liefde in my, dié liefde in my"



sodat die twee "dié's", wat juis die sleutelwoorde is, afgeskeep word, terwyl die tweede lettergreep van "liefde" oormatige klem kry.

Soortgelyke gevalle kom voor, in 1938: Boggom en Voertsek, 32¹ en 50¹; in 1940: Offer, 17¹ en 19¹; In die tuin, 20¹ en 2; in 1941: Vryheidslied, 25¹ en 36¹; Verbondenheid, 37¹ en 45¹; en in 1942: Die rose van herinnering, 68¹ en 80⁶-81¹.

In 'n paar liedere veroorsaak sekweniële struktuur foute, bv. op 5¹ en 7¹ van Lente-treurliedjie (1929), uit die konteks 3-7:

"Waarom kom jy nie terug nou in die sagte lentelug? Waarom".



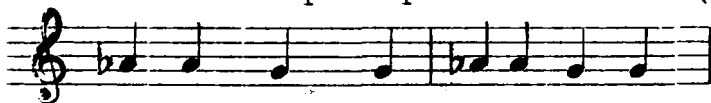
In die voorbeeld is daar oorbeklemtoning van "in" en verkeerde beklemtoning van die laaste "Waarom".

Soortgelyke voorbeelde kom voor, in 1936: Simpel liedjie, 5⁴ en 6⁴; in 1941: Jy is my ver, 4¹; en in 1943: Ek hoor en kannie sien, 15¹; waarby 'n sekvens met foutiewe beklemtoning gevorm word op 'n reeds foutiewe model (12-13), soos aansluitend bespreek word.

In enkele gevalle ontstaan daar steurende besonderhede a.g.v. 'n ontleedbare illustratiewe opset: in Rus (1938), 16⁴-18³, wys die herhaling in die melodie op die betekenis van "kom weer terug" maar het ongepaste beklemtoning van "kom" ten koste van "weer" as gevolg. Ek hoor en kannie sien (1943) bevat die volgende in 12-13:

"En dit drup-drup 287/"

"En dit drup-drup buite in die (nag)"



Die melodiese gestalte suggereer geslaag die idee van druppelende water, maar met oorbeklemtoning van die aanvanklike "En".

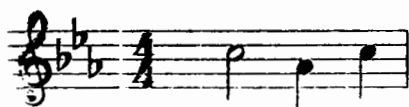
Die melodiese faktor wat tot dusver in hierdie afdeling slegs as korrektief genoem is, is wat effek betref altyd ondergeskik aan die ritmies-metriese aspek. In 'n paar gevalle bring dit egter desnieteenstaande ongemaklikheid mee. Waar betreklik opvallende opwaartse spronge na swak lettergrepe of onbelangrike woorde voorkom sonder om deur aangrensende verdere opwaartse beweging (of selfs trapsgewys dalende beweging) na 'n belangrike lettergreep of woord op 'n sterker pols opgevolg te word, is die gevolg dat hulle alleen staan as melodiese-onderstreepte punte en nie die funksie van voorbereidende benadering na melodiese swaartepunte vervul nie. Selfs dan is hulle soms nog steurend, soos in Terugblik, 8^{1-2} ; Winterbome, 35^{1-2} ; Die antwoord, 14^{1-3} ; ens.; al kan hulle nie as definitiewe foute bestempel word nie. Dis egter wel die geval in Dood, die onsterflike, 15^{3-4} (sextsprong opwaarts na die tweede lettergreep van "rose", gevolg deur "wat", d.w.s. ook nie 'n belangrike woord nie); Wiegeliedjie, 6^{1-2} ; In die stilte van my tuin, $19^{4-4\frac{1}{2}}$; Van verlore vlei, $7^{1-1\frac{1}{2}}$; $8^{1-1\frac{1}{2}}$; Maria ('49), 65^{3-4} ; Lied van 'n blinde, 71^3-72^1 ; Wilgerbome, $5^{1-\frac{1}{2}}$ en $9^{1-2\frac{1}{2}}$; Die beiteljie, $17^3-3\frac{1}{2}$ en 114^{1-4} ; Kersliedjie, 88^{5-6} ; Die afspraak, 25^{1-2} ; Wie sing, 18^{2-3} ; en Psalm 42, 37^{3-4} .

(iv) oënskynlike foute

In die voorafgaande onderafdeling is die belangrikste onbetwyfelbare vergrype teen woordritme afgehandel. Onder die oënskynlike beklemtoningsfoute is die soort wat die meeste voorkom dié wat deur melodiese faktore (bl. 280) reggestel word. 'n Voorbeeld hiervan kom uit Dood, die

onsterflike (1935), 288/

Maat 23: "Het Hy Sy (hoë Woord tot my gespreek)"



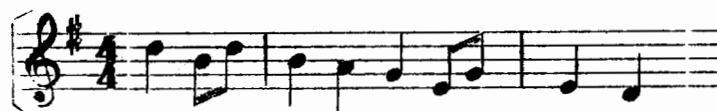
In al drie voorbeelde val die sterk beklemtonings van "en", "uit" en "het" op: poëties is dit abnormaal, en tog, in hulle konteks, steur hulle nie. Soortgelyke beklemtoning is vir baie jare as 'n normale bestanddeel van verhewe voordrag van kerkkansels af gehoor. Soortgelyke prosodie word aangetref in Die boodskap aan Maria, 48 en 49 ('45); Maria, 7, 28, ens. ('49); Psalm 23, 35 en 73 ('53); Psalm 6, 6, 7, 10 ens. ('54); Kersliedjie, 13, 21, ens. ('58); Psalm 139, 3 en 11 ('61); en Psalm 42, 3 en 29 ('66). Dit is verleidelik om dieselfde rede te vind vir ooreenstemmende afwykings in wêreldse liedere soos Die beiteljtjie, 29 ('56).

Misleidende notasie veroorsaak in sommige liedere moontlike misverstand. In Bestendige aanwesigheid ('42) kom die volgende voor in mate 2-3:

"Wat ek verloor het is soos die rimpels"



Die notasie bring skynbare oorbeklemtoning van "wat" (2¹) en "is" (3¹) mee. Ritmiese ontleding van die lied as geheel toon egter dat die swaartepunte reëlmatig op die derde polse val in mate 1-6, 9-16 en 22-29. Hiervolgens behoort die notasie dus as volg te wees:



Hierdie notasie, wat 'n juiste beeld gee van die onderliggende metries-ritmiese basis van die musiek, weerspreek die gepubliseerde dinamiekvurkies in 1-3 en 9-10¹⁾, en stel oënskynlik onjuiste beklemtoning reg in 3, 4, 9, 10, 22, 24 en 28 (maar nie in 5 en 12 nie). Ander soortgelyke gevalle word aangetref in Ons is die geeste, 45-48 (1943); Lied, 24-25 (1945); en Lied van

'n blinde 290/

1) Tog sekerlik 'n misdruk?

'n blinde, 18 en 19 (1952).

Aansluitend moet genoem word dat nalatigheid ten opsigte van maatsoorttekens soms voorkom, bv. so laat as 1959 nog in Die gode is groot en eensaam, waarby musiek wat ongetwyfeld 'n $\frac{3}{2}$ -struktuur het met $\frac{6}{4}$ aangedui word. Diselfde fout kom in verskeie ander liedere ook voor, ook in die opsig dat die ritmiese struktuur soms vanuit $\frac{6}{4}$ na $\frac{3}{2}$ of andersom verander sonder geskrewe aanduiding. Voorbeelde hiervan word aangetref in Daar kom 'n weerklank, Op my ou Ramkietjie; ens. ¹⁾

In enkele gevalle billik maatritme oënskynlik ongepaste beklemtoning, bv. Verganklikheid, 6 (swak maat) tot 7 (sterk maat), en 10 (swak) tot 11 (sterk) (1937); en Ons is almal sterweling, 21 (swak) (1945).

In 'n paar liedere kom dit voor dat beklemtoning korrek volgens versvoetemaar ten koste van die onderliggende betekenisvolheid plaasvind, bv. O bitter weinig, 51-52, waarin "nóg" twee keer afgeskeep word; en Simpel liedjie, 5, 6 en 9, waarin "só" en "saam" onderbeklemtoon word (1936); en My angs het ook geen sin, 23, waarin "Dié" nie sy regmatige beklemtoning kry nie (1958).

WOORDHERHALING

In verreweg die meeste liedere is daar geen woordherhaling wat nie deur die digter self gegee is nie. Dat Rosa Nepgen egter geen beswaar daarteen het om woorde en sinsnedes te herhaal nie, word bewys deur die groot aantal gevalle wat wel aangetref word. Oor die algemeen gaan dit om herhalings van kernbegrippe, of is hulle die gevolg van ontleedbare musikale eise.

Herhaling ter wille van formele afronding word aangetref in Dood, die onsterflike (1935). Die herhaling

van "Hier rus 291/

1) Voortgesette bespreking op bl. 336-.

van "Hier rus hul, droom hul nou terwyl die lente blomme om hul slape bind" in 34^4-39 beklemtoon die rustige, nie-smartlike instelling teenoor die dood wat in hierdie gedig gehandhaaf word en stel Rosa Nepgen in staat om 'n musikaal afrondende, gevarieerde herhaling van materiaal uit 3-7 in te sluit. Soortgelyke gevalle kom voor in Verbondenheid, 37-43; Die skoenmaker (31-38) (1941); en Alleen op die wapad, 37-40 en $46-48^3$ (1942).

In Rose van herinnering (1942) dien die woordherhaling in 41^4-43^3 , 44^4-45^2 en $46^{2\frac{1}{2}}-3$ om 41^4-46^3 dieselfde melodiese verloop as 7^4-12 te laat neem, m.a.w. om herhaling van 'n vorige musikale periode in die hand te werk. In Toewyding bring woordherhaling in $20^{1\frac{1}{2}}-33$ formeel balanserende musikale uitbreiding aan die einde van die lied mee. Dieselfde rede geld vir die herhaling van reëls 1-5 (uit 'n gedig wat in die geheel uit slegs 8 reëls bestaan) aan die einde van Herdenking (1941): hiersonder sou die lied te kort, en formeel onbevredigend wees.

In 'n paar liedere dien woordherhaling 'n melodiese doel: om sekwensiële struktuur te laat slaag in Lentetreurliedjie (18^3-4 , 1929); om as antwoord te dien op die voorafgaande halffrase in Dood, die onsterflike (6-7); in dieselfde lied om 'n halffrase te voltooi (11) (1935); om die finaliteit van die slotfrase te beklemtoon in Ver-ganklikheid en Donkerstroom (1937).

In enkele liedere word woorde herhaal met illustratiewe opset. In Die donkerstroom (1937) word "daar anderkant" in 6^6-7^5 en in Wie sing? (1964) die singende hart, waaroor die gedig handel, in $19^{6\frac{1}{2}}-24^4$, 26^1 en 27-28 plasties uitgebeeld. In een geval, nl. 28⁶-29 van Diep Rivier (1955), het herhaling die subtiele funksie om belangrike woorde met die opwaartse kwint wat in die lied as geheel die dood simboliseer te assosieer. ¹⁾ Die betrokke woorde is "van ver die glans" uit "Ek sien van ver die glans van staal en goud".

In baie liedere 292/

1) Kyk bl. 390.

In baie liedere vind herhaling plaas om woordbetekenisredes, en meesal om een van die kernidees in die gedig te beklemtoon, dikwels in 'n nadenklike stemming. Sulke gevalle word aangetref, in 1938: Op my ou ramkietjie, 23¹⁻⁴ ("nooit nie verstaan") en 30³⁻⁶ ("deurmekaar"); 1940: Treurlied, 37 ("nooit nie"); 1941: Vryheidslied, 72 ("Vryheid!" - hier, soos in Treurlied, kom daar 'n nadruklike element by weens die verdubbeling van nootwaardes by herhaling); Nagliedjie no.1, 10 en 41¹⁻² ("daarheen") en 43^{4½}-44² ("my liefste"); 1942: Terugblik, 48-49 (harte "onverdeel"); 1943: Ek hoor en kannie sien, 36-37 ("in die nag"); 1952: Die antwoord, 94-95 (Petrus se woorde "jy weet"); 1959: Die gode is groot en eensaam, 47³⁻⁵ ("is yl"); 1961: Psalm 139, 58^{6½}-60 ("van eew'ge vrede"); en 1963: Die afspraak, 52⁴-55 ("al lank verloor"). In Alleen op die wapad (1942), word die tweede reël van die gedig naby die einde van die lied weer teruggebring in 48⁴-50. Die betrokke reël is "Alleen op die wapad en sing"; die laaste woord regverdig so 'n herhalende verskuiwing in 'n lied. In Om boer te wees, 10⁴-11¹ (1940) en Dis al, 16⁶-17, 30^{6½}-31 en 42-44 (1964) dien die herhalings as sulks om woordbetekenis te illustreer: in e.g. geval is die betrokke woorde "en te slaap", sodat herhaling daarvan die daad suggereer. In lg. geval word "dis al" op albei plekke waar dit in die gedig voorkom en "in die gras" herhaal, wat verlatenheid en verdwaasdheid suggereer. In albei hierdie liedere dra die algemene geslaagdheid van die lied as geheel en die seggingskrag van die musiek by die betrokke plekke natuurlik in 'n groot mate by tot die illustratiewe effek.

In Psalm 13 (1956) word die hoogtepunt (m.b.t. woordbetekenis) verstewig deur herhaling in 49⁴-50⁶ en 53³-55 ("Ek sal sing tot eer van die Here omdat Hy aan my goed gedoen het" nadat daar aanvanklik 'n versugting was "Hoe lank, Here, sal U vir my altyddeur vergeet?").

In Die donkerstroom (1937) word 'n gepaste grappig-tergende effek verkry deur herhaling in 26^6-30 wat die liefdeswoorde aan die einde uitstel. In Lofsang van Maria (1953) is daar in die laaste mate afrondende herhaling van die aanvangswoorde en van "en heilig is Sy Naam" uit $28^{6\frac{1}{2}}-30^1$. In Psalm 6 (1954) is die herhaling op 33^4 naby-deklamatories: "Wie sal U loof in die doderyk? Wie?"

Slegs in 'n paar liedere kan die herhalings nóg musikaal nóg na woordbetekenis ontleedbaar verklaar word: in Dood, die onsterflike, 25^3-26^1 ('35); My liefste, 5^{1-3} , 16^{1-2} en $21^{\frac{1}{2}-2}$ ('36); Alleen op die wapad, 33^3-34^4 ('42); Nagliedjie no.2, 49-52 ('43); Psalm 6, 82^6-83 ('54); Psalm 127, 41-43 ('56); en in Psalm 42, $42^{2\frac{1}{2}-4\frac{1}{2}}$ en $44^{7\frac{1}{2}-45^3}$ ('66). In die genoemde gevalle sou weglating van die musikale afdnitte wat by die woordherhaling betrokke is nie 'n aanmerklike verskil aan die geheel maak nie, afgesien daarvan dat daar ook nie poëtiese regverdiging is nie.

SINSVERBAND


In Droom nou (1941) oorbrug die voortgang van die begeleiding die sinsonderbrekings in 14^4-15^1 en 16^{1-4} albei kere op so 'n oortuigend betekenisvolle wyse dat geen steuring ontstaan nie. Ten dele kan dit daaruit verklaar word dat die betrokke gedig, en dus die lied, wesenlik stemmingsvol eerder as bv. dramaties of verhalend is. Dieselfde geld vir Herdenking, 14-15 ('41); Boggom en Voertsek, 2^3-3^1 , 8^3-9^3 , 13^3-14^1 ; ens. (1938). Die veelvuldige onderbrekings sluit goed aan by die stemming van lakoniese droogheid van hierdie kamma-gevoellose gedig. Verdere voorbeelde is Aan die strand, 32^{1-4} ('41); Stil aand, 24^4-26^5 ; Rose van herinnering, 30-47 ('42); Dis al, 27-28⁴; en Wie sing?, $6-9^3$, $14-16^{1\frac{1}{2}}$ en $22-23^5$ ('64).

In 'n aantal liedere sluit die onderbrekings aan by moontlike spraakvoordrag, bv. Ek het gemeen: "Ek het gemeen" - 4^{1-6} , d.w.s. ses polse in 'n betreklik stadige tempo - "dit is verby", en "Om deur die onverbreekbare mure - 12^{1-2} - "van eensaamheid" - 12^7-13^2 - "te dring". In hierdie geval ontstaan 'n oortuigende effek van oordrewe aandoening soos in 'n hortende voordrag.

Gevalle wat aansluit hierby is, in 1952: Die antwoord, 5^3-7^2 en 8^3-9^2 ; Herinnering, $8-9^2$; in 1953: Lofsang van Maria, 13, 16^4-17 , $25-28^6$, $30-31$, $52^2-54^{3\frac{1}{2}}$, 69^{1-3} ; 1961: Psalm 139, 10 en $37^3-38^{1\frac{1}{2}}$; en 1966: Psalm 42, 18^{1-3} , 21^{1-6} , 34, 50^{1-3} en 53^{1-6} . Laasgenoemde drie liedere dui in hierdie opsig ook weer op die invloed van kanselprosodiese styl wat op bl. 280 genoem is.

In 'n aantal liedere oorbrug realisties-beskrywende passasies in die begeleiding die sinsonderbrekings, bv. in 1938: Op my ou ramkietjie, 2^5-3^1 , 15^{1-5} , 23^5-24^1 en 27^5-28^1 (in hierdie mate suggereer die begeleiding getokkel op 'n snaarinstrument); in 1940: Om boer te wees, 9^3-10^3 ; in 1941: Ou Flenterkatiera, $34-41^2$; Nagliedjie no.1, 27-31 en 34-36; Jy is my ver, 12^{2-3} en 14; 1942: Die tuinman, $42-44^4$ en 61^{3-4} ; in 1943: Hart-van-die-Dagbreek, 14-15 ("Lank het ek....."); in 1949: Maria, $11-13^3$, $24-25^3$ en 36^{1-7} ; in 1953: Wilgerbome, 34^4-35 ; in 1958: Nog eenmaal wil ek, $20-22^3$, 24-25 en $28-29^1$ ("luister").

Die belangrikste aanleiding tot sinvolle onderbreking in haar liedere is 'n element van nadenklikheid. 'n Vroeë voorbeeld word gevind in Verganklikheid ('37):

"soet klankeval wat ruis" -; $\frac{3}{4}$ 

"maar in die nag verstom". Soortgelyke gevalle is, in 1938: Rus, 32^{1-3} ; in 1940: In die tuin, $6^3-8^{1\frac{1}{2}}$; in 1941: Die teken, 41^4-42 ; Die dwaas, 27^{1-5} ;

Verbondenheid, 44 en 46-47⁵; in 1942: Stil aand, 15-16⁴; Wat kan ek vir jou gee, 7-8, 9¹⁻³; ens.; Nagliedjie, 7-8², 29-30, ens.; Blomme, 15-16², 22-25³, ens.; in 1945: Ons is almal sterweling, 26-28¹, 29-30³, 32-34¹; Die boodskap aan Maria, 60-61; in 1952: Verhaal, 27-28⁴ en 48⁴-49^{1½}; Lied van 'n blinde, 16³-17³, 34-36²; ens., ens.; in 1958: Spieël en venster in die nag, 20²⁻⁵ en 24⁶-26⁵; Ons klein en silwriges planeet, 26-31³; My oë tas die wêreld af, 7¹⁻⁶ en 30-32⁵; in 1959: Die gode is groot, 14-15¹; Ignatius bid, 21-22^{1½} en 24^{1-1½}; in 1962: Nog in my laaste woorde, 26-27, 31¹⁻³; ens., ens.; en in 1963: H. Petrus, 22.

In enkele gevalle kom onderbrekings voor op plekke waar die uitwerking daarvan so 'n subtiele verbinding van verskillende bestanddele vorm dat daar sprake kan wees van psigologiese gepastheid. 'n Pragtige voorbeeld word aangetref in Getuienis (1943): "en kyk" - 27³-29² - "sy sterre vlam getuienis", waarby die onderbreking totale stilte wat ontsag suggereer vir twee polse skep, waarna vier polse volg gegrond op die lied se opstandige ritmiese motief en 'n vertederende kromatiese skuifopvolging wat 'n sielskentering suggereer. Dit is 'n uitsonderlike geval hierdie, wat nie sy gelyke het in enige van haar ander liedere nie. Effekte wat onder dieselfde hoof kan ingedeel word is, in 1941: Herdenking, 14-15⁴ wat die enigszins onverwagte slotreël laat uitstaan; Die teken, 25-27² wat 'n opwelling van bitterheid suggereer; en 1943: Winterbome, 30⁴⁻⁶ waarin oormeesterende smart 'n oomblik se onderbreking meebring.

Kersliedjie (1958) is 'n uitsonderlike geval. Die volgende soort onderbrekings kom voor:

"Drie outas" - 9³⁻⁶ - "het in die haai Karoo/ die ster gesien en die engel geglo"/ - 14⁴-16⁵ - "hul kieries en drie bondels gevat"/ - 19-20 - "en aangestryk met 'n jakhalspad"/ - 24⁴-27⁵ - "Al agter die ding wat

skuiwend skyn"..... 296/

skuiwend skyn", ens.

Hierdie onderbrekings kan nie tuisgebring word by enige van die bogenoemde soorte nie. Hulle is egter hoegenaamd nie steurend nie, maar, moontlik weens die enigsins ongewone agtergrond vir die Christus-verhaal, so gepas dat hulle 'n wesenlike element van die lied vorm.

Steurende onderbrekings kom ook wel voor, meesal waar nadenklike opset weens die buitensporige tydsduur wat dit in beslag neem nie slaag nie, bv. in Ons is die geeste (1943): "Soos blare wat waai op die wind waar hy lus het" - 17-20 - "Tussen mense wat nie bemin of gehaat het" - 24-25¹ - "Maar ons met ons drome alleen verlaat het". Soortgelyke gevalle is, in 1952: Verhaal, 12-13; Die antwoord, 27³-29² en 34-35; Herinnering, 31³-33², 36³-37², 62-64^{2½} en 65-66²; in 1953: Psalm 23, 76¹⁻⁵; Kamperfoelie, 21⁴-22³, 26-28³ en 32-34¹; in 1954: Psalm 6, 58-60³ en 76-77⁵; in 1955: Diep Rivier, 9-10⁵; in 1956: Die beiteljtjie, 24-25⁵; in 1958: My angs het ook geen sin, 26-27³; Moet ek vir iemand iets nog sê, 22-26; in 1962: Nog in my laaste woorde, 11-12⁴; en in 1963: Die afspraak, 16-17³.

In 'n paar gevalle ontstaan betekenisvolheid weens die onderbrekings, maar tog ten koste van sinsamhang, bv. in My liefste (1936): "Ek wonder of my liefste so af en toe nog snik" - 19 - "as sy vir my sit wag"; en in In die stilte van my tuin, 17 (kyk bl. 282). Ander voorbeelde is, in 1941: Nagliedjie no.1, 9-12; Die dwaas, 13¹⁻⁵; en in 1956: Psalm 127, 9, 17¹⁻³, ens.

Steurende onderbrekings wat nie musikaal of uit woordbetekenis verklaarbaar is nie kom in sommige liedere voor, bv. in Seisoene bring Sagvoetig (1928): "die baas van dikwolskaap sal sê:" - 66²-70^½ - "Dis my komberse".

Ander gevalle is 297/

Ander gevalle is, in 1941: Bevryding, 31³-36¹;
Die bloeisels van Jesus, 7; in 1942: Stil aand, 41⁴⁻⁶;
Die tuinman, 20¹⁻³; en in 1945: Die boodskap aan Maria,
20.

DEKLAMASIE

Betekenisvolle insig in Rosa Nepgen se opvatting van deklamasie word gegee in die eerste 14 mate van Psalm 42 (1966), d.w.s. die laaste lied op die huidige lys. Hierdie mate is gemerk "Resitatief - Psalm 42", in teenstelling met die res, wat genoem word "Lied - Psalm 42":

Andante



Soos 'n hart wat smag na water - strome



So smag my siel na U o God My siel



dors na God na die lewende God Wanneer sal ek ingaan



en voor u aange - sig ver - skyn o God?

Die onmiddellike reaksie op hierdie aanhaling is dat dit veel nader aan aria as aan resitatief staan omdat dit oorwegend (en besonder aantreklik) melodies is. In hierdie verband is die veelvuldige melismes opvallend: hulle is 'n basiese bestanddeel van die idioom en het hier geen illustratiewe funksionaliteit nie. Vervolgens val dit op dat daar 'n sterk suggestie van die gees van die vroeë versierde Psalmmelodie (d.i. die geornamenteerde uitbreidings op die eenvoudige resiterende Psalmodieë) aanwesig is, veral in die herhaalde verskynings van die afsnit wat om c^2 , es^2 en f^2 sentreer in 3^3-4 , 5^1-3 , 7^1-4 en 8^3-9^1 .

Albei die genoemde begrippe is wesenlik nie-deklamatories.

Beredeneerde ontleding toon dat hier egter tog wel aansluiting by deklamasie bestaan, en wel by moontlike kanselvoordrag, veral m.b.t. die lyn geskep deur steminfleksie. Die duidelikste voorbeeld hiervan word aangeref by die woorde "My siel dors na God, (stygend) na die lewende (oortreffend) God" in 9^4-11^5 . Kanselprosodie verklaar die opvallende beklemtonings van "Soos" (3^1-2) en "en" (13^1). Hierby word dieselfde beweeglikheidsgraad min of meer konstant volgehou deur die verloop van die veertien mate, sodat die geheelindruk van 'n betreklik moeisame tempo die verwylyngs op bv. "Soos", "hert", "smag", ens., as normaal laat voorkom. (Rosa Nepgen interpreteer hierdie Psalm klaarblyklik as terneergedruk.)

Maar selfs met inagneming van hierdie gegewens, oorheers die eerste indruk van 'n arioso-idioom en van 'n subtiele verwantskap met versierde Psalmodie. Die voorbehoude wat nodig is om (hoogs gestileerde) aansluiting by deklamasie te vind (kanselprosodie en die genoemde voorwaarde i.v.m. beweeglikheidstempo) laat die indruk ontstaan dat Rosa Nepgen 'n betekenis heg

aan die begrip "resitatief" (dus ook deklamasie) wat anders is as die algemeen aanvaarde betekenis wat oor die algemeen met hierdie begrip geassosieer word.

'n Onderzoek na deklamasie in die aanvaarde betekenis van minder of meer gestileerde (maar in beide gevalle met 'n element van spontaniteit) ritmiese en infleksionele aansluiting by spraakvoordrag bring slegs enkele wydverspreide voorbeelde uit haar gesamentlike Afrikaanse liedere aan die lig, bv. in haar eerste lied, $4^{2\frac{1}{2}}-8^1$:

"Seisoene bring sagvoetig Adonis aan jou terug"



Nadere beskouing van hierdie aanhaling toon dat die aansluiting by deklamasie eintlik ook maar 'n illusie is; die langer nootwaarde by die tweede lettergreep van "sagvoetig" (6^1) en die opwaartse infleksie by die laaste lettergreep van "Adonis" ($7^{\frac{1}{2}}$) is in elk geval tekens daarvan dat hier nie sprake kan wees van 'n doelbewuste deklamatoriese denkwysse aan Rosa Negen se kant nie. Die indruk ontstaan dus dat hier 'n illusie van toevallige deklamatoriese aansluiting is. Dieselfde geld vir die ander soortgelyke gevalle, bv. in dieselfde lied, $13^{2\frac{1}{2}}-17^1$ en $19^{2\frac{1}{2}}-27$; in 1938: Hecuba se vaarwel, 2^3-3^1 en $13^{4\frac{1}{2}}-15^1$; in 1942: Rose van herinnering, 2^4-6^1 ; in 1943: Winterbome, 9^2-11 , 18^2-20 en $27-30^2$; Wat kan ek vir jou gee, $3-6$ en 24^4-28 ; in 1952: Die antwoord, $4^{2\frac{1}{2}}-8^2$; en in 1964: Wie sing?, $3-6$. In Psalm 23 (1953) neem die element van toevallige deklamatoriese aansluiting groot afmetings aan en oorheers in 1-30 en 45-49.

In Donkerstroom blyk daar dwarsdeur 'n effek van infleksionele (d.i. melodiese) aansluiting by deklamasie te wees. Die hoë mate van ritmiese stilering verhoed egter dat 'n effek van spontane deklamasie ontstaan. Dieselfde verskynsel word in 'n hele groot groep liedere aangetref. Dit skyn asof haar persoonlike benadering

van deklamasie..... 300/

van deklamasie, soos dit op bl.298 omskryf is, een van die belangrikste elemente in haar liedere is terwyl deklamasie in sy aanvaarde betekenis omtrent geen rol speel nie.

SAAMVATTING

Uit die voorafgaande uiteensetting is dit duidelik dat, hoewel woordritme altyd 'n bepalende rol speel, en die gevalle waarin woordritme en musikale ritme nie ooreenstem nie aangevoel word as afwykings van die algemene werkwyse, Rosa Noygen wesenlik nie-deklamatories ingestel is (as hierdie begrip na sy gewone betekenis gebruik word), en dat musikale vereistes in die oorgroot meerderheid van haar liedere voorrang geniet bo woordritmiese aansprake. Dat dit 'n blywende kenmerk is, blyk uit die feit dat dieselfde soort beklemtoningsfoute in liedere uit alle tydperke van haar skeppingswerk voorkom, in die toonsettings van gedigte wat uit heffingsvers bestaan ewescer as in streng metriese verse, in die minder hoogstaande sowel as in die spitsliedere.

'n Gedoeltelike kentering word aangedui deur die feit dat 19 uit die 47 liedere wat in die laaste 14 jare geskryf is, deurgaans bevredigend is in hierdie opsig: dit is 'n hoër persentasie as in enige ander soortgelyke tydperk. Hierteenoor moet egter daarop gelet word dat die hersienings in 1966 van Jy is my ver (1941), Die boodskap aan Maria (1945) en Maria (1949) elkeen beklemtoningsfoute bevat: die algemene neiging is dus weliswaar om meer nougesette aandag aan woordbeklemtoning te gee, maar nie in so 'n mate dat dit die beeld van 'n oorheersend musikale instelling beïnvloed nie. Hieronder word verstaan dat, as die musikale ontkieming n.a.v. die gedig eers plaasgevind het ¹⁾ die musiek verder hoofsaaklik 'n eie lewe begin kry, waarby poëtiese ritme en metrum

sover moontlik 301/

1) Sy besit in 'n besondere mate die gawe om die algemene stemming van 'n gedig in musiek weer te gee. Kyk ook bl. 302-304.

sover moontlik nog gehandhaaf word, maar met voorkeur aan die musikale vereistes. Daarvoor is daar besonder baie bewyse gelewer op bll. 280-300. Een van die sprekendste voorbeelde is genoem in die bespreking van Die tuinman (bl. 283), waar 'n melodiese afsnit met verkeerde beklemtoning nog vier maal herhaal word, elke keer weer met 'n nuwe beklemtoningsfout. Dieselfde soort gevalle word aangetref ook in Van verlore vlei, Ek hoor en kannie sien, en Herinnering.

Maar die onomstootlike bewys dat sy oorheersend suiwer-musikaal ingestel is, lê in die feit dat, terwyl al die genoemde twyfelagtighede i.v.m. beklemtoning voorkom, dit nogtans duidelik blyk uit haar behandeling van woordherhaling en sinsverband dat sy hoegenaamd nie onsensitief teenoor poëtiese aansprake staan nie, m.a.w. dat aanstoot aan woordritme nie onwetend plaasvind nie. Betreklik min steurende onderbrekings kom voor, en dan is hulle meesal te wyte aan 'n poëties-nadenklike benadering. Woordherhaling om musikale redes neem aanmerklik af in die loop van haar skeppingswerk.

'n Interessante kurwe word gevorm deur die getalle van die liedere waarin geen beklemtoningsfoute voorkom nie: o.a. is daar vyf uit die agt van 1936, dan slegs vyf uit die 22 van 1941 (tot die einde van 1941 dus veertien uit 'n totaal van twee-en-vyftig); in die jare 1942-1952 is daar nie een enkele lied wat heeltemal sonder aanstoot aan woordritme is nie; en in die laaste veertien jare weer vyftien uit drie-en-dertig, d.w.s. amper vyftig persent. Dit dui daarop dat Rosa Nepgen in 'n sekere stadium altyd meer geleun het op haar gawe vir stemmingsweergawe, maar algaande die nog waardevoller gawe ontwikkel het om ewe hoogstaande (en meer hoogstaande) toonsettings te versoen met woordritmiese aansprake - egter nog altyd met opmerklike voorkeur aan die musikale.

Laasgenoemde opmerking kan as geldig aanvaar word alhoewel verskeie kleiner besonderhede (bv. getalle foute per lied, soort foute, ens.) nie in die bepaling van die kurwe in ag geneem is nie.

MELODIEK.

INLEIDING

Melodiek is verreweg die belangrikste aspek van Rosa Nepgen se liedere. Op enkele uitsonderinge ¹⁾ na dink sy dwarsdeur die amper 40 jaar wat deur die huidige lys verteenwoordig word, hoofsaaklik, en dikwels omtrent uitsluitlik, melodies. Hierdie instelling blyk o.a. ook uit die toenemende rol wat stemvoering (harmoniese versiering) in haar liedere speel. Dit is opmerklik dat, ná kennismaking met haar liedere, vaag-aangename indrukke van smaakvolle harmoniek of effektiewe registeraanwending soms agterbly, en in enkele gevalle van 'n sussende metriese wieging; maar feitlik sonder uitsondering is dit 'n ontroerende en "sprekende" melodielyn wat die sterkste registreer.

INDELING VAN 303/

1) bv. Nagliedjie ('43): oorwegend harmonies; Die dye trek die dye aan: oorwegend motories; Dood in die berge: oorwegend ritmies.

INDELING VAN DIE LIEDERE VOLGENS MELODIEK

Volgens die verhouding van woord en melodielyn val haar liedere in drie hoofklasse, waarvan die grootste en belangrikste groep gekenmerk word deur die voorrang wat melodiese weergawe van die algemene poëtiese stemming geniet. Die ander twee soorte bevat as vernaamste kenmerk "verborge deklamasie" ¹⁾ en evokatiewe melodiek.

(i) stemmingsmelodiek

Kronologies is die vroegste klas dié waarin die algemene stemming weergee word, alhoewel dit belangrik is om daarop te let dat sommige van die mees hoogstaande liedere uit die later jare ook in hierdie klas val.

Die betrokke liedere is die uitbundige Toeral, loeral, la; die vrolike Soos 'n borrelende vink; die opgewekte Salut d'Amour; die skalkse My liefste; die rustige Toewyding, Rus en In die stilte van my tuin; die sjarmante Nagliedjie no.2, Herdenking en Droom nou; die wiegende Lente-treurliedjie, Bestendige aanwesigheid, Van verlore vlei, en Wiegeliedjie; die volkse (in gees meer as in werklikheid weens die gestileerde artistieke elemente) Ek hou van blou, 'n Simpel liedjie, Offer, Die skoemaker, en Die bloeisels van Jesus; en die gloedvol-romantiese Treurlied ('35), Daar kom 'n weerklank, Tuinroos tussen die tulpe, Keur van die beste, Ballade van Broer Blindeman en Die dwaas. Hierby hoort ook Vryheidslied (patrioties); Dood, die onsterflike (waarin gedempte timpani-agtige motiewe die gedig in die verband van gesneuweldes bring); Die tuinman (waarin die mars-agtige stemming die tuinman se verdedigende hoedanighede suggereer); en Alleen op die wapad (waarin die stemming van 'n wandeling gesuggereer word).

Die voorafgaande lys sluit al die liedere uit 1928-36 in behalwe O, bitter weinig; twee uit die ses van 1940;

sewe uit die 304/

1) Definisie op bl. 305

sewe uit die twee-en-twintig van 1941; drie uit die sewe van 1942; en twee uit die tien van 1943. Algemene stemmingsweergawe oorheers dus die vroegste liedere in haar werklys.

In die oorgroot meerderheid van hierdie liedere slaag Rosa Nepgen uitstekend daarin om die stemming van die poësie d.m.v. musiek weer te gee. Dit is merkwaardig dat die effek van oortuigende stemmingsweergawe ook by 'n lied soos In die stilte van my tuin voorkom: soos by die aanhaling op bl. 282 aangedui en op bl. 287 verder aangevul, bevat hierdie lied omtrent ál haar kenmerkende beklemtoningsfoute. Desnieteenstaande is die lied ook en veral in melodiese opsig so 'n tref-fend geslaagde stemmingsweergawe van die gedig, sonder om juis in enige musikale opsig aangrypend of selfs besonder aantreklik te wees, dat dit eintlik wil voorkom asof die verskeie oor- en onderbeklemtonings gewens is.


Hierdie effek is des te meer merkwaardig in die lig van die betreklike afwesigheid van die skoonheidsont-roerende faktor. Laasgenoemde faktor dra grotendeels by tot die effek van oortuigende weergawe in bv. Droom nou, Herdenking, Bestendige aanwesigheid en Van verlore vlei, waarin melodiese sjarme 'n bepalende rol speel.

In hierdie klas val 'n hele paar van die laaste liedere op die huidige werklys, nl. almal behalwe nos. 2, 3 en 8 van die Twaalf klein metafisiese voorspele; Ignatius bid vir sy orde; Nog in my laaste woorde; en H. Petrus.

(ii) verborge-deklamatoriese melodiek

In Die donkerstroom ('37) is daar vir die eerste keer 'n ontleedbare meer intieme verhouding tussen melodie en individuele woordbetekenis. Die indruk ontstaan dat sy streef na 'n deurlopende verband tussen die

verskillende bestanddele van melodie en die woordinhoud. Soos op bl. 299 genoem, is daar 'n opvallende ooreenkoms tussen melodielyn en moontlike deklamasie in hierdie lied. Nogtans is die hoofindruk nie een van deklamatoriese toonsetting nie, omdat daardie ooreenstemming tussen moontlike spraakritme en musikale ritme wat 'n belangrike element is van deklamatoriese toonsetting in die aanvaarde sin, nie in hierdie lied teenwoordig is nie.

In plaas van die genoemde ooreenstemming tussen moontlike spraakritme en musikale ritme bestaan die sangstemparty grotendeels uit patroonagtige herhaling van 'n -ritme, wat neerkom op musikaal-gestileerde ritmiek.

Haar verbinding van hierdie twee elemente, nl. eerstens melodielyn-aansluiting by die moontlike "melodielyn" van 'n spreekstem, en tweedens volgehoue verontagsaming van musikaal-ritmiese aansluiting by moontlike spraakritme ¹⁾, bring mee dat daar 'n mate van "verborge deklamasie" teenwoordig is in melodie wat in werklikheid nie 'n hoofindruk van deklamasie wek nie.

'n Ander amper soortgelyke maar subtiel verskillende geval is My liefste (1936). Dit bevat ook 'n opmerklike mate van ooreenstemming tussen melodielyn en die moontlike "melodielyn" van 'n spreekstem, verbind met 'n afwesigheid van ooreenstemming tussen musikale ritme en moontlike spraakritme. In hierdie lied is die musikale ritmiek egter nie slegs gestileer nie, maar bevat dit 'n ontleedbare evokatiewe element, nl. 'n suggestie van skalksheid d.m.v. die "uitasem" melodiese onderbrekings. Hierdie effek is besonder gepas by die woorde, sodat dit die oorheersende effek van die lied word. Sodoende verdring dit die effek van die ooreenstemming tussen melodielyn en die moontlike "melodielyn" van 'n spreekstem,

en die effek 306/

1) Hier moet dit in gedagte gehou word dat poëtiese ritme, wat op die gevoelstroom in die woorde dui, nie altyd presies ooreenstem met poëtiese metrum nie, wat uit afgemete versvoete bestaan.

en die effek van "verborge deklamasie" skuif na die agtergrond. 'n Lied soos My liefste kan dus nie in hierdie klas ingedeel word nie, maar moet eerder as stemmingskeppend beskou word.

Ander liedere waarin die effek van verborge deklamasie (d.w.s. deklamatoriese aansluiting wat lyn betref maar nie wat ritmiek betref nie) oorheers, is Op my ou ramkietjie, Boggom en Voertsek, Hecuba se vaarwel, Dis al ('38); Treurlied ('40); Offerande, Ek het gemeen, Bevryding ('41); Stil aand, Terugblik, Rose van herinnering ('42); Getuienis, Winterbome, Wat kan ek vir jou gee?, Nagliedjie ('43); Winternag, Ons is almal sterweling ('45); Verhaal, Die antwoord ('52); Psalm 23 ('53); Psalm 6 ('54); Diep Rivier ('55); Psalm 127, Psalm 13 ('56); Kersliedjie, Wrede landskap, Spieël en venster in die nag ('58); Slotsom ('59); Psalm 139 ('61); Die afspraak ('63); Wie sing?, Dis al ('64); en Psalm 42 ('66).

Hierdie lys sluit 35 liedere in, met die grootste aantal uit die later liedere: 16 uit 'n totaal van 37 liedere ná 1952 is hier ingesluit, d.w.s. iets minder as die helfte van die later liedere; teenoor 19 uit 'n totaal van 74 liedere vóór 1952, d.w.s. iets meer as 'n kwart van die vroeër liedere.

(iii) evokatiewe melodiek

In 'n betreklik klein getal liedere is die hoofindruk een van evokatiewe melodiek: Ek hunker (die opmerklike insinkende lyne in bv. 7³-12, 27-28, ens., en die suggestie van grys verveling in die sig-sag formule in 30³-32, 37³-40, ens.); Ou-Flenterkatiera, waarin die afsnit wat die lied oorheers illustratief is van die woorde "dan wieg sy kroeskop heen en weer"; Die troudag (o.a. d.m.v. aanwending van die sg. Arabiese mineur om 'n Oosterse atmosfeer te skep); Aan die strand (d.m.v.

sentripetaliteit, kaal oktaafspronge, en die sonderlinge kwaliteit van die afwaartse vergrote kwartsprong); Nagliedjie no.3 (d.m.v. lynrigtings, en opmerklike behandeling van die kernwoord "daarheen"); Jy is my ver (d.m.v. konstante melismes, wat 'n gevoel van verlatenheid in die hand werk); Verbondenheid (d.m.v. vaagswerwende melodiek, wat in sommige ander liedere ontaard in 'n swakheid, ¹⁾ maar in hierdie geval goed pas by die vaag-vervloeiende stemming van die gedig); Ek hoor en kannie sien (wat ook grotendeels verborge-deklamatoriese elemente bevat maar tog oorwegend 'n evokatiewe indruk maak weens die veelvuldige en lang melismes); Ons is die geeste (waarin die newewêreld van geeste amper tasbaar gesuggereer word d.m.v. lyn en register); Hart-van-die-Dagbreek (waarin die wiegende lyne kinderlike onskuld suggereer); Lofsang van Maria (vol jubelende dankbaarheid); en 'n Donker kern in die lig (Kyk bl. 313).

Die jaartalle waarin die betrokke liedere val is 1941 (6), 1943 (3), 1953 (1), en 1958 (1). 'n Oorheersend evokatiewe benadering speel dus geen belangrike rol nie. Dit is egter belangrik om daarop te let dat geeneen van Rosa Nepgen se liedere uitsluitlik uit 'n enkele soort benadering bestaan nie. Die indeling is gemaak volgens oorwegende effek, en daar is (vanselfsprekend) in omtrent elke lied ook ander belangrike vormende elemente bo en behalwe die oorwegende soort.

So bevat bv. Herdenking, wat 'n geheeleffek van stemmingsweergawe maak, ook 'n mate van ontleedbare aansluiting, bv. die soet opwaartse sextspronge by "wonderlik" en net voor "verlang" (10^{1-2} , = 31^{1-2} ; en 11^{1-2} , = 32^{1-2}); die klimakteriese styging by "eerste" (12^3 , = 33^3); en die vertederende skaduweetjie wat d.m.v. kromatiese verlaging geskep word by "liefdestyd" (13^3 , = 34^3). Dat hierdie ontleedbare elemente egter hoegenaamd nie deurslaggewend is nie, word bewys deur bv. 4-8, waarin o.a.

die ritme van die 308/

1) Kyk bl. 387.

die ritme van die woorde op 'n verbasende wyse behandel word en verskeie willekeurige beklemtonings voorkom, teenoor geen enkele illustratiewe element nie. Objektiviteit is daar dus genoeg om skerp te kritiseer in hierdie mate. Dit sou egter 'n uiters onsensitiewe luisteraar verg om hierdie kritiek uit te spreek sonder die kwalifikasie dat woorde en melodie daarby tóg ook volmaak bymekaar pas!

Verder bevat Op my ou ramkietjie en Boggom en Voertsek, wat as verborge-deklamatories ingedeel is, ook opmerklieke evokatiewe melodiese elemente; ¹⁾ Diep Rivier (verborge-deklamatories) bevat intervalsimboliek wat 'n deurslaggewende rol speel; ²⁾ ens., ens.

(iv) onbepaalbare melodiek

Sekere liedere uit haar werklys is nie by enige van die genoemde klasse wat tot dusver genoem is ingesluit nie. Die betrokke liedere is O bitter weinig ('36), Verganklikheid ('37), Om boer te wees ('40), Nagliedjie no.1, Die Teken, Jy is my altyd naby en Jy is my ver ('41), Blomme ('43), Maria ('45), Reën in die voorwinter en Maria ('49), Lied van 'n blinde ('52), Wilgerbome ('53) en Die beiteljtjie ('56). Uit melodiese oogpunt beskou is hierdie liedere verwarrend; anders as die ander liedere maak hulle geen besondere positiewe indruk op die gemoed nie. ³⁾

(v) Jy't weggegaan

Die een lied wat oorbly is Jy't weggegaan. Hierdie lied is anders as enige van die ander 102 Afrikaanse

toonsettings wat 309/

1) Kyk bl. 322.

2) Kyk bl. 390.

3) Verdere bespreking op bll. 323-327.

toonsettings wat beskikbaar gestel is deurdat dit doelbewus middeleeus-psalmodies is, wat betref die konstante melismes, omspeling van resiteertone, en die modale verhoudings tussen tweede laaste en finale tone van afdnitte. Die idioom word bevestig deur die begeleiding, wat uit 'n polifoon weefsel onder en om die sangstemmelodie bestaan, met organum-agtige parallellisme in 13, 16 en 17⁴-18³. Die geheelindruk bly dus swewend en onstoflik, soos kenmerkend is van die psalmodie in sy oorspronklike onbegeleide vorm.

Die gedig sien daar as volg uit:

Jy't weggegaan en jy bewoon
'n silwer herberg in die sneeu
jou vensters kyk nog elke nag
met drie blink oë na die plein

die plein is boom en wind
en boom en wind en wind
en wintermiddag voer daar iemand
die meeue krummels teen die wind

Afgesien van die afwesigheid van enige interpunksie val die onwerklik-onpersoonlike stemming op, en hierin kan sterk regverdiging vir haar keuse van idioom gevind word. Hiervolgens sou die lied dan by die groep wat hoofsaaklik evokatief is gevoeg kan word.

MELODIELYN

(i) inleiding

In verband met die melodiese indeling wat in die voorafgaande paragrawe gemaak is, is dit interessant om op te merk dat die oorwegend suiwer musikale stemmingsliedere die ander soorte voorafgaan; dat daar dan vanaf 1937 'n deklamatoriese ondergrond begin deurskemer (volgens die gegewens in bll. 280 - 290 klaarblyklik as plaasvervanger vir die aanvaarde opvatting van deklamasie) wat 'n groot en belangrike groep liedere lewer;

dat die element 310/

dat die element van evokasie veral tussen 1941 en 1943 op die voorgrond tree; en dat haar aanvanklike voorkeur aan stemmingsmelodiek in die later liederes in 'n groot mate terugkeer.

Soos op bl.303 genoem, is die indeling hoofsaaklik volgens melodielyn gemaak, wat as die belangrikste bestanddeel van melodie in Rosa Nepgen se liederes beskou kan word. Daar is slegs enkele liederes waarin ander bestanddele van melodie 'n deurslaggewende rol speel, bv. die melismes in Jy't weggegaan en die spronge in Aan die strand. Die hoofindruk in die oorweldigende meerderheid is egter van skone of betekenisvolle lyn, waartoe die ander elemente minder of meer belangrike bydraes lewer.

(ii) stemmingsliederes

In die groep wat as oorwegend stemmingskeppend aangegee is, is daar betreklik min gevalle waarin lyn ontleedbare betekenisvolheid in direkte aansluiting by óf woordbetekenis óf "verborge deklamasie" inhou, alhoewel voorbeelde hiervan ook wel aangetref word, bv. in Soos 'n borrelende vink, 8-12 (suggesief van "as hy swaai op die tak") en $17^{4\frac{1}{2}}-19^3$ (by "omhoog, omhoog in die blou lug vry"); Simpel liedjie, waarin die hoogste tone van die sangstem gebruik word by die woorde "Maar o, (die moederharte)"; Rus, 6^{1-3} en 15^{1-3} (dalende lyne by "skemering" en "slaap") en 18^{1-3} (terugkeer na dieselfde motief by "kom weer terug"); Ballade van Broer Blindeman, 12^9-14^6 (hoë ligging by "dan juig hy sy lewe was bly"), 21^1 (hoogteklimaks by "tot" uit "wat reik tot waar die ranke kan kom"), 27^9-28 en 44^3-45^6 (hoë ligging by "Ek juig want my lewe is bly"), en 30^7-31^8 (lae ligging by "speel oor die vlak van die kloofwaterkom"); Die skoenmaker, $3-6^1$ en $31-34^1$ (gepaste oulik-naïewe suggestie van laer en hoër by "Onder die môreskadu" - "van die k'reeboom" - "sit oom Koot"; ens. Meer subtiële

aanwendings van lyn 311/

aanwendings van lyn kom ook voor, bv. in H. Petrus, waarin die verskil tussen die sober sillabiese $3^{5\frac{1}{2}}-7^5$ en $20^{5\frac{1}{2}}-26$ teenoor die melismatiese liriek van $7^{7\frac{1}{2}}-14^1$ op verborge deklamatoriese aansluiting teruggevoer kan word (die middeldeel van die gedig is gevoelbelaaï op 'n liriese wyse terwyl die eerste en derde strofes betreklik ingehoue, amper ironies, is); en in Daar kom 'n weerklank: die hoogste sangtone in die eerste strofe kom voor by die wanhopige "en skuim vir aalmoes gee", in die tweede strofe kry die bitter "en menseroem beklad" die laagste tone, en die laaste strofe styg tot die hoogste toon van die lied as geheel in die slotreël (waarna die hele gedig opbou) "En nou vergaan van smart".

Laasgenoemde soort aanwending van lyn, wat hierdie toonsetting 'n mate van verwantskap met die verborge-deklamatoriese liedere laat aanneem, is egter skaars onder hierdie groep, wat toonsettings insluit soos Toeral, loeral, la, waarin die oorwegende indruk een van uitbundige opwaartse en afwaartse lyne is (nie oral sonder ontleedbare direkte aansluiting nie); Seisoene bring sagvoetig, waarin verskeie geleenthede vir betekenisvolle lynrigting nie gebruik word nie, bv. "En oor hul vlug Erotus" ($34^{2\frac{1}{2}}-36^2$) en "na Zeus se hemelkoor" ($54^{2\frac{1}{2}}-56^1$); ens. Rosa Nepgen se werkwyse getuig reeds in hierdie heel vroeë toonsetting van instinkmatige keuse van 'n gepaste idioom: dit sou die aantreklike gemoedelikheid van hierdie gedig nie ten goede kom as daar te veel illustratiewe elemente teenwoordig is nie.

Ander voorbeelde van illustratiewe lyne in hierdie groep is bv. $15^{2\frac{1}{2}}-4$ uit In die tuin (afwaartse lyn by "het my hart verwelk"); en die opwaartse einde by "grawe in die son" teenoor die afwaartse einde van dieselfde afsnit by "grawe in die sneeu" in H. Petrus (in $20^{4\frac{1}{2}}-21$ en $3^{4\frac{1}{2}}-4$). Van verlore vlei is die enigste van hierdie liedere wat evokasie as opmerklike aanleiding

tot lynvorming bevat (in bv. 3-4 by die hoogte-teenstelling van "leeurik" en "vlei", in 5 realistiese aansluiting by "bloute", ens.)

Dit is ook interessant dat 'n hele paar van die later liedere in hierdie stemmingsmelodiese groep subtiele interpretasies i.v.m. betekenis aansluiting toelaat weens die besonder hoë kunsvlak waarop hulle verkeer. Bv. in My oë tas die wêreld af, 34-35, suggereer die opwaartse lyn by "moet bedrieg" ontsetting by die gedagte dat "alle Diepte moet bedrieg"; in My angs het ook geen sin, 10-17 en 28-33, suggereer die sig-sag lyn die onderliggende hopeloosheid van die stemming wat in die gedig oorheers; ens. Hierdie liedere, asook die meeste van die ander klein metafisiese voorspele, is inderdaad op 'n kunsvlak wat verskillende obskure interpretasies toelaat, en die musiek is so wonderlik gepas by die wonderlike gedigte dat woorde en melodie ineenvloei en die luisteraar naderhand nie meer seker is of dit poësie of musiek is wat meer invloed op sy interpretasies het nie. Om tot 'n volle besef te kom van die prestasie wat Rosa Nepgen in hierdie toonsettings behaal het, is dit slegs nodig om toonsettings van ander Suid-Afrikaanse liedkomponiste van hierdie soort poësie met hare te vergelyk, bv. Bell se My venster is 'n blanke vlak.

(iii) evokatiewe liedere

In die hoofsaaklik evokatiewe liedere word daarenteen 'n besonder hoë mate van ontleedbare aansluiting gevind in die melodiese lyne. By die gegewens op bll. 306, 307 en 309 kan gevoeg word die wiegende lyne in die refrein (13-18, 32-37 en 50-55) van Die troudag, wat terselfdertyd die heen en weer beweging van boomtoppe in die wind en die bruid se onrustige gemoed suggereer; en die passie-lose onskuld in Hart-van-die-Dagbreek; eweneens d.m.v. wiegende lyn, nou egter weens die heeltemal andersoortige harmoniese basis met die

teenoorgestelde werking as in Die troudag. In Ons is die geeste val die aantreklik-dwalende lyn op by die aanvangswoorde "Ons is die geeste wat dwaal", en die suggestie van woordbetekenis in 12^4-15^1 ('n sig-sag-beweging by "Soos die blare wat waai op die wind (waar hy lus het)"), ens.

'n Donker kern in die lig bestaan oorwegend uit evokatiewe lyne: "'n Donker kern in die lig" - opwaarts oor die omvang van 'n groot tiende, wat die begrippe "donker" en "lig" suggereer, asook, in aansluiting by komende woorde, 'n strewe van die lig om oor die "donker sfeer" uit te beweeg; "en óm die lig" - 'n terugbuigende lyn wat omsluiting suggereer; "'n donker sfeer" - afwaarts oor 'n groot septiem; "en al die straling is gestuit"-opwaarts; "en rusteloos en gaan en keer" - kronkelend-terugbuigende lyn; "en tas die duister" - suggestiewe tweekootmelismes; ens.

Ek hoor en kannie sien bevat, soos My liefste (kyk bl. 305), 'n sterk ondergrond van verborge deklamasie, wat egter oorheers word deur die evokatiewe effek wat ontstaan a.g.v. die veelvuldige melismes, en ook die besonder raak suggestie van die geestesgesindheid wat agter die woorde lê: die stygende lyn in 7^4-9^3 by "Is dit ween miskien? Is dit lag?" suggereer stygende moedelose onsekerheid; die lyn by "En dit drup-drup buite in die nag" sluit denkbaar aan by die idee van eentonigvallende druppels maar nog meer oortuigend by die verveelde geestestoestand wat veroorsaak dat die druppels so bewus gehoor word, ens.

(iv) verborge-deklamatoriese liedere

In die liedere wat as verborge-deklamatories ingedeel is sluit die melodielyn in die meerderheid gevalle hoofsaaklik aan by die onderliggende gevoelstroom waaruit die woorde groei (of wat deur die woorde veroorsaak word).

Hierdie eienskap is vanselfsprekend in baie gevalle gemeng met ander eienskappe. As verteenwoordigende voorbeeld word 2-21 uit Bevryding bespreek:

Ek wil na jou gaan deur die skemering van hierdie late lente -
lig Deur die donkerende blomme en bome En my hoë
stille woorde aan jou rig Want nog nooit was so
teer en wonderlik in my die sterkewil en wens om al my
vreugde al my smarte te suiwer aan die liefde van 'n mens

Wat lyn betref word die volgende opgemerk: Die opwaartse lyn in 2^{1-3} dui gretigheid aan en die opwaartse sprong na "jou" hef die voorwerp van hierdie gretigheid uit. Die afwaartse lyn in 3^{1-3} sluit ook aan by moontlike voordraginfleksie (daling van die stem as afronding na' die vorige styging), en suggereer terselfdertyd die betekenis van die begrip "skemering" en vorm 'n aantreklike melodiese teenstuk vir 2^{1-3} . $3^{4\frac{1}{2}}-4$ gee moontlike voordraginfleksie

weer, en dien as 315/

weer, en dien as gepaste, melodies herhalende voortsetting van $2-3^4$. Mate $4^{4\frac{1}{2}}-5^1$ kan slegs musikaal verklaar word as 'n gepaste, balanserende einde van die afsnit $3^{4\frac{1}{2}}-5^1$, in die teenoorgestelde rigting as waarin $2-3^4$ geëindig het. Beide wat normale deklamasie en verborge deklamasie betref, is dit nie te verklaar nie. Mate 6-11 bestaan uit 'n weergawe van moontlike voordraginfleksie, met illustratiewe verlagings by 7^1 en 7^3 (vir "donkerende") en sprongskildering na "hoë". Maat 12 is anti-deklamatories ("nooit" is afgeskeep) maar geregverdig deurdat die afwaartse rigting waarin dit beweeg die betekenisvolle opwaartse oktaafsprong by "wonderlik" (13^3-4) moontlik maak. Mate $14^{2\frac{1}{2}}-16^1$ is in alle opsigte soos 12. Mate $16^{2\frac{1}{2}}-21^1$ sluit weer presies aan by moontlike voordraginfleksie en $16^{2\frac{1}{2}}-18^2$ is ook suggestief van woordbetekenis.

In die lig van die bostaande gegewens blyk dit duidelik dat slegs die willekeurige ritmiese behandeling van die woorde 'n geheeleffek van normale deklamasie uitskakel. In hierdie verband kan gelet word op bv. metries-ritmiese oorbeklemtoning van "deur" (3^1), "ring" uit "skemering" (3^3), "lig" uit "lentelig" (4^1), ens., ens.

In sommige van die liedere in hierdie groep moet sekere voorbehoude in ag geneem word, om die verborge deklamatoriese aansluiting te aanvaar. In Boggom en Voertsek sal die deklamasie waarby aangesluit word, voordrag van 'n besonder gekunstelde soort impliseer (moontlik bereken daarop om die ironiese element in die poësie ten volste te benut); Rose van herinnering impliseer 'n romanties-opgewonde soort voordrag; die Psalms bevat aansluiting by kanselprosodie; ens.

Offerande is 'n interessante geval. Die gedig is romanties-gevoelig ("die somber boom van smart", "dreun die doodsklok van my hart"), en met 'n "Al wat ek het/ is joue" - gebaar aan die begin wat amper as tienderjarig aandoen. In plaas van om hierdie (enigsins oordrewe)

gevoelsfeer in 'n ewe 316/

gevoelsfeer in 'n ewe romanties-gevoelige musikale idioom weer te gee, soos Rosa Nepgen by uitstek in staat is om te doen (dit blyk uit haar gawe om amper sonder uitsondering die stemmingsinhoud van gedigte oortuigend weer te gee), toonset sy Offerande in 'n harmoniese idioom en met formeel herhalende melodiek wat subtiel verwant is aan die ou Italiaanse musiek van komponiste soos Caldara, A. Scarlatti, e.a., waarin die (sterk) gevoelselement op 'n gestileerde, vir die hedendaagse oor amper ingetoë, wyse behandel word. Dit bring mee dat die lied aangenamer aandoen as die gedig op sigself.

MELODIESPRONGE

(i) algemeen

Rosa Nepgen toon oor die algemeen voorkeur aan melodie wat betreklik baie en groot spronge bevat. 'n Paar uitsonderinge kom voor, bv. Ou-Flenterkatiera, Verbondenheid, Jy is my ver, H. Petrus en Jy't weggegaan; maar die oorweldigende meerderheid van die liedere bring die indruk mee dat sy vanselfsprekend in taamlik wydgestrekte toonafstande dink. Hieruit groei soms afsnitte met 'n baie groot omvang, bv. 9⁶-11 uit Die donkerstroom; 20-21 uit Keur van die beste; 9-11¹ en 40⁶-43¹ uit Die dwaas; 7-10 uit Ons is die geeste; 32-33³ uit Lofsang van Maria (moontlik illustratief); 65⁶-67¹ uit Psalm 23; 4^{3½}-5¹ uit Psalm 42; ens. Die liedere met beperkter omvang soos Ou-Flenterkatiera en Jy't weggegaan is uitsonderlik, en om verklaarbare redes anders as die ander liedere: in e.g. geval omdat die oorheersende illustratiewe afsnit 'n klein omvang het, en in lg. geval in aansluiting by die oud-Psalmodiese idioom.

Die verskillende moontlike funksies van spronge word almal gevind in die groep stemmingsliedere: om 'n klimaksbegrip in die gedig te verklank (Toeral, loeral, la, 24⁴-25¹ : 'n opwaartse kwint gevolg deur 'n opwaartse

sext by "Die hemel is naby"); om kernwoorde wat nie noodwendig klimakteries is nie te beklemtoon (Seisoene bring sagvoetig, $25^{2\frac{1}{2}}-26^1$: 'n opwaartse septiem na "gawes"); om 'n illustratiewe suggestie van woordbetekenis in die hand te werk (Die dwaas, 24^{1-4} : 'n opwaartse sext gevolg deur 'n opwaartse terts by "soos God"); om die gevoelstemming van 'n woord te suggereer (Die bloeisel van Jesus, $9^{1-2\frac{1}{2}}$: 'n afwaartse verminderde kwint by "ned'righeid"); en om enige belangrike woorde wat nie noodwendig klimakteriese of kernbegrippe is nie te beklemtoon (Soos 'n borrelende vink, 19^{2-3} : opwaartse kwart na "vry").

Laasgenoemde lied is 'n besonder insiggewende geval. Die opmerklike spronge (d.w.s. dié wat groter as 'n terts is, of bestaan uit 'n terts onmiddellik voorafgegaan of opgevolg deur 'n ander sprong wat groter as 'n terts is) wat voorkom, is as volg geleë: 2^{1-3} , $3^3-4^{\frac{1}{2}}$, 6^{1-3} , 7^{1-3} , 7^4-8^1 , 12^{1-3} , $18^3-4^{\frac{1}{2}}$, 19^{2-3} , 25^3-4 , 28^{1-3} , 29^{1-3} , 29^4-30^1 , 34^{1-3} , en 34^4-35^1 . Hiervan kan slegs $3^3-4^{\frac{1}{2}}$, $18^3-4^{\frac{1}{2}}$ en 19^{2-3} direk ontleedbaar verbind word met die woorde (opwaartse oktaaf na "verlos"; opwaartse kwart tussen "omhoog" en "in die blou lug", en opwaartse kwart na "vry"). Die ander is egter geensins sonder betekenis nie; 2^{1-3} in aansluiting by die idee van 'n "borrelende vink" (by 2^3-3^1); 6^{1-3} en 7^{1-3} by die belangrike woorde "opbruis en uiting (moet vind)" (e.g. weliswaar in die teenoorgestelde rigting, d.w.s. afwaarts, as wat die woord "opbruis" impliseer; maar daar is geen vasstaande wet i.v.m. lynrigting as illustrasie van die begrippe "op" en "af" nie, alhoewel "op" gewoonweg deur 'n opwaartse lynrigting en "af" deur 'n afwaartse lynrigting "geïllustreer" word); ens.; ens. Party van die interpretasies i.v.m. betekenisvolheid wat a.g.v. hierdie soort ontleding gemaak kan word, word enig-sins vergesog, maar nie heeltemal onaanvaarbaar nie, bv. die opwaartse oktaaf (29^4-30^1) wat die see as die belangrikste bekorende begrip uitsonder in die verbinding "die son en die see".

In 'n paar gevalle 318/

In 'n paar gevalle verloor die spronge ook aan trefkrag weens die verbasende woordbehandeling wat by hulle aangetref word, bv. die aanvanklike ritmies-metriese oorbeklemtone van "Soos"; die na verhouding met die voorafgaande vier polse te lang onderbreking tussen "hart" en "verlos" (juis hierdie twee woorde behoort mekaar snel op te volg); ens.

(ii) stemmingsliedere

In sommige van die stemmingsliedere is die persentasie ontleedbaar betekenisvolle spronge laag. By voorbeeld in Droom nou, In die stilte van my tuin en Bestendige aanwesigheid is daar maar een voorbeeld per lied (in die gegewe volgorde 20^{3-4} na "bome"; $20^{4\frac{1}{2}}-21^1$ by "so lag"; en $7^{4\frac{1}{2}}-8^1$ na "son"). Die betekenisvolheid van hierdie gevalle is ook geensins so ondubbelsinnig as in die ander liedere nie: weens die afwesigheid van dieselfde soort behandeling in die res van elkeen van die betrokke liedere gaan hulle amper ongemerk verby. Liedere soos Die dye trek die dye aan en My oë tas die wêreld af het ook slegs enkele voorbeelde van ontleedbaar betekenisvolle spronge (in e.g. lied 9^{5-6} en 11^5-12^1 ; in lg. lied 5^6-6^1) terwyl My angs het ook geen sin geen soortgelyke voorbeelde bevat nie.

Laasgenoemde drie liedere kom uit die Twaalf klein metafisiese voorspele. Hierdie peinsend-filosofiese gedigte, waarvan selfs die skynbaar eenvoudigstes soos Seekoevlei nie 'n vaste, onaanvegbare enkele interpretasie toelaat nie, terwyl die meerderheid verskeie interpretasies suggereer selfs aan 'n oppervlakkige leser, vereis versigtige behandeling van enige liedkomponis wat dapper genoeg is om hulle aan te pak. 'n Té letterlike omsetting van sekere begrippe in die aanvaarde soort simboliek wat veral spronge betref, sou maklik 'n effek van ongepaste naïwiteit kon wek. Rosa Nepgen bly in lg. opsig (soos in alle ander opsigte) besonder sensitief aan die kant van goeie smaak

deurdagtheid, met die enkele uitsondering van een sprong in Nog eenmaal wil ek : die kwartsprong opwaarts na "op" uit "weer op ons dorp (.....staan)" (11⁴-12¹) doen onaangenaam aan veral omdat die ongepaste oorbeklemtoning onderstreep word deur 'n te lange nootwaarde. Die besef dat hier geen sprake van 'n realisties-illustratiewe bedoeling kan wees nie het skaars deurgedring of dieselfde woord ("op") word wél met so 'n bedoeling getoonset in 16³-17¹ ("óp in die donker skiet"), aangevul deur 'n ewe realistiese sprong na "skiet".

Afgesien van hierdie ongelukkige terug-assosiasie is die behandeling van lg. woorde in alle opsigte gepas; die begrip self is beeldend en laat dus beeldende melodiek toe.

Die ander ontleedbaar betekenisvolle spronge in hierdie twaalf liedere is almal ewe paslik: die genoemdes (bo aan bl.); asook no.2: 12³⁻⁴ (none afwaarts na "wees" uit "jy gryp nou alles aan wat groots kan wees"); no.3: 25²⁻³ (kwint afwaarts na "toe" uit "wil na die wortels toe"); no.5: 18⁴-19¹ (none afwaarts by "geval" uit "het hy uit hierdie dun lug geval"); ens.

(iii) evokatiewe liedere

Onder die groep wat as hoofsaaklik evokatief aangedui is, is daar liedere wat 'n minimum aan betekenisvolle spronge bevat: Ou-Flenterkatiera, waarin aan geeneen van die spronge 'n spesifieke betekenis toegeskryf kan word nie; 'n Donker kern in die lig¹⁾; en Jy't weggegaan, waarin die enkele spronge onopmerklik versmelt in die melismatiese geheel. Ander elemente as spronge skep dus hier die evokatiewe effek.²⁾ Hierteenoor is die evokatiewe effek van Aan die strand omtrent uitsluitlik aan sprongaanwending toe te skryf, soos op bl. 307 genoem is, terwyl Lofsang van Maria voorbeelde van verskeie van

die moontlike soorte 320/

1) Kyk bl. 313.

2) Kyk bl. 309 en 322.

die moontlike soorte betekenisvolle spronge bevat wat op bl. 316 genoem is, bv. in $8^{4\frac{1}{2}}-9^1$, $51^{2\frac{1}{2}}-31^{\frac{1}{2}}$, 69^4-70^1 , 87^{1-4} , ens.

(iv) verborge-deklamatoriese liedere

Dieselfde verskynsel word onder die verborge-deklamatoriese liedere aangetref. In Bevryding bv. is daar slegs enkele spronge wat nie ontleedbare direkte betekenis het nie, terwyl Ek hoor en kannie sien uit veelvuldige spronge bestaan, waarvan slegs enkele as betekenisvol geïnterpreteer kan word. Hierdie verskil tussen die twee liedere spruit natuurlik deels uit die verskil tussen die onderskeie gedigte se inhoud; e.g. is direk en eenvoudig terwyl lg. neig na die peinsende, nie-konkrete. Dieselfde geld vir die verskil in behandeling van bv. Psalms 6, 23 en 139, wat talle ontleedbaar aansluitende spronge bevat by begrippe soos "red", "moeg", "gebed", "oor my verhef", "oorwin nie", "diep", ens.; en Wrede landskap en Wie sing?, wat baie min voorbeelde hiervan bevat.

MELISMES

Melismes is in talryke toonsettings deur Rosa Nepgen 'n opvallend belangrike melodiese bestanddeel.

(i) stemmingsliedere

In die vroeëre stemmingsliedere kan slegs enkele van die melismes as ontleedbaar betekenisvol beskou word, bv. in Salute d'Amour : 5^{1-4} en 39^{1-4} (suggesief van die algemene uitgelate stemming) en $33-34^3$ (beklemtone van 'n belangrike woord). Laasgenoemde rede verklaar ook nog enkele ander melismes, bv. in Die ballade van Broer Blindeman: 7^{7-8} ; en Die bloeisels van Jesus: 11^{1-3} .

In die latere stemmingsliedere is die persentasie ontleedbaar betekenisvolle melismes, ofskoon aanmerklik laer as in die evokatiewe en verborge-deklamatoriese liedere, hoër as in die vroeëre stemmingsliedere. Laasgenoemde feit

hang in 'n groot mate 321/

hang in 'n groot mate daarmee saam dat Rosa Nepgen met-tertelyd enigsins meer doelbewus te werk gegaan het; in die later liedere val melismes meer gereeld saam met belangrike woorde, sodat hulle betekenisvolheid aanneem. Genoeg gevalle van melismes by onbelangrike woorde en lettergrepe kom egter nog tot in die heel laaste liedere voor, om aan te toon dat Rosa Nepgen in geen stadium óf die intuïtiewe voorkeur aan musikale vereistes prysgee óf nougeset doelmatig te werk gaan nie: dit kan met sekerheid aangeneem word dat die ooreenkoms in gees tussen musiek en poësie hoofsaaklik intuïtief tot stand kom in die liedere waar dit aanwesig is.

Voorbeelde uit die latere stemmingsliedere word aangetref in bv. Nog in my laaste woorde, by die sleutelwoorde "vlam" (34¹⁻⁴), "smart" (37-38¹) en "kring" (49¹⁻²); en in H. Petrus, in 8-14 om die subjektiwiteit van hierdie strofe te beklemtoon.

In Ignatius bid vir sy orde kan die talryke melismes beskou word as 'n geïntegreerde bestanddeel van die priester se biddende koraal. In Moet ek vir iemand iets nog sê is die kromatiese afwaartse melisme by "land" (7³-8³) suggestief van afkeuring; 'n indruk wat deur die res van die gedig bevestig word.

(ii) evokatiewe liedere

In die verborge-deklamatoriese en evokatiewe groepe liedere is daar ook 'n opmerklike voorkeur aan suiwer-musikale, melodievormende aanwending van melismes, maar die melismes word vergesel van 'n hoër persentasie betekenisvolle gevalle as in e.g. groep. Voorbeelde hiervan is, uit die evokatiewe groep, Ek hunker: 27-28¹ ("lag"); Die troudag, in die refrein, waar die melismes bydra tot die slepende wieging op 'n wyse wat die gevoel van vreesagtigheid verhoog; Ou-Flenterkatiera, waarin die talryke lang melismes die betrokke karakter se droewige sang tipeer; Ek hoor, waarin die hele lied se stemming bepaal word deur die

melismes waarsonder die geheelindruk een van verborge deklamasie sou wees; Ons is die geeste, waarin die melismes bydra tot die onwerklike stemming; Hart-van-die-Dagbreek, waarin die drienoetmelisme by "sing" (19^{1-4}) realisties-illustratief werk; Lofsang van Maria, waarin melismes by 'n hele paar kernwoorde hierdie woorde se betekenisvolheid beklemtoon, bv. 9^{1-4} (eerste lettergreep van "Here"), 29^{1-3} (eerste lettergreep van "heilig"), ens.; 'n Donker kern in die lig, 19^{1-4} , waarin die vier tweenoetmelismes die betekenis van "tas die duister (mure af)" suggereer; en Jy't weggegaan, waarin die melismes die belangrikste melodiese bestanddeel is en in 'n hoë mate verantwoordelik vir die onstoflike geheeleeffek. In lg. lied is dit opmerklik dat die melismes hoofsaaklik by kernwoorde voorkom, soos in Lofsang van Maria.

(iii) verborge-deklamatoriese liedere

In die verborge-deklamatoriese liedere verrig melismes dieselfde funksies as in die pasgenoemde groep. In Die donkerstroom werk die melismes suggestief by "As ek kon droom en fantaseer" (18^3-20^2); In Boggom en Voertsek is daar realisties-illustratiewe aansluiting by die eerste lettergreep van "swewe" (11^{3-4}), asook vier keer by die woord "saam" (6^{1-2} , 17^{1-2} , 31^{1-2} en 49^{1-2}): dit hou 'n suggestie in van die twee bobbejane se gesnater; in Ek het gemeen word 'n oorweldigende gevoelsoplewing gesuggerer deur die opwaartse oktaafmelisme by die eerste lettergreep van "golwe (het oor my hart geslaan)" (21^{1-2}); in Stilaaand is die melismatiese afwaartse kwint by die tweede lettergreep van "verlang" (6^4-7^1) suggestief; in Getuienis is die opwaartse sextmelisme by die eerste lettergreep van "ophef" (4^{1-2}) realisties betekenisvol; in Winterbome word "smart" ($25-26^1$) en "alle" (29^{3-4}) melismaties beklemtoon; ens.; ens.

Haar werkwyse in die Psalmtoonsettings verskil grootliks; in Psalms 23 en 127 is die melismes hoofsaaklik suiwer musikaal, terwyl hulle in die ander Psalms (6, 13

en 139) hoofsaaklik 323/

en 139) hoofsaaklik ontleedbaar betekensivol is, in e.g. bv. 4⁴⁻⁵ ("toorn"), 11¹⁻⁴ ("verswak"), 14¹⁻⁴ ("verskrik"), 37¹⁻⁴ ("gesug"), 42¹⁻⁶ ("trane"), 46⁴⁻⁵ ("oud"), ens.

In Die afspraak tree 'n melistamitese afwaartse kwart op as bepalende element, deurdat dit voorkom by die tweede lettergrepe van "gewag" (7¹⁻²) en "gekom" (32¹⁻²) uit "Ek het gewag" en "En niemand het gekom" asook by "hart" (42¹⁻²) en "lank" (50¹⁻³): dit verbind die vier belangrikste kernwoorde met mekaar op 'n wyse wat dit as simbool van die hele lied laat voorkom. Ook besonder subtiel is die melismes in 29¹⁻⁴ en 31¹⁻⁴ van Dis al (1964): e.g. is afwaarts, lg. opwaarts; albei by die (willekeurig herhaalde) woord "gras" uit "dis 'n graf in die gras". Die melismes skep 'n byna visuele beeld van skrik gevolg deur verbystering (voordat die volle besef van die implikasie van hierdie vonds tot die banneling deurdring).

VERGISSINGS

Op bl. 308 is 'n groep liedere genoem wat in melodiese opsig verwarrend voorkom. In die lig van die feit dat Rosa Nepgen se liedere met slegs enkele uitsonderinge ¹⁾ staan of val volgens die melodiese indruk wat hulle wek, impliseer die woord "verwarrend" dat die betrokke liedere geen positiewe indruk op die luisteraar se gemoed laat nie.

Ontleding in besonderhede van die melodiek in hierdie liedere verskaf geen aanduiding van waaruit die gebrek aan positiewe indruk voortkom nie; die liedere bevat ongeveer dieselfde persentasie en dieselfde soort ontleedbaar evokatiewe en/of verborge-deklamatoriese aansluiting by die woorde as haar ander liedere.

In verband met die twee toonsettings van Maria, en van Wilgerbome en Die beiteljtjie, val dit ook op dat hulle wesenlik uit dieselfde soort musikale materiaal

gebou is as sommige 324/

1) Kyk bl. 302

gebou is as sommige van haar heel beste liedere (soos Ignatius bid vir sy orde en party van die klein metafisiese voorspele). Die liedere word gekenmerk deur vry ontvouende melodiese afsnitte MET 'N MINIMUM VAN HERHALING, tydgenootlike vry-dissonante harmoniek, 'n betreklike yl kontrapuntiese inkleding, en gelykmatig-vloeiende ritmiek.

Die moontlike gevare verbonde aan die soort musiek wat resulteer uit die genoemde kenmerke is luistervermoeïing a.g.v. die mens se natuurlike onvermoë om nuwe melodieë en sonoriteite buite sekere perke in te neem, en verveling a.g.v. 'n gebrek aan ritmies-dinamiese teenstelling in 'n inkleding wat nie kompenseer vir lg. gebrek deur voldoende afwisseling wat klankdigtheid (akkoordies teenoor lineêr) betref nie.¹⁾

In die voorheen genoemde spitsliedere soos Ignatius en Spieël en venster in die nag word hierdie gevare geslaagd vermy.²⁾ In die vier toonsettings wat hier onder bespreking is kan hulle egter nie vermy word nie bloot al omdat die liedere te lank is. In verband met hierdie liedere kan dit dus vasgestel word dat meer aanhoudende nuwe materiaal voorkom as wat van die luisteraar verwag kan word om in te neem. 'n Effek van verveling weens oor-vermoeïing ontstaan dus, in weerwil van die feit dat die materiaal as sulks ewe waardevol is as dié wat sy in enige ander lied gebruik.

Die verwarrende indruk ontstaan dus nie a.g.v. minderwaardige materiaal nie maar wel a.g.v. haar manipulasie van potensieel waardevolle materiaal. Laasgenoemde feit is besonder belangrik; identiese soort materiaal vorm 'n praglied soos Ignatius bid vir sy orde en ook 'n vermoeïende lied soos Wilgerbome, met as enigste ingrypende verskil tussen hulle die hoeveelheid musikale materiaal wat geabsorbeer moet word. - Dit lewer die sleutel tot die rede

vir die swakheid 325/

1) Die aantreklike registreerteenstellings in 'n lied soos Maria (1945) kompenseer nie voldoende nie.

2) Kyk bl. 372 en 385.

vir die swakheid in die genoemde vier liedere: Rosa Nepgen misreken haar wat die aanwending van haar stemmingskeppende vermoë betref. Die stemmingsweergawe as sulks bly van ewe hoogstaande gehalte as in enige van haar ander liedere, maar as musiek is dit nie meer bevredigend nie omdat die "taal" van musiek in belangrike opsigte verskil van gesproke taal. Een van die grondbeginsels van musikale konstruksie is geleë in voldoende herhaling; sonder sodanige herhaling word musiek onsamehangend, dwalend, - vermoeiend. 'n Nie-herhalende toonsetting van poësie wat self nie-herhalend is, kan dus slegs tot op 'n sekere punt toegepas word: musiek wat ewe nie-herhalend ontvou as nie-herhalende poësie kan nie slaag nie om die redes wat pas genoem is. (Die poësie slaag omdat elke woord 'n definitiewe, vaste betekenis het).

Hierdie liedere sou 'n meerdere kans op sukses hê onder drie voorwaardes; (1) dat die harmoniek tradisioneel is sodat die aanvaarde gevoelswaardes van sekere akkoorde en hulle verhoudings tot mekaar as bindende faktor kan dien; (2) dat die sangstemmelodie aanvaarbaar deklamatories is; (3) dat die ritmiese stroming as sulks so dinamies is dat dit meevoer. Eersgenoemde aspek word nie in hierdie paar liedere aangetref nie; lg. aspek word slegs in een lied van Rosa Nepgen aangetref. ¹⁾

Hierby moet gevoeg word dat al vier die betrokke liedere 'n heeltemal ander indruk maak nadat hulle deur die luisteraar gememoriseer is. As die musiek vooraf bekend is, is dit vanselfsprekend nie meer vermoeiend om daarna te luister nie, en kan die luisteraar sonder voorbehoud die komponiste se smaakvolheid, liriese talent, vermoë om 'n oortuigend deurlopende gevoelstroom te beheers, en aansienlike oorspronklikheid waardeer. Hierdie voorvereiste is egter 'n gevaarlike, en miskien selfs onregverdige, een om te stel. Dit stel in elk geval waardevolle kuns bloot aan verwaarlosing; selfs die simpatieke

luisteraar sou heel 326/

1) Kyk bll.

luisteraar sou heel moontlik verkies om bekend te raak met ewe waardevolle maar meer toeganklike liedere soos Ignatius bid vir sy orde, ens.

Oormatige en nie-funksionele ritmiese eentonigheid in een of ander vorm verklaar die betreklike ongeslaagtheid van O bitter weinig (te veel herhaling van dieselfde gepunteerde patroon); Verganklikheid¹⁾ (gelykmatige vloei in die begeleiding te onophoudelik volgehou met te veel herhaling van dieselfde patroon in die stem); Reën in die voorwinter (voortdurende herhaling in die begeleiding met niks in die sangstem om daarvoor te vergoed nie); en Lied van 'n blinde (soos die vorige). Die oorwegende indruk is nogtans dat die liedere in melodiese opsig eerder as wat ritmiek betref te kort skiet; melodiek wat interessant is, sou hierdie ritmiese tekortkominge kon neutraliseer, soos dit in bv. Lente-treurliedjie, Die donkerstroom en Van verlore vlei die geval is.

Dieselfde swakheid is teenwoordig in Nagliedjie no.1, Die Teken, Jy is my altyd naby en Blomme; daarby is die materiaal wat sy in hierdie liedere gebruik nie interessant of betekenisvol genoeg om die luisteraar te boei nie. Om boer te wees ly eweneens onder minder-betekenisvolle melodiese materiaal, waarby die periodieke stollings in beweging ook hinderlik is (bv. by 8-10³, 17³, 28³, ens.) Laasgenoemde stagnerings sou 'n betekenisvolle evokatiewe bydrae tot die nagestreefde indruk van stoerheid kon lewer as die materiaal self meer beduidend was.

In sommige van hierdie lg. liedere spruit die eien-skappe wat hier as "swalrhede" aangegee is uit bedoelde evokasie. In O bitter weinig en Lied van 'n blinde is dit denkbaar dat Rosa Nepgen doelbewus die wrangheid in die gedigte d.m.v. knaende herhaling wil voorstel; In Reën in die voorwinter en Om boer te wees dat sy 'n romantiese interpretasie van die "eenvoudige landman" wil projekteer. So ook kan dit moontlik wees om die stemming wat vervat

is in die woorde 327/

1) Kyk ook bl. 329

is in die woorde "skaduwee", "skraalwit en skemerig" uit van Wyk Louw se Maria, en "het sy stil gegaan" uit W.E.G. Louw se Maria in haar toonsettings van hierdie gedigte te vind.

In lg. verband moet daar weer verwys word na die verskille tussen letterkundige en musikale "taal": e.g. kan die genoemde soort begrippe uitbeeld sonder om vitaliteit te verloor, terwyl musiek wat dit op 'n duidelik aanvoelbare wyse doen (soos in Rosa Nepgen se liedere), self "wrang" of "skemerig" ens. word, en gevolglik aan gang en interessantheid inboet.

RITMIEK.

GEAARDHEID VAN DIE RITMIEK

Die totaalindruk van die liedere is dat ritmiek bepaal word deur melodiek, en, met die enkele uitsondering van Dood in die berge,¹⁾ nêrens as primêre organisatoriese faktor optree soos melodiese dryfkrag dit wel doen nie.

Hierdie verskynsel kan teoreties deels verklaar word uit die feit dat die musiek met woorde verbind is. Haar woordbehandeling en ongewone benadering van deklamasie bring egter 'n duidelike besef mee dat die ritmiek nie uit aansluiting by spraakritme groei nie. In die stilte van my tuin (aangehaal op bl. 282) kan ter illustrasie van hierdie bevinding gebruik word.

Alhoewel hierdie lied328/

1) Kyk bll. 346 - .

Alhoewel hierdie lied meer beklemtoningsfoute oor korter afstande bevat as die meeste ander liedere, is hulle verteenwoordigend van wat in die meeste van haar liedere aangetref word. Dat ritmiek hier nie uit woordritme groei nie blyk duidelik uit die groot getal beklemtoningsfoute. In die verborge-deklamatoriese liedere bly die ritmiek ook oorwegend gestileerd, soos op bl.305 genoem.

Die moontlikheid dat woordritme die melodies-ritmiese gang dikteer, soos in die liedere van bv. Gerstman, waarin 'n ewe onreëlmatige ritmiese struktuur regstreeks op woordritmiese invloed teruggevoer kan word, verval dus; en die enigste moontlike verklaring daarvoor wat gegee kan word, is dat die neiging tot vervloeiende, nie-dinamiese ritmiek 'n weerspieëling van Rosa Nepgen se kunstenaarspersoonlikheid is.

In 'n bespreking van haar ritmiek kry melodies-ritmiese verskynsels voorkeur om die redes wat in die afdeling i.v.m. melodiek genoem is.

MELODIESE SWAARTEPUNTE

'n Moontlike ontleding ¹⁾ van die melodiese swaartepunte (d.w.s. die bewegingsklimakse in melodies-dinamiese sin) plaas hulle in die eerste 36 mate van Rosa Nepgen se eerste Afrikaanse toonsetting, nl. Seisoene bring sagvoetig, op 2¹, 6¹, 10¹, 13¹, 14², 16¹, 18¹, 20², 23¹, 25¹, 26¹, 30¹, 32¹, 33¹ en 36¹. Hiervolgens word hulle geskei deur 'n opvolging van 2, 7, 7, 5, 2, 2, 3, 4, 4, 3, 1, 7, 3, 1, en 5 polse, wat 'n hoogs onreëlmatige patroon vorm.

Van die genoemde melodiese swaartepunte kom 3 in melodiese tussenstukkies in die begeleiding voor, dus 12 in die stemparty. Uit hierdie 12 kan 6 op woordritme betrek word, nl. dié op 14², 20², 23¹, 25¹, 26¹ en 36¹.

Die ander 6 val op329/

1) Hierdie soort ontleding laat uiteraard klein bevindingsvariasies toe.

Die ander 6 val op minder belangrike woorde en lettergrepe. Volgens melodiese swaartepunte is die beklemtoning as volg: "Seisoene bring sagvoetig Adonis aan jou t'rug/ Noudat die jaarty vol is van Acheron gedug/ van Acheron ewig vloeiend waar steeds die geeste sug/ Seisoene sloer met aankoms, seisoene sloer met gaan, /maar altyd is hul welkom, hul gawes nooit gedaan/ En groen die somerhuisies met bloeisels sag belaaï/ En oor hul vlug Erotes"

Hieruit blyk dit duidelik dat die onreëlmatige reeks swaartepunte slegs gedeeltelik op die invloed van woordritme betrek kan word. (Metries is daar in hierdie lied nie foute nie, soos op bl. 281 genoem).

'n Ewe onreëlmatige swaartepuntreeks word aangetref in Daar kom 'n weerklank ('34); Treurlied en Dood, die onsterflike ('35); Verganklikheid ('37); Op my ou ramkietjie, Keur van die beste en Rus ('38); In die tuin en Treurlied ('40); Ballade van Broer Blindeman, In die stilte van my tuin, Droom nou, Ek het gemeen, Die troudag, Herdenking, Die teken en Bevryding ('41); Terugblik en Rose van herinnering ('42); Blomme ('43); Winternag ('45); Maria ('49); Verhaal en Lied van 'n blinde ('52); Lofsang van Maria ('53); Psalm 6 ('54); Diep Rivier ('55); al die klein metafisiese voorspele behalwe no.10, asook Ignatius bid vir sy orde ('58 en '59); Psalm 139 ('61); Nog in my laaste woorde ('62); H. Petrus, Jy't weggegaan en Die afspraak ('63); en Psalm 42 ('66).

In hierdie liedere vervul melodiese dryfkrag die rol van voortstuwende element. Dit is onmiddellik merkbaar as hierdie belangrikste bewegingselement afwesig is, soos in 19-22 en 25-29 van Verganklikheid: hierdie mate stol merkbaar.

In die meeste liedere dra melodiese dryfkrag aansienlik by tot die algemene effek: in Rus en In die tuin sorg dit vir 'n vitale stroming in stadig-bewegende musiek; in

liedere soos 330/

liedere soos Daar kom 'n weerklank en Keur van die beste is dit 'n belangrike bestanddeel van die gloedvol-romantiese geheelindruk; in bv. Ballade van Broer Blindeman, Droom nou, Herdenking en Bevryding is dit miskien dié belangrikste bestanddeel van die dartelende sjarme wat hierdie liedere kenmerk; in Treurlied ('40) en Die troudag verhoed dit dat die sterk metriese tred te swaar of oorweldigend word; in Lofsang van Maria dra dit by tot die gevoel van rapsodiese (d.i. amper onbeheersde) vreugde en in Jy't weggegaan tot die effek van ontliggaamde swewing wat die musiek maak; in die wonderlike toonsetting van Ignatius bid vir sy orde word dit soos die lewende polsing van gelowigheid en pyn.

MELODIESE SWAARTEPUNTE EN METRUM

'n Groot groep liedere sluit eng aan by die e.g. groep in ritmiese opsig deurdat die melodiese swaartepunte, hoewel meer reëlmatig en dus meer in ooreenstemming met die metriese indeling van die musiek, tog 'n mate van eie willekeur behou wat veroorsaak dat die metries-ritmiese aspek, hoewel meer opmerklik as in die vorige groep, nie so sterk op die voorgrond tree dat dit melodiese stuwingsas primêre bewegingsfaktor vervang nie. In die eerste 23 mate van Die antwoord val die melodiese swaartepunte op die eerste polse van 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 11, 12, 13, 15, 19, 21 en 23. Metrums neig hier om melodiese swaartepunte te absorbeer, maar sonder dat dit 'n werklikheid word omdat melodiese swaartepunte ontbreek op die eerste polse van die ontbrekende maatnommers in die gegewe ry.

'n Soortgelyke ritmiese organisasie word aangetref in Toeral, loeral, la ('35); Tuinroos tussen die tulpe¹⁾ ('36); Boggom en Voertsek ('38); Soos 'n borrelende vink ('40); Aan die strand, Nagliedjies nos. 1 en 3, Jy is my altyd naby en Die dwaas ('41); Die tuinman en Bestendige aanwesigheid ('42); Getuienis, Winterbome, Ek hoor, Ons is die geeste en Hart-van-die-Dagbreek ('43); Maria ('45); Reën in die

voorwinter ('49) 331/

1) Kyk ook bl. 337

voorwinter ('49); Psalm 13 en Die beiteljtjie ('56); My angs het ook geen sin ('58); Slotsom ('59) en Dis al en Wie sing? ('64).

METRIESE LIEDERE

In bogenoemde groep ontstaan die effek dat metrum en melodiese dryfkrag ongeveer gelyke aandeel aan die musikale bewegingstroom het. In 'n derde groep oorheers metrum op 'n wyse wat veroorsaak dat melodiese stuwingskrag in sommige gevalle geneutraliseer word. Die vroegste voorbeeld hiervan is Lente-treurliedjie ('29), waarvan die effek in ritmiese opsig oorwegend staties en sonder voorwaartse impuls is. Ander liedere wat oorwegend 'n soortgelyke indruk wek is O bitter weinig, Ek hou van blou, Salut d'Amour, Toewyding, 'n Simpel liedjie en Wiegeliedjie ('36); Die donkerstroom ('37); Hecuba se vaarwel en Dis al ('38); Om boer te wees en Offer ('40); Ek hunker na die onbereikbare, Offerande, Vryheidslied, Ou-Flenterkatiera, Jy is my ver, Die skoenmaker, Die bloeisels van Jesus en Verbondenheid ('41); Alleen op die wapad en Stil aand ('42); Van verlore vlei, Wat kan ek vir jou gee en Nagliedjie ('43); Ons is almal sterweling ('45); Psalm 23 ('53); Psalm 127 ('56); en Kersliedjie ('58).

In Lente-treurliedjie, Salut d'Amour, Die donkerstroom en Van verlore vlei resulteer die statiese beweging, soos van rotasie om 'n vaste spil, in 'n aantreklike, gepaste sussende effek. Dieselfde effek word in 'n mate ook in Bestendige aanwesigheid uit die vorige groep aangetref. In Ek hou van blou, Die bloeisels van Jesus, Stil aand, Wat kan ek vir jou gee, Nagliedjie en Ons is almal sterweling speel maatritmiese impuls (elke tweede maat is sterker beklemtoon) die rol wat melodiese swaartepunte in haar andersoortige liedere vervul. Hierdie soort ritmiek kan as gepas beskou word by 'n patriotiese lied soos Vryheidslied en 'n buitelugstemming soos in Alleen op die wapad omdat albei 'n sekere mate van liggaamlike (reëlmatige)

beweging impliseer. Ou-Flenterkatiera en Kersliedjie het met stapmaat te doen waarby die reëlmatige metrum in 'n sekere sin aansluit. In Simpel liedjie suggereer die reëlmatigheid wiegende smart; in Wiegeliedjie 'n moeder se wiegende bewegings; in Dis al sluit dit aan by 'n tabloïde opvatting van die gedig; in Om boer te wees suggereer dit landelikheid; in Offerande is dit 'n bestanddeel van die idioom wat sy stileringsonthalwe kies¹⁾. Die skoenmaker en Psalm 127 het 'n sterker bewegingstroom as enige van die ander liedere in hierdie groep; e.g. weens die kort, opgebreekte afsnitte waaruit die vokale melodie bestaan, en lg. weens die talryke groot intervalle wat die sangstem uitvoer. In Ek hunker suggereer die swaar tred dowwe smartlikheid.

Offer is te kort om werklik vervelig te word, en die mate van eentonigheid wat wel in Verbondenheid ontstaan kan as evokatief beskou word in aansluiting by die swerende melodie wat op bl. 307 genoem is. Psalm 23 neig ook na eentonigheid, wat egter teengewerk word deur die maatsoortveranderinge in mate 31, 35, 36, ens.

Die liedere waarin ritmiek mede-verantwoordelik is vir minder geslaagde geheeleffekte, is reeds op bll. 323-327 bespreek; soos dáár aangedui is, kan die totaalindruk egter in die laaste instansie op melodie teruggevoer word.

KONTRAPUNTIESE SWAARTEPUNTE

In twee van die liedere is kontrapunties-wrywende swaartepunte (d.w.s. verbindings van melodielyne waarvan die swaartepunte nie ooreenstem nie) op die voorgrond, nl. Wilgerbome en My liefste. In e.g. geval resulteer die wrywingseffek op 'n natuurlike wyse uit die volgehoue kontrapuntiese inkleding van die begeleiding. Hierdie idioom word besonder geslaag behartig. Die vermoeiende effek van die lied as geheel is aan ander redes toe te skryf, soos reeds op bll. 324-325 aangedui. In die



geval van My liefste333/

1) Kyk bll. 315-316 en 419-420.

geval van My liefste is die effek enigsins verbasend. Die idioom is wesenlik homofonies, en die kruisritmes in mate 3-5, 7-8, 10, 16-18, ens., waarin die begeleiding 'n vaste metriese tred handhaaf maar die sangstemimpulse daarteen gaan, wek 'n ongemaklike gevoel by die luisteraar, asof die stem onopsetlik te laat inval en een pols agter bly. (Hierdie effek kan natuurlik as doelbewus evokatief beskou word by die kernwoord "wag" in die gedig.)

RITMIEK ONDERGESKIK AAN MELODIEK

Soos afgelei kan word uit die gegewens in hierdie afdeling dink Rosa Nepgen in melodiese eerder as ritmiese afsnitte. Dit is een van die eienskappe wat die subtiele ooreenkoms tussen haar musikale ritmiek en die vryer ritme van spraak beklemtoon. Die oorwegende indruk wat haar liedere wek is van liriese afsnitte eerder as van ritmiese eenhede.

Ritmiese eenhede kom ook wel voor. 'n Verteenwoordigende voorbeeld word gevind in Wrede landskap, een van haar beweeglike liedere, waarin ritmiese stuwings na verwagting 'n rol speel. Die volgende motief word reeds in die eerste maat aangetref:  ; en word in hierdie vorm en met die variasie  telkens weer in die lied aangetref. Dit sorg vir 'n eerste maat wat in ritmiese opsig opvallend pakkend is, ook weens die bydrae wat die melodiestronk tussen polse 2 en 3 lewer. Met so 'n begin sou 'n vitale ritmiese struktuur opgebou kan word volgens enige een van verskeie moontlike voortsettingsmetodes. Rosa Nepgen vermy egter hierdie moontlikhede deur onmiddellike terugkeer na dieselfde ritme met 'n minder opvallende melodiese struktuur daarby. Eerder as voortstuwend is hierdie voortsetting dempend; selfs remmend; asof sy doelbewus die aanvanklike lewende impuls wil smoor. Die gevolgtrekking word bevestig deur die aanwesigheid van 'n komma, (kort fermate) tussen mate 2 en 3; en die voortsetting in mate 3 en 4 dien as verdere

bevestiging: 334/

bevestiging: dieselfde ritme wat aanvanklik bygedra het tot 'n pakkend-dramatiese eerste maat word nou gebruik om 'n gemoedlike tweemaatgroep sonder ritmiese stuwings te vorm. Die voortgang wat wel teenwoordig is, is uitsluitlik aan die styging in toonhoogte in mate 3-6 toe te skryf, m.a.w. dit is melodiese van aard.

Dwarsdeur die lied bly hierdie motief aan melodiek ondergeskik, selfs in die klimaksmate 31-36¹. Daar dien dit in 33 as antwoord op 31; die logika van hierdie prosedure word egter oorheers deur melodiese logika, nl. teenoorgestelde lynrigting. Die klimakteriese werking van 35³-36² is eweneens hoofsaaklik aan 'n melodiese eienskap, nl. stygende toonhoogte, te danke.

Die smoring van die aanvanklike ritmiese stuwings in Wrede landskap kan as betekenisvol beskou word in die lig van die inhoud m.b.t. siklusverband. Die siklus as geheel laat verskeie moontlike interpretasies toe; dat dit gaan om reaksie op een of ander soort frustasie van skeppende impulse is een van die moontlikes. 'n Ritmiese ontleding van Die beiteljtjie bring egter dieselfde soort onderwerping van soortgelyke potensieel dinamiese ritmiese motiewe aan melodiese doeleindes aan die lig. Dit is opmerklik in bv. 1-2, waar die beweging stol op 'n herhaalde toon(wat kan bedoel wees om ritmiese kageluide te suggereer; die gedig meld egter slegs een "tik" en een "slaat"); 20-21, waarin 'n heel besonder interessante ritmiese motief weens onmiddellike presiese herhaling aan stuwingskrag inboet; ens.; ens. Hierdie pragtige lied, vermoeiend slegs weens oormatige lengte, bevat soms wel bewegingsdrang, bv. in 42-46. Dis egter aan ander redes as dinamiese ritmiek te danke, en die rol wat die motiewe as ritmiese eenhede speel is in elk geval van minder belang.

Die beiteljtjie bevat nie die stemming van frustrasie wat as een van die moontlike interpretasies van die Twaalf klein metafisiese voorspele genoem is nie. Eerder

wek dit 'n indruk van groot daadkrag. - Dat sulke verskillende gedigte getoonset word met 'n soortgelyke behandeling van soortgelyke ritmiese motiewe (om afsnitte te vorm wat hoofsaaklik melodies aanspreek) kan as fundering geld vir die stelling op bl. 333 dat sy melodies eerder as ritmies dink.

'n Ander "bewys" (in soverre enigiets in 'n subtiele en abstrakte kunsoort soos musiek bewysbaar is) is dat, terwyl afsnitte wat om melodiese redes opvallend aantreklik en/of betekenisvol is, oral in haar liedere aangetref kan word (inderdaad in omtrent elke lied) slegs enkele voorbeelde van afsnitte wat as ritmiese vondste beskou kan word, voorkom.

So 'n vonds dien as intrede vir die stem in Treurlied, 1940 (4-6²):



Huil, huil, huil, o see, geysel deur die winde

Hier is dit opmerklik dat die besondere seggingskrag van die afsnit grotendeels te danke is aan die interne ritmiese verlenging by 4³ en 5¹, waarsonder dit moontlik as volg sou kan wees:



Hier word dit as gewone tweemaatgroep geskryf. Die veel groter betekenisvolheid van die oorspronklike is egter onmiskenbaar.

'n Soektog na soortgelyke, weens ritmiek interessante afsnitte, lewer min voorbeelde, waarvan party aangetref word in Boggom en Voertsek (2-3 en waar hierdie mate herhaal word); Rus (1⁴-5¹); en Ballade van Broer Blindeman (die saantrekking by 4⁷⁻⁹); m.a.w. vroeë liedere. In die later liedere oorweeg haar melodiese denkwysse in so 'n mate dat die interessante aspekte uitsluitlik melodies word, soos in Verhaal: die subtiele ritmiek in hierdie lied word

op die agtergrond 336/

op die agtergrond geskuif deur die oorheersende rol van melodiese impuls.

MAATSOORTVERGISSINGS

(i) foutiewe notasie

Dit is 'n betekenisvolle feit dat, terwyl dit onmoontlik is om êrens in selfs die onvoltooide manuskripte iets te vind wat in bv. harmoniese opsig blootgestel is aan ernstige kritiek, Rosa Nepgen in ritmiese opsig in 'n hele paar liedere verbasend te werk gaan. Die mees opvallende verskynsel in hierdie verband is 'n gewoonte om musiek wat onteenseglik in $\frac{3}{2}$ -tydmaat beweeg as $\frac{6}{4}$ aan te gee.

Die eerste lied waarin lg. gewoonte opgemerk word is Daar kom 'n weerklank. In hierdie lied wissel die musiek tussen $\frac{6}{4}$, $\frac{4}{4}$ en $\frac{3}{2}$: 6 is bv. definitief in $\frac{3}{2}$ -tydmaat, egter sonder 'n aanduiding van hierdie verandering uit $\frac{6}{4}$ in die notasie; 20 word $\frac{3}{2}$ ná 18 en 19 wat in $\frac{4}{4}$ is maar word aangedui as $\frac{6}{4}$; en verskeie soortgelyke gevalle kom voor in die verloop van die lied.

'n Soortgelyk wisselvallige houding teenoor die verskil tussen $\frac{6}{4}$ en $\frac{3}{2}$, wat per slot van sake twee heeltemal teenoorgestelde maatsoorte is, word nog tot in die laatste liedere aangetref, bv. nos. 2, 8 en 12 van die gepubliseerde klein metafisiese voorspele; die gepubliseerde Jy't weggegaan; en die laaste manuskrip op die huidige lys, nl. Psalm 42.¹⁾

Die afleiding waartoe haar onverskilligheid teenoor die verskil tussen $\frac{6}{4}$ en $\frac{3}{2}$ noop, is dat Rosa Nepgen in 'n sekere getal klanke met sekere nootwaardes tussen maatstrepe dink, en nie in polse, d.w.s. eenhede met sekere metriese waardes, nie. Hierdie afleiding stem ooreen met

haar in alle opsigte 337/

1) Nog voorbeelde hiervan in die volgende bladsye.

haar in alle opsigte vervloeiende, nie-dinamiese aanwending van ritmiek. Dit sou ook as gedeeltelike verklaring kon dien vir haar wispelturige behandeling van woordritme, as dit nie was dat 'n onderliggende metriese tred in die meeste liedere teenwoordig is nie. Die slotsom kan dus slegs wees dat beide aanvoeling van metriese tred en 'n afwesigheid van pols-gevoel teenstrydige bestanddele van haar intuïtiewe werkwyse is.

Die gegewens in hierdie verband kan aangevul word deur die liedere waarin musiek wat volgens tempo en harmonieritme in $\frac{2}{2}$ beweeg, as $\frac{4}{4}$ genoteer word. Die verskil tussen hierdie twee maatsoorttekens is nie so ingrypend soos tussen $\frac{6}{4}$ en $\frac{3}{2}$ nie; nogtans is liedere soos Dis al ('38), Winterbome en Lied van 'n blinde (lg. twee albei gepubliseer) ongetwyfeld in $\frac{2}{2}$ -tydmaat en nie in $\frac{4}{4}$ nie.

Hierdie teenstrydige bestanddele van haar intuïsie bring enkele kere verkeerde maatindelings mee. Die eerste geval hiervan word in Tuinroos tussen die tulpe aangetref. Paradoksaal genoeg is Tuinroos tussen die tulpe een van die weinige $\frac{3}{2}$ -liedere wat in die notasie as $\frac{3}{2}$ aangedui word; ná maat 3 en tot by 11 verander die gang egter onmiskenbaar na tweepolseenhede, dus $\frac{2}{2}$. In 12-13 is dit moeilik om vas te stel presies wát in ritmiese opsig plaasvind; 14 is weer in $\frac{3}{2}$; en 15-18 (soos 3-11) in $\frac{2}{2}$. Weens die omvang van die passasies waarin die tweepolsgevoel op die voorgrond tree kan hier slegs sprake wees van maatsoortveranderinge, en nie van interessante kruisritmiek tussen melodie-afsnitte en metrum nie.

Laasgenoemde verskynsel kom soms wel voor, bv. in Nagliedjie no.2, waarin mate 4-5 uit $\frac{5}{4} + \frac{3}{4}$ bestaan i.p.v. die genoteerde $2 \times \frac{4}{4}$; in Winternag, waarin mate 1-5 wesenlik $2 \times \frac{5}{2}$ en nie $5 \times \frac{4}{4}$ is nie; en in Die afspraak

(1963), waarin die 338/

(1963), waarin die eerste 10 genoteerde polse uit 'n aantreklike $2 \times \frac{5}{4}$ bestaan. Dieselfde soort kruisritmiek kom voor in Die donkerstroom, 1-3 ($2 \times \frac{9}{8}$ i.p.v. $3 \times \frac{6}{8}$).

Laasgenoemde lied raak egter in mate 18-21 die kluts kwyf: die ritmiese (nie slegs melodiese) swaartepunte val hier konsekwent in die middel van die mate, wat toon dat die maatindelingen te wense oorlaat. Die geval is dat 17-18³ eintlik 'n $\frac{9}{8}$ -maat vorm en dat daar dan 'n saamgestelde pols kortkom tussen 21 en 22. Dieselfde hoeveelheid kom kort tussen 34³ en 34⁴ (aangedui deur Rosa Nepgen met 'n fermate by 34¹); en 34⁴-35 vorm dan weer 'n $\frac{9}{8}$ -maat.

Op my ou ramkietjie en Ballade van Broer Blindeman is ander gevalle waarin die notasie nie deurgaans ooreenstem met die ritmiese verloop van die musiek nie. Eersgenoemde word as $\frac{6}{4}$ aangedui; die enigste mate in die lied wat hiermee ooreenstem is 3 en 28. Die meeste ander mate is in $\frac{3}{2}$ -tydmaat, terwyl mate soos 1-2 eintlik ewe moontlik as $3 \times \frac{2}{2}$ en $2 \times \frac{3}{2}$ geskryf sou kan word. Ballade van Broer Blindeman bevat eweneens in die eerste 8 mate té veel onreëlmatighede om 'n beskouing daarvan as kruisritmiek tussen melodie-afsnitte en metrum moontlik te laat wees; die indeling behoort te wees $2 \times \frac{6}{8} + 2 \times \frac{9}{8} + 6 \times \frac{6}{8}$, met die eerste volledige maat voorafgegaan deur 'n halfmaat.

Dit is nie vasstelbaar waarom Rosa Nepgen die bogenoemde wisselende maatsoorte nie noteer nie aangesien sy maatsoortveranderinge in talryke liedere tog wel aangee, bv. Seisoene bring sagvoetig (in 46 en 95); Daar kom 'n weerklank (7-8, 9, 18-19, 20, ens., ens.); Toeral, loeral, la (7, 14, 24, 27); Dood, die onsterflike (13); Keur van die beste (12); Hecuba se vaarwel (4, 11, 14); Offerande (vanaf 32); ens.; ens. Besonder baie van hierdie veranderinge is na $\frac{6}{4}$ waar die musiek in werklikheid

na $\frac{3}{2}$ verander, 339/

na $\frac{3}{2}$ verander, bv. in Toeral, loeral, la (vier keer);
Die bloeisels van Jesus (18); Winterbome (vier keer);
Ons is die geeste (vier keer); Psalm 13 (verskeie kere);
Die beiteljtjie (verskeie kere); ens.; ens.

Wat hierdie verwarring van $\frac{3}{2}$ met $\frac{6}{4}$ betref is Maria ('49) 'n hoogs uitsonderlike lied: by maat 70 word daar in die notasie aagedui dat $\frac{6}{4}$ na $\frac{3}{2}$ verander, en by 74 dat $\frac{3}{2}$ weer terug na $\frac{6}{4}$ verander, in albei gevalle in ooreenstemming met die werklike ritme van die musiek!

(ii) vervaging van metrum

Die meeste van die bogenoemde maatsoortveranderinge word as sodanig gehoor, d.w.s. die luisteraar is bewus daarvan dat die bewegingsindeling 'n verandering ondergaan. Liedere waarin dit egter nie merkbaar is nie word ook aangetref:

In sommige stadig-bewegende liedere is die luisteraar slegs bewus daarvan dat die beweging uit saamgestelde polse bestaan, en nie van hoeveel saamgestelde polse per maat aanwesig is nie. In hierdie verband moet dit ook in gedagte gehou word, dat dit in elk geval in enige musiek wat betreklik stadig beweeg, moeilik is om te onderskei tussen bv. $\frac{9}{4}$, $\frac{6}{4}$ en $\frac{12}{4}$, wat, teoreties gesproke, grootliks verskillende begrippe is. Voorbeelde van liedere wat in hierdie klas val is Ek het gemeen (m.b.t. maat 20); Maria ('49), mate 52 en 61); Psalm 6 (18); en My oë tas die wêreld af (26).

In ander liedere gaan 'n aanvanklik opmerklike metriese tred verlore weens ingewikkelde vervlegting van die sangstem met verskeie stemme in die begeleiding, elk met 'n interne ritmiese verdeling wat vol fyn besonderhede is. Dit veroorsaak dat metriese waardes verdwyn in 'n algemene effek van verskillende gelyktydige lyne met melodiese swaartepunte op verskillende plekke, bv. Psalm 13

(31 en 34);340/

(31 en 34); Psalm 139 (15, 17, 47 en 54); en Nog in my laaste woorde (35).

In 'n derde groep liedere gaan die aanvanklik opmerklike tred verlore weens konstante verskeidenheid in die afsnitlengtes, sodat veranderinge in die maatsoortteken ongemerk verby gaan, bv. Lofsang van Maria (17, 45 en 67-68); Ons klein en silwrig planeet (6); 'n Donker kern in die lig (die maatsoortteken vir 1-16 is $\frac{4}{4}/\frac{6}{4}$ - om aan te dui $\frac{4}{4}/\frac{3}{2}$ -; dit gaan selfs onopgemerk verby dat die lied vanaf 17 in $\frac{4}{4}$ bly); en Die gode is groot en eensaam (31).

In sommige liedere word die moontlikheid van oriëntasie m.b.t. maatsoort in sekere passasies vernietig deurdat maatsoortveranderinge mekaar te snel opvolg, bv. Maria ('45, 36-41 en 59-62); Die beiteljtjie (41-45); Wie sing? (16-30); en Psalm 42 (7-14 en 21-30).

Laastens is sommige liedere dwarsdeur in 'n idioom waarin metrum, hoewel dit nie afwesig is nie, tot so 'n mate op die agtergrond tree, dat dit vervang word deur die beweging van polseenhede. Waar maatsoortveranderinge in sulke liedere voorkom versmelt hulle vanselfsprekend met die algemene vervloeiende voortgang, bv. Wilgerbome (11, 20, 33 en 47); H. Petrus (dwarsdeur); en Jy't weggegaan (dwarsdeur). Ander liedere wat in hierdie klas val is In die tuin, In die stilte van my tuin, Die teken, Nagliedjie, Verhaal, Spieël en venster in die nag en Ignatius bid vir sy orde.

Dit is geen toeval nie, dat die liedere wat as Rosa Nepgen se heel waardevolste beskou kan word (soos Spieël en venster in die nag, H. Petrus en Ignatius bid vir sy orde) in hierdie lg. groep val. Strukture soos hierdie, vervloeiend en vaag in ritmiese opsig, is die natuurlike uitdrukkingswyse vir haar uitsluitend melodiese instelling. Waar daar geen sprake van enige soort motories-ritmiese

lewe kan wees nie, kan ritmiek nie 'n opmerklike element word wat a.g.v. sekere gebreke (te groot reëlmatigheid of te groot verskeidenheid) afbreuk doen aan die totale waarde van 'n lied nie. In die drie genoemde liedere berus die totaaleffek in elke geval meer uitsluitlik op skone of ekspressiewe lyn as in die meeste van haar ander liedere.

AFSNITLENGTES EN INTERNE RITMIEK

Ook wat afsnitlengtes en interne ritmiek betref, is die invloed van haar oorwegend melodiese denkwysse baie duidelik merkbaar. Dit lei o.a. na haar voorkeur aan verskeidenheid bo patroonvorming.

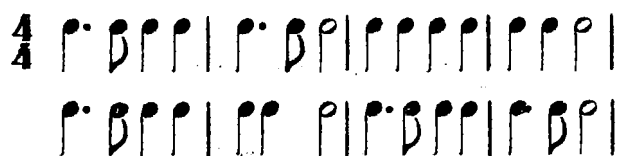
Die interne ritmiek bevat herhalende eenselwigheid in slegs 'n klein minderheid van die liedere, en dan meesal om 'n ontleedbaar betekenisvolle rede. In die volgende liedere dra dit by tot 'n sussende effek: Lente-treurliedjie (nostalgies); Donkerstroom (skertsend-verlief); Droom nou (van liefdesgenot); Die troudag (vreesaanjaend); Nagliedjie no.1 (ritmiese beweging van perdry; en Van verlore vlei (serenade-agtig). In die volgende liedere is eenselwigheid die gevolg van die gepaste volkse geaardheid van die toonsettings: Ek hou van blou, Simpel liedjie, Wiegeliedjie en Offer. Dit dra by tot 'n suggestie van smartlikheid in Toewyding, Ek het gemeen, en Jy is my ver; asook in Ou-Flenterkatiera, waarin dit buitendien die Bantoe-agtergrond bevorder. Dit suggereer vrolik-ritmiese liggaamsbeweging in Toeral, loeral, la en Salut d'Amour; kinderlike onskuld in Hart-van-die-Dagbreek; en die tabloïede opvatting wat moontlik is in verband met Dis al ('38).

In enkele liedere kan eenselwige interne ritmiek egter slegs as 'n nadeel beskou word, bv. O bitter weinig en Die antwoord. In e.g. lied sou dit as simbool van 'n vretende onvergenoegdheid beskou kan word; die musiek is egter oor die algemeen nie van 'n gehalte wat die luisteraar

geneë maak om simboliese waardes daarin te vind nie, sodat dit as 'n steurende kenmerk aangevoel word. 'n Soortgelyke toestand geld vir Die antwoord; die lied as geheel is vreemd moeisaam en sonder impetus, selfs ook as dit in $\frac{2}{2}$ i.p.v. die gegewe $\frac{4}{4}$ gedink word.

In hierdie verband is dit interessant om daarop te let dat sommige van haar liedere sou baat, wat impetus betref, as 'n vinniger tempo moontlik was as wat goed singbaar is (bv. Om boer te wees, Die beiteljtjie en 'n Donker kern in die lig); of as wat die gediginhoud suggereer (bv. Verbondenheid, Terugblik, Verhaal, Lied van 'n blinde en Die antwoord).

In verreweg die meeste liedere word die interne ritmiek gekenmerk deur groot verskeidenheid. Selfs die marsagtig patriotiese Vryheidslied bevat doelmatige afwisseling (d.w.s. ter wille van musikale interessantheid), soos getoon word deur 'n vergelyking van die ritmiese skemas in mate 4-7 en 23-26, waarin twee strofes onderskeidelik as volg begin:



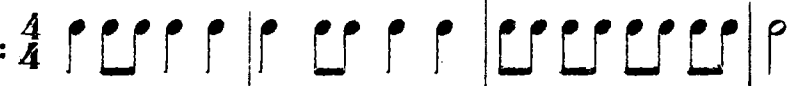
In sommige gevalle is die verskille nie so opmerklik nie maar nogtans van subtiele musikale waarde, bv. $1^{4\frac{1}{2}}-2$ en $3^{\frac{1}{2}}-4^1$ van Die troudag:





In hierdie mate is die aansluitende afsnitte dieselfde maar met die verskil dat die verhouding tot die afgemete tred van die begeleiding anders is. (Rosa Nepgen bedoel waarskynlik nie dat die verandering in metrum opmerklik moet wees nie; soos tevore reeds in meer as een verband

aangetoon, speel metriese polswaardes geen belangrike rol in haar denkwysie nie.)

Bestendige aanwesigheid is 'n interessante geval: hierdie lied bevat soveel amper-herhalings dat dit eers ná besonderheidsontleding blyk dat die interne ritmiek in die stemparty elke keer subtiel verskil:


3 - 6 : $\frac{4}{4}$ 

9 - 11 : 

22-25 : 

Die rede vir die interne variasies lê slegs gedeeltelik in die verskillende hoeveelhede lettergrepe per versreël; sommige van die verskille betrek ook melismes.

As verteenwoordigend in lg. opsig kan die interne ritmiese skema van 5-26 uit Maria ('45) geneem word:

$\frac{4}{4}$ 

Afgesien van $6^{4\frac{1}{2}}$ -10, waarin dieselfde patroon vier keer voorkom sodat 'n mate van eentonigheid ontstaan, bevat elke afsnit 'n heeltemal nuwe geleding. In sommige liedere word die neiging tot verskeidenheid nie so konstant volgehou nie, maar Rosa Nepgen neig oor die algemeen meer na verskeidenheid as na herhaling.

Dieselfde neiging kenmerk haar behandeling van vokale afsnitlengtes. In die vroeë liedere is die afsnitte oorwegend reëlmatig wat lengtes betref, soos in Tuinroos tussen die tulpe. Getel volgens die maatverdeling wat op bl. 337 aangedui is (d.i. vanaf maat 3, $\frac{3}{2} + 12 \times \frac{2}{2}$, ens.)

val die vokale 344/

val die vokale melodie in 2-maatgroepe vanaf mate 3 tot 11 en 14-19. Dieselfde soort reëlmatige indeling oorheers in al die liedere tot en met 1936, met uitsondering van Dood, die onsterflike en My liefste, d.w.s. in 12 uit die 14 liedere.

In die jare 1937-41 word hierdie instelling egter slegs in 9 uit 34 liedere aangetref (Offer, Soos 'n borrelende vink, Vryheidslied, Ou-Flenterkatiera, Nagliedjies nos. 1 en 3, Die teken, Die skoenmaker en Die bloeisels van Jesus); en in die oorblywende liedere (1942-66) slegs in 9 uit 55 (Alleen op die wapad, Wat kan ek vir jou gee?, Hart-van-die-Dagbreek, Reën in die voorwinter, Psalm 23, Die beiteljtjie, Die dye trek die dye aan, Slotsom en die hoekafdelings van H. Petrus).

Die persentasie liedere waarin oorwegend reëlmatige vokale afsnitte aangetref word, word dus mettertyd drasties kleiner. In die later liedere wat in hierdie lys aangegee is, kom daar ook meer dikwels afwyking van die algemene reëlmatigheid voor, bv. in Die beiteljtjie en Psalm 23, wat ook opmerklik onreëlmatige afsnitlengtes bevat (e.g. in 12-14, $36^{6\frac{1}{2}}$ -39, ens.; lg. in 25^6 -28, 53-55, ens.). H. Petrus bestaan uit 'n kombinasie: reëlmatig in $3^{5\frac{1}{2}}$ -7⁵ en $20^{5\frac{1}{2}}$ -26, en onreëlmatig in $7^{7\frac{1}{2}}$ -14¹.

Die reëlmatige afsnitte is nie altyd 2- en 4-maatgroepe nie. In H. Petrus is daar eenmaateenhede, in Treurlied ('35) sespolseenhede, ens.

In die liedere wat nie by die boonste groepe ingesluit is nie, oorweeg vokale afsnitopvolgings met onreëlmatige lengtes. Die vroegste voorbeeld hiervan is Dood, die onsterflike, waarin die afsnitlengtes in die eerste 18 mate as volg is : 3 + 2 + 2 + 2 + 3 (waarby die verlengde maat 13 in hierdie verband as $1\frac{1}{2}$ mate gereken word) + 3. Die oneweredige lengtes kan grotendeels aan die getalle lettergrepe toegeskryf word. As Rosa Nepgen gesteld was op eweredige indeling sou sy maklik die afsnitte wat uit

meer as 2 mate bestaan, kon inkort.

Die oneweredige afsnitlengtes bestaan slegs in uitsonderlike gevalle uit verlengings van afsnitte wat wesenlik uit 2- of 4-maatgroepe bestaan. 'n Voorbeeld hiervan word aangetref in Die donkerstroom, 3⁶-9 : hierdie mate is 'n pragtig-effektiewe uitbreiding op 'n afsnit wat uit die tone van mate 3⁶-6 en 8-9 sou bestaan, met die ritmiese indeling soos in die lied gegee en 8-9 ook in die heersende $\uparrow \downarrow \uparrow$ -ritme.

In die meeste gevalle is die luisteraar egter hoegenaamd nie bewus van onderliggende, gevarieerde basisse nie; die onreëlmatige lengtes is self die kernstellings. Die merkwaardige feit i.v.m. hierdie onreëlmatige strukture is dat so baie van hulle bevredigend is; dit is veel makliker om konstant reëlmatige strukture te bou. Hierdie verskynsel en die algemene teenwoordigheid van vervloeiende ritmiek is onderling bepalend, en die onreëlmatige afsnitte is een van die faktore wat bydra tot die geheelindruk van ritmiese vervloeiing in haar liedere. Laasgenoemde verskynsel dra ook by daartoe dat die wisselende afsnitlengtes natuurlik voorkom.

In die liedere waarin die sangstem en begeleiding voortdurend kontrapunties vervleg is, bv. Wilgerbome, Diep Rivier en Spieël en venster in die nag, word dieselfde verskeidenheid aangetref. Weens die gelyktydige aanwesigheid van twee of meer nie-ooreenstemmende afsnitte is die gehoorindruk egter vanselfsprekend van 'n nog groter afwisseling as in die oorwegend homofone liedere.

In Diep Rivier sorg die betreklik sware metriese tred daarvoor dat ritmiese lewenskrag nie verflou nie; en die helder, amper deursigtige lynstruktuur van Spieël en venster in die nag is inderdaad een van die bestanddele wat hierdie lied so besonder hoog plaas onder Rosa Nepgen se liedere.

In Wilgerbome is nie een van hierdie twee elemente teenwoordig nie, asook baie min herhaling in enige stem. Die resultaat is 'n hoofindruk van planlose swerwing, veral omdat die sangstemmelodie geen besondere indruk op die gemoed laat nie en 'n besonder hoë persentasie vergrype teen woordritme en woordsaamhang bevat (4^2 , 5^4 , 6^3 , 10^1 , 11^2 , 12^1 , ens., ens.).

'N RITMIES-VITALE LIED

Soos op bl. 327 genoem is Dood in die berge uitsonderlik weens die organisatoriese rol wat ritmiek as sodanig speel. Hierdie eienskap is onmiddellik merkbaar in die eerste vier mate van die begeleiding (die stem sing slegs in 13 uit die totaal van 24 mate, waarvan in 3 mate slegs een of 'n halwe pols betrek word); onder 'n meesal triller-agtig beweeglike ruising in die begeleiding pols die volgende ritmies-vitale motief voort:



Opmerklik is die feit dat die behandeling van hierdie motief nie liries is nie, sodat die ritmiese geaardheid daarvan ongemengd bly. Ook die interessante effek wat vanaf 3^4 tot 5^1 ontstaan, weens polsverskuiwing wat meebring dat die korter waardes wat aanvanklik op sterk polse geval het, nou op swak polse kom, dra by tot die effek van vitaliteit.

Mate 5-6 wek ook 'n oorwegend ritmiese indruk weens die feit dat geen liriese element teenwoordig is nie. Die lopies op 6^{1-2} dien as ritmiese klimaks van 1-6.

In 7-15 oorheers melodiese indruk, egter sonder dat ritmiek heeltemal op die agtergrond raak. Onder andere is die navolging in 7 en die trioolmotief op $9^{2\frac{1}{2}}$, $9^{4\frac{1}{2}}$ en $10^{3\frac{1}{2}}$ hoofsaaklik van ritmiese belang.

In 16-24 is die voortgang 347/

In 16-24 is die voortgang weer oorwegend ritmies, en in 16-20 volgens 'n skema wat onder Rosa Nepgen se liedere amper grotesk voorkom (in 'n positiewe sin; hierdie is van die lewendigste mate wat sy ooit geskryf het):

stem : 

regterhand : 

linkerhand : 

Die ritmiese interessantheid van hierdie mate word verhoog deur abrupte registerteenstellings. Die afwaartse spronge uit 'n hoë register na diep bas op 17² en 18⁴ gee bykomende sinkopiese beklemtoning aan hierdie polse wat nie op die kaartskets aangedui is nie.

Hierdie passasie kom by die slotwoorde "Het hy uit hierdie dun lug geval? gevlug?", wat ewe kripties as die vorige koeplet is. In die lig van die ander elf gedigte in die betrokke siklus is een moontlike interpretasie egter dat sy hierdie soort besonder interessante en vitale ritmiek hier assosieer met verwondering wat grens aan verskrikking.

SLOTSOM

Sonder om die talle goeie en selfs oortreffende eienskappe van 'n hele groot klomp ander liedere wat sy geskryf het te onderskat, ontstaan daar tóg spontaan 'n spekulasie i.v.m. die hoogtes wat Rosa Nepgen sou kan bereik as sy hierdie soort ritmiek sou toelaat om 'n bevrugterende rol in haar musikale denke te speel. Dit sou o.a. meebring dat daar 'n baie kleiner moontlikheid sal wees dat "verwarrende" of "vermoeiende" liedere, soos hulle in die afdeling i.v.m. melodiek genoem is, kan ontstaan.

Terselfdertyd moet hier egter ook terugverwys word na bl. 340 , waarop dit geblyk het dat Rosa Nèggen juis in liedere wat in motories-ritmiese opsig nie-dinamies is en uit vaag-vervloeiende melodies-ritmiese beweging bestaan, haar grootste hoogtepunte bereik het.

BEGELEIDING.

INKLEDING

Onder die 103 liedere wat Rosa Nèggen beskikbaar gestel het, is daar 'n betreklike groot verskeidenheid aan begeleidingsvorme.

In enkele liedere bestaan die begeleiding uit akkoorde wat so ingerig is dat ten minste een van die stemme 'n sinvolle teenstem teen die sangstem vorm, b.v. Maria ('45) en Slotsom. In 'n paar liedere verdubbel sy die sangstem in die regterhand, met akkoorde of arpeggios in die linkerhand, bv. Ek hou van blou, Wiegeliedjie en Bestendige aanwesigheid. Soms vorm die bas van die begeleiding 'n melodies-bewegende lyn teen die sangstem, met 'n volgehoue formule in die regterhand, bv. In die tuin, In die stilte van my tuin en Die offer. In 'n paar liedere bestaan die begeleiding deurgaans uit verwerking van 'n motief, bv. My liefste, Jy is my altyd naby en Nagliedjie; en in 'n paar word 'n sekere formule wat op een of ander wyse as illustratief beskou kan word deurgaans volgehou, bv. Ou-Flenterkatiera, Aan die strand en Nagliedjie no.1.

In 'n groter groep vorm die regterhand van 'n wesenlik homofoniese begeleiding, wat soms ook akkoordiese inkleding aanneem, 'n melodiese teenstem teen die sangstem, bv.

Seisoene bring sagvoetig, Toeral, loeral, la, Keur van die beste, Treurlied ('35), Ek het gemeen en Wrede landskap. Ingrypende inkledingsveranderinge, soms met illustratiewe assosiasie, kom voor in bv. Hecuba se vaarwel, Ballade van Broer Blindeman, Droom nou, Die troudag, Nagliedjie no.3, Alleen op die wapad en Lied van 'n blinde. Gemengde aanwending van verskillende inkledingsformules, ook in sommige gevalle met betekenisvolle strekking, kom voor in bv. Terugblik, Ek hoor, Nagliedjie no.2, Psalm 6, Seekoeflei, H. Petrus en Wie sing?

In 'n hele paar vroeë liedere is die begeleidingsakkoordies, bv. Lente-treurliedjie, O bitter weinig, Tuinroos tussen die tulpe, Salut d'Amour, Toewyding, Simpel liedjie, Op my ou ramkietjie en Getuienis; en in party word die akkoorde deurgaans opgebreek in lopies- en arpeggio-formules, bv. Daar kom 'n weerklank, Verganklikheid, Die donkerstroom, Rus, Dis al, Herdenking, Die dwaas, Bevryding en Van verlore vlei.

In die meerderheid van die tot dusver genoemde liedere bevat die begeleidings t.o.v. die vokale party 'n sekere mate van teenstemwaarde. Hiermee word bedoel dat nie slegs toevallige teenstemme gevorm word nie, maar dat die begeleiding sinvol melodies is, sodat 'n indruk van gekombineerde melodieë ontstaan. Hierdie kontrapuntiese element word opmerklik in die grootste enkele groep liedere, bv. Jy is my ver, Winterbome, Ons is die geeste, Winternag, Verhaal, Die antwoord, Lofsang van Maria, Psalm 13, Die beiteljtjie, nos. 1, 2, 5, 6, 8, 9, 11 en 12 uit die klein metafisiese voorspele, Ignatius bid vir sy orde, Psalm 139, Psalm 42, ens.

In lg. groep is die begeleiding, alleen beskou, dikwels homofoon, bv. in Nog eenmaal wil ek. Die sensitiewe lynkombinasies tussen sangstem en regterhand gee egter 'n kontrapuntiese geheelindruk. In ander liedere uit dieselfde groep is die begeleiding self ook wesenlik kon-

trapunties, bv. Diep Rivier ...350/

trapunties, bv. Diep Rivier en Spieël en venster in die nag.

Haar keuse van inkleding berus slegs in enkele liedere op ontleedbare realisties-illustratiewe doelstellings. In Op my ou ramkietjie suggereer die gespreide akkoorde die hoofpersoon se selfbegeleiding op 'n tokkelinstrument; in Nagliedjie no.1 kan die ritmiese formule in die regterhand as suggestief van 'n perd se galop opgeneem word; en in Die beiteljtjie kan 'n kapmotief gevind word. (In lg. geval is hierdie moontlikheid waarskynlik toevallig aanwesig, aangesien dit nie werklik toepaslik op die woorde is nie.¹⁾ Buitendien is hierdie soort realisme in 'n filosofiese gedig soos hierdie nie van pas nie.).

In 'n paar liedere kan 'n meer subtiele aansluiting by die stemming van die gedig gevind word: die volgehoue gesinkopeerde begeleidingsakkoorde in Lente-treurliedjie kan aansluit by die begrip van teleurgestelde passie in die woorde; die volgehoue middelpedaal in O bitter weinig kan knaende onvergenoegdheid simboliseer; die wiegende beweging van iemand wat perd ry kan in die heen-en-weer beweging van die akkoorde in Salut d'Amour gevind word; die tremoli in Aan die strand suggereer angs; die swaar, marsagtige tred in Treurlied ('40) suggereer bitter smartlikheid; die formule in Die troudag dra by daartoe om grieseligheid te suggereer; die eenvoudigheid van die begeleiding in Ou-Flenterkatiera sluit aan by die feit dat die gedig oor 'n Bantoe handel en suggereer ook sy smartlik-wiegende liggaamsgewegings; in Alleen op die wapad suggereer die begeleiding 'n buiteligstemming; in Psalm 23 is daar in bv. mate 11-17 lang pedaal tone wat aan orrelklank herinner, sodat 'n kerklike atmosfeer ontstaan; in Seekoeflei "dryf" impressionisties-gespreide akkoorde oortuigend voort; en in H. Petrus kan die trillers in bv. 1 en 4 met die skropebewegings van 'n grawende jakhals geassosieer word.

----- REGISTERKLEUR 351/ -----

1) Kyk bl. 334.

REGISTERKLEUR

Registerkleuraanwending wat die klavier betref speel 'n toenemend belangrike rol in die loop van Rosa Nepgen se skeppingswerk. In die vroegste liedere toon sy 'n opmerklike voorkeur vir die warmer middel en lae registers van die instrument, met slegs enkele betekenisvolle afwykings, bv. in Seisoene bring sagvoetig die tingelende lopies in 27-31 ens., wat aantreklik-gepas is by so 'n speelse liefdesgediggie; en die omvattende ruising van die lopies en arpeggios in Daar kom 'n weerklank, wat die alomteenwoordigheid van die weerklanke wat die digter hoor, suggereer. In sommige liedere is die middel en laer registers in elk geval illustratief gepas, bv. in Treurlied ('35), waarin hoër registers nie geskik sou wees om die meesleurende warm romantiek van die lied uit te druk nie.

In Toewyding maak sy in die liedere vóór 1940 ¹⁾ vir die eerste keer definitief ontleedbare gebruik van registerkleur as 'n uitdrukkingsmiddel. Die ongemengde diep ligging van die pianissimo oop oktawe waarmee die lied begin gee pakkende seggingskrag daaraan (meer as wat die res van die lied regverdig); dit kan met bv. innige huldiging geassosieer word of ook met solemniteit. Die terugkeer van hierdie motief in 14-15 is weer besonder effektief, ook omdat dit as teenstelling met die ongemengd hoogliggende 11-13 dien.

Vanaf 1940 kom soortgelyke betekenisvolle aanwending van registerkleur meer dikwels voor. ²⁾ In die tuin is die eerste lied waarin sy registerkleur doelbewus in diens

van atmosfeer plaas 352/

-
- 1) Maar Toewyding is sekerlik in 'n later jaar hersien -
kyk bl. 403.
- 2) Die feit dat hersieningsdatums slegs in enkele gevalle beskikbaar is moet in hierdie verband in ag geneem word. Dit is heeltemal moontlik dat hierdie aspek van die liedere by hersiening groter aandag geniet het.

van atmosfeer plaas (soos sy baie dikwels in haar later liedere doen). Hierdie effek kom voor in 1 en 26-27 as inleidings- en slotmate, en in 17 by die woorde "alles my eie waan", wat die belangrikste begrip in die lied is. Aangesien hierdie die enigste woorde is wat van die betrokke "atmosferiese" begeleiding vergesel word, ontstaan die indruk dat Rosa Nepgen betekenisvolheid daarmee beoog. Hierdie afleiding word bevestig deur die feit dat die ironiese woorde "Want ek wis iets wonderliks sou gebeur" ook deur meer "atmosferiese begeleiding (verbinding van registers wat opmerklik ver uit mekaar lê) vergesel word as origens in die lied.

Evokatiewe registerkleuraanwending sorg vir 'n besonder strelende aanvang vir Droom nou. Die stemming van die gedig as geheel word opgesom in mate 1-2: die ongemeng hoogliggende kromaties-verskuiwende vergrote ("Franse") sextakkoorde in 1, en die verwelkende afwaartse beweging na 'n donker register in 2, is 'n betowerende verklanking van die slotwoorde "Want aan al wat aards is kom daar gou 'n einde".

Onder die liedere tussen 1940 en 1943 kom daar min gevalle van registeraanwending voor wat so aangrypend betekenisvol is as in die twee genoemde liedere. Weens hulle uitsonderlik geslaagde verbinding van ontleedbare betekenisvolheid en skoonheidsontroering is hulle egter ook onder haar liedere as geheel opmerklik. 'n Toenemende mate van aandag aan hierdie aspek is egter tog nog merkbaar. As voorbeelde kan genoem word die gevoel van dreigende onheil wat gewek word deur die lae ligging van die aanvangsmate van Ek het gemeen en Die troudag; die simbolisering van die ontvlugtingsbegrip in Nagliedjie no.3 deur die opwaartsvervluggende arpeggios in 8, 9, ens.; die elementale uitwerking van die laagrommelende tremoli in Getuienis; ens.

In 'n hele paar liedere uit hierdie jare tree hierdie algemene neiging egter op die agtergrond, bv. in Die

skoemaker, Bevryding, Stil aand, Rose van herinnering,
ens.

Vanaf 1945 word die rol van registerkleur dan baie meer opmerklik. In Ons is almal sterweling lewer die deurlopende voorkeur aan ongemengde hoë registers 'n belangrike bydrae tot die geslaagdheid van die lied ("..... onder die sterre"); in Winternag is die ongemengde hoë register in 1-3 'n wesenlike element van die stemming wat sy wil verklank en dra 37-40 (hoog) en 35-36 (verbinding van uiterstes) aansienlik daartoe by; in Maria ('49) is die ongemengde hoë register in 14-16 by "verblindend soos die son" (m.b.t. die engel) en 40-43 by "Geseën is jy onder die vroue", ens., geslaag betekenisvol; in Verhaal dra die registerwisselings daartoe by dat 'n element van nadenklikheid in die musiek merkbaar word; in Lofsang van Maria stem die uitbundige aanwending van alle registers ooreen met die inhoud van die woorde; in Psalm 23 dra die betreklik laaggeleë aanvangsmate daartoe by dat 'n biddende stemming ontstaan terwyl bv. die vertroostende begrippe in 44-46 hoër geleë is, ens. Hierdie soort aanwending van registerkleur word aangetref ook in liedere soos Wilgerbome (algemene peinsende stemming); Psalm 6 (donkerder registers vir terneergedruktheid); Die beiteljtjie (algemene filosofiese stemming); Jy't weggegaan (onstoflik, onwerklik); Wie sing (rosakleurige kabbeling in bv. 2-4, 14²-16²); Ignatius bid vir sy orde; Nog in my laaste woorde (peinsend); ens.; ens.

In sommige liedere is dieselfde opset aanwesig, maar gaan ongemerk verby weens die betreklike ongeslaagdheid van die liedere as geheel, bv. Lied van 'n blinde en Die antwoord.

Terwyl registerkleur in die genoemde liedere net 'n belangrike beeldende of suggestiewe rol speel, word dit skynbaar 'n organisatoriese element in Maria ('45): dwarsdeur die lied is daar aanhoudende registerwisselinge wat

die indruk maak dat 354/

die indruk maak dat Rosa Nepgen klankteenstellings doelbewus wil aanwend as stuwende element. In sommige mate is daar ook verklaarbare betekenisvolheid: die ongemengde lae register van 1-2 kan aansluit by die element van mistiek, die hoë klanke in 5-8 kan met die verskyning van die engel verbind word, ens. Die indruk ontstaan egter dat sy haar in hierdie lied te veel verlaat op die effek van registerteenstelling, en aanneem dat dit stuwingskrag aan andersins statiese musiek sal verleen.

Die eerste $1\frac{1}{2}$ mate van Nog eenmaal wil ek .dra aansienlik by tot die geslaagdheid van hierdie siklus as 'n geheel. Dit bevat die opvallendste aanwending wat sy in enige lied van registerkleur en -teenstelling maak:



'n Meer geskikte aanvang vir 'n "metafisiese" siklus sou skaars denkbaar wees. Die besonder geslaagde effek van hierdie aanvang laat die aanwending van baie hoë registers, of die verbinding van registers wat ver uitmekaar lê, verderaan in die siklus altyd weer 'n sekere atmosfeer skep, of dan ten minste aan 'n sekere atmosfeer herinner. Soms ontstaan hierdie atmosfeer amper onwillekeurig na analogie van die aangehaalde mate en sonder dat Rosa Nepgen dit spesifiek so bedoel, bv. in 4⁵⁻⁶ van 'n Donker kern in die lig; 27³-28² van My angs het ook geen sin; ens. Oor die algemeen speel registerkleur egter 'n doelbewus belangrike atmosferiese rol in hierdie twaalf liedere, soos getoon deur 18-20 uit no.1; 12³-13⁴ uit no.2; die laaste 9 mate uit no.3; ens.; ens. In 'n lied soos Nog eenmaal wil ek word registerkleur inderdaad selfs 'n formele element deurdat die verbinding van baie hoog met baie laag aan die begin (0-1), in ongeveer die middel (18-20) en aan die einde (laaste twee mate) geplaas word.

Onder die liedere wat tussen 1945 en 1966 geskryf is, is daar ook 'n paar waarin registerkleur nie opmerklik betekenisvol gebruik word nie, bv. Reën in die voorwinter, Diep Rivier, Slotsom en H. Petrus. Hierdie liedere is egter in die minderheid.

VOORSPELE EN INLEIDINGS

Die voorspele en inleidings vervul verskillende funksies. In die meeste gevalle bestaan dit uit materiaal wat verder in die lied in 'n mindere of meerdere mate volgehou word as begeleiding. Hierdie materiaal is soms formule-agtig, bv. in Daar kom 'n weerklank, Dood, die onsterflike, Verganklikheid, Rus, Dis al ('38), Offer, Die troudag, Ou Flenterkatiera, Die skoënmaker, Bevryding, Alleen op die wapad, Blomme, Lied van 'n blinde, Die dye trek die dye aan; soms melodies, bv. in Aan die strand, Nagliedjie no.1, Ons is die geeste, Kersliedjie; soms motiwies deurdat 'n opvallende melodiese wending of ritme daaruit verder gevoer word, bv. in My liefste, Jy is my altyd naby, Wat kan ek vir jou gee, Nagliedjie, Nagliedjie no.2, Verhaal, Die beiteljtjie, Wrede landskap, Ons klein en silwrigte planeet; soms kontrapunties, bv. in Spieël en venster in die nag, My oë tas die wêreld af en Jy't weggegaan.

In 'n groot groep liedere bestaan die voorspele uit die afsnit, of 'n deel van die afsnit (in sommige gevalle sterk gevarieer en soms vergesel van ander materiaal) waarmee die sangstem voorbestem is om in te tree, bv. Lente-treurliedjie, Treurlied ('35 en '40), Toeral, loeral, la, Die donkerstroom, Offerande, Herdenking, Jy is my ver, Die dwaas, Die bloeisels van Jesus, Terugblik, Rose van herinnering, Bestendige aanwesigheid, Getuienis, Van verlore vlei, Hart-van-die-Dagbreek, Lofsang van Maria, Psalm 13, en Die afspraak. Slegs in lg. lied is die betrokke materiaal nie die stem se intree-afsnit nie; dit word egter in 14-15 aangetref.

'n Groep liedere begin met 'n afsnit wat in die loop van die lied terugkeer as tussenspel en/of naspel, en ook gedeeltelik of onveranderd weer as begeleiding van die sangstem gebruik word, bv. Toewyding, Om boer te wees, Ek hoor, Ons is almal sterweling, Winternag, Maria ('49), Die antwoord, Slotsom, Psalm 139, Nog in my laaste woorde, H. Petrus, Dis al ('64), en Wie sing?

In sommige liedere gebruik sy 'n melodiese of stemmingsryke afsnit wat nie weer in die begeleiding of stem voorkom behalwe as skeidende tussenspel nie, bv. Boggom en Voertsek, Droom nou, Vryheidslied, Die teken, Verbondenheid, Winterbome, Reën in die voorwinter, Psalm 23 en My angs het ook geen sin. Dieselfde metode word in Op my ou ramkietjie gevolg, behalwe dat die motief ook in twee mate deurborend optree.

'n Omramende eie afsnit, wat soms as tussenspel ook gebruik word maar nêrens op 'n opvallende wyse as begeleiding van die sangstem voorkom nie, word aangetref in Tuinroos tussen die tulpe, Salut d'Amour, Simpel liedjie, In die stilte van my tuin, Ek hunker na die onbereikbare, Stil aand, Wilgerbome, Diep Rivier en Psalm 42.

Die aanvangsafsnit kom in die loop van die lied weer voor onder die sangstem maar nie as tussen- of naspel nie in Maria ('45), Nog eenmaal wil ek in die aand, Ignatius bid vir sy orde, In die tuin en Ek het gemeen.

'n Eie formule, wat nie weer in die res van die lied aangetref word nie, open Psalm 127, 'n Donker kern in die lig, Moet ek vir iemand iets nog sê, en Die gode is groot en eensaam.

Die enigste drie liedere wat geen voorspele of inleidings bevat nie, is Ek hou van blou, Wiegeliedjie (albei eenvoudige volkse liedjies); en Hecuba se vaarwel, wat met 'n enkele akkoord begin.

In die meerderheid van die liedere gebruik begeleiding en sangstem nie dieselfde materiaal nie. Dit is wel die geval in Seisoene bring sagvoetig, Lente-treurliedjie, Treurlied ('35 en '40), Toeral, loeral, la, O bitter weinig, My liefste, Salut d'Amour, Die donkerstroom, Keur van die beste, Offerande, Ek het gemeen, Herdenking, Jy is my ver, Die dwaas, Die bloeisels van Jesus, Terugblik, Rose van herinnering, Bestendige aanwesigheid, Getuienis, Van verlore vlei, Ons is die geeste, Hart-van-die-Dagbreek, Verhaal, Die antwoord, Lofsang van Maria, Psalm 13, Ons klein en silwrigte planeet, Slotsom en Die afspraak. Motiwiese ooreenkomste tussen die begeleiding en die sangstem kan opgemerk word in Maria ('45), Reën in die voorwinter, Psalm 6, Kersliedjie, Wrede landskap, Die gode is groot en eensaam en Nog in my laaste woorde.

Daar is dus 'n totaal van 37 uit die beskikbare 103 liedere waarin tematiese ooreenkoms tussen voorspel en sangstem wel bestaan. In hierdie verband is dit interessant om op te merk dat tematiese ooreenkoms in haar liedere nie noodwendig op meer geslaagde saamwerking tussen stem en klavier dui as die teenoorgestelde werkwyse nie. Sy slaag in die oorgroot meerderheid gevalle so goed daarin om die stemming van die betrokke gedigte vas te lê, ook in die liedere waarin begeleiding en sangstem van heeltemal verskillende soort materiaal gebruik maak, dat dit inderdaad ongemerk verby gaan of daar uitruiling al dan nie van materiaal plaasvind.

Weens die nie-herhalende melodiese voortgang gebeur dit ook selde dat 'n spesifieke afsnit kans kry om definitiewe simboliese betekenis vir die luisteraar aan te neem, sodat dit slegs in uitsonderlike gevalle gebeur dat 'n voorspel by herhaalde aanhoor van 'n lied 'n vaste assosiasie aanneem. Gevalle hiervan is bv. Lente-treurliedjie, Toeral, loeral, la, My liefste, Salut d'Amour, Treurlied ('40), Offerande, Bestendige aanwesigheid, Van verlore vlei, Hart-van-die-Dagbreek, Verhaal en Slotsom: dus meesal

van die eenvoudiger stemmingsliedere. Slegs lg. twee liedere word nie deur die genoemde begrip gedek nie, en van hulle onderskei Verhaal hom onder haar liedere weens sy besonder geslaagde motiwiese struktuur. ¹⁾

TUSSENSPELE EN DEURBORINGS

Die lae persentasie illustratiewe begeleidingsinkle- dings wat op bl. 351 genoem is bring mee dat die tussen- spele en deurborende passasies slegs in enkele liedere ontleedbare illustratiewe betekenisvolheid aanneem. Voor- beelde hiervan word gevind in o.a. In die stilte van my tuin (15-16; suggestie van lomerig-verbydrywende herfs- blare); Ek het gemeen (4¹⁻⁶, 5⁴⁻⁸, ens.: suggestie van 'n ontstuimig-woelende innerlike); Die troudag (5-7, 23- 25, 42-44 : aansluiting by die algemene grieselige atmos- feer d.m.v. onverwagte harmoniese wendings en die ge- frustreerde opwelling in 23); Stil aand (29-32: die gebeurtenis tussen die woorde "Maar toe ek die knip hoor lig" en "Nou sit ons voor die vuur" kan in hierdie mate gevind word); Die tuinman (42-44: uitbreiding van die motief by "slaap dan sag" kan as 'n poging tot sugges- tie van woordbetekenis opgeneem word); Wilgerbome (14: voorafskaduwing van "Die lente het deur hul slankheid opgestoot" uit die opvolgende mate); en Dis al, '64 (11- 14 en 24-26: suggestie van 'n voël in vlug en van ver- bystering by die ontdekking van 'n graf in die gras).

Dit is opmerklik dat hierdie voorbeelde oorwegend uit die jare tot en met 1942 kom; in die later jare gaan Rosa Nepgen toenemend subtiel en onontleedbaar te werk. Dieselfde verskynsel geld vir ontleedbare suggestie van stemming, soos aangetref in o.a. In die tuin (7-8, 12 en 18: rimpelende arpeggios in 'n hoë register); Offerande 9-10 en 24-27: e.g. 'n smartopwelling, lg. mismoedig dalend); Droom nou (13 en 22: suggestie van die maanlignag- stemming soos in In die tuin); Aan die strand (9-10²,

26-28, ens. 359/

1) Bespreking op bl. 391

26-28, ens.: vreesagtigheid gesuggereer d.m.v. die tremolos); en Psalm 23 (11-13, 22-23, ens.; suggestief van sagte agtergrondmusiek op die orrel vóór 'n kerkdienst)

In hierdie opsig is die tussenspel in 27-29² van Getuienis uitsonderlik, om die redes wat genoem word op bl. 295 en 429.

Die verskynsel dat tussenspele en deurborings ongepaste sinsonderbrekings veroorsaak is reeds genoem in die afdeling i.v.m. woordbehandeling. Hier kan weer verwys word na 'n paar vbe: My liefste (6 en 19: moontlik met die doel om 'n humoristiese effek te bereik deurdat verwagting geskep word); Salut d'Amour (17-18: d.w.s. in die middel van die tweede strofe); Boggom en Voertsek (8-9, 15-16, ens.: moontlik met die doel om die algemene ironiese stemming te bevorder); Die teken (verskeie: moontlik bedoel om 'n effek van onvergenoegdheid te bevorder); Soos 'n borrelende vink (22-24²); Nagliedjie no.1 (9-12); Herdenking (14-15); Winterbome (42-44); Ons is die geeste (17-20); Nog in my laaste woorde (11-12⁴); Die afspraak (16-17⁴); ens.

In 'n groot groep liedere kan die onderbrekings toegeskryf word aan 'n begeerte om 'n nadenklike effek te bereik, bv. Wat kan ek vir jou gee (7-8, 14-15, ens.); Reën in die voorwinter (verskeie); Maria ('49) (verskeie); Verhaal (verskeie); ens.; ens. Soos in die afdeling i.v.m. woordritme genoem, kom hierdie verskynsel meesal in die latere liedere voor.

In enkele liedere skyn dit asof die idee van gevoelsdeining, wat uiteraard in elk geval in enige begeleiding 'n belangrike rol speel, die bestaan van die tussenspele en deurborings regverdig, bv. Lofsang van Maria (13, 14⁴-15, ens.); Diep Rivier (9-10⁵, 13³-14⁵, ens.); en Psalm 139 (10, 13-14, 22¹⁻⁴, ens.). Behalwe vir die paar liedere wat geen noemingswaardige tussenspele of deurborings bevat nie (bv. Lente-treurliedjie, Tuinroos tussen die tulpe,

Ek hou van blou, Simpel liedjie, Wiegeliedjie en Jy is my altyd naby) is die indruk egter meesal dat die tussenspele 'n oorwegend formele rol speel, bv. in die liedere waarin hulle strofes van mekaar skei: Daar kom 'n weerklank, Treurlied ('35), Dood, die onsterflike, O bitter weinig, Toewyding, Die donkerstroom, Op my ou ramkietjie, Keur van die beste, Rus, Dis al ('38), Die offer, Vryheidslied, Ou-Flenterkatiera, Die dwaas, Bevryding, Terugblik, Rose van herinnering, Van verlore vlei, Nagliedjie, Nagliedjie no.2, Winternag, My angs het ook geen sin, H. Petrus, ens.

So is daar ook 'n aantal liedere waarin Rosa Nepgen versreëls volgens betekenis skei, bv. Die bloeisels van Jesus (6-7, 15-16); Jy is my ver (15-16); Verbondenheid (13, 21-25, ens.); Bestendige aanwesigheid (20-21, 26-27); Ek hoor (7^1-3 , 10-11, ens.); Blomme (35-39); Hart-van-die-Dagbreek (8-9, 14-15); Ons klein en silwrigte planeet (8^4-10^6 , 15^1-4 , ens.); Die dye trek die dye aan ($20-21^5$); 'n Donker kern in die lig (6^5-10^1 , 21^3-25^4 , $30-31^2$); Slotsom ($6-7^2$, 24-26, $32-37^3$); Wie sing ($8-9^3$, 14^3-16^1); ens.

In sommige gevalle gebeur daar iets oënskynlik betekenisvols in tussenspele, wat egter nie ontleedbaar verklaar kan word uit die teks nie. Voorbeelde hiervan kom voor in o.a. Daar kom 'n weerklank, 22-25: die algemene vloeiende arpeggio-formule styg opmerklik hoog, en gaan oor in 'n nuwe (kortstondige) akkoordformule; en in Die beiteljtjie, 51-52: ff hoogliggende akkoorde word deur 'n pausa lunga (so uitgeskryf) geskei van 'n dunner ingeklede mp-passasie laag in die bas.

Die soort nie-ontleedbare veranderinge wat pas genoem is het natuurlik in elk geval musikale funksie; dinamiek- en registerteenstellings is geldige musikale middele. Sodanige passasies dra inderdaad by tot die suiwer musikale interessantheid van die liedere, en het ewe veel bestaansreg as die ontleedbaar-illustratiewe gevalle. Dit dra egter

onteenseglik by tot die oortuigingskrag van 'n lied as geheel as hierdie soort musikaal-geldige veranderinge geplaas word op plekke waar hulle terselfdertyd poëtiese betekenisvolheid aanneem, soos aangetref word in Die beiteljtjie, $94^3-94^{4\frac{1}{2}}$, waar die verandering denkbaar kan dui op 'n oomblik van innerlike stilte wat kan ontstaan by die eerste waarneming van 'n indrukwekkende skouspel.

NASPELE

Dieselfde verskynsels wat i.v.m. tussenspele en deurborings genoem is, kenmerk ook die naspele, waarvan sommige 'n oorwegend formele en ander 'n oorwegend betekenisvolle indruk wek. Onder e.g. soort val dié met omramende funksie op, bv. Tuinroos tussen die tulpe, Salut d'Amour, Toewyding, Simpel liedjie, Die donkerstroom, Op my ou ramkietjie, Om boer te wees, In die stilte van my tuin, Ek hunker, Die dwaas, Die bloeisels van Jesus, Stil aand, Terugblik, Nagliedjie, Jy is my ver, Wilgerbome, Diep Rivier, Die dye trek die dye aan, My oë tas die wêreld af, Nog in my laaste woorde, Wie sing? en Psalm 42.

Baie van hierdie gevalle het ook 'n sterk element van poëtiese betekenisvolheid - 'n suggestie van tokkelklank by Op my ou ramkietjie; van gedempte eerbiedigheid by die nagedagtenis aan 'n gestorwene by Toewyding; ens.; ens. Hulle formele funksie oorheers egter, soos duidelik blyk as hulle vergelyk word met liedere waarin die illustratiewe of stemmingsryke eienskappe van die naspele oorweeg:

In die tuin (stemmingsryke registerspel); Herdenking (aansluiting by die onverwagte laaste reël van die gedig d.m.v. 'n harmoniese wending); Getuienis ('n laaste verskyning van die karakteristieke gepunteerde ritme waaraan in die loop van die lied geen pertinente betekenisvolheid gegee word nie maar wat, weens die hoë kunsvlak waarop die lied as geheel beweeg, met die rommeling van natuurelemente - "uit die voorste kranse van die ewigheid" - geassosieer

kan word); 362/

kan word); Maria ('49) harmoniese suggestie van die slotwoorde "en die pyn"); Lofsang van Maria (jubelende parallelle horingkwinte); 'n Donker kern in die lig (suggestief-dalende lyn); Moet ek vir iemand iets nog vra (uitbreiding op die slotmotief in die sangstem by die woorde "wat niemand vra?"); ens.

Ook as oorwegend betekenisvol doen die betreklike kortaf, soms amper stomp naspele aan in Daar kom 'n weerklank (die musiek hou gepas gou op ná "En nou vergaan van smart"); Boggom en Voertsek ('n lang naspel sou gevaar loop om die ironie te versag); Offerande (slegs enkele gedempte slae van die "doodsklok"); Droom nou (ná "kom daar gou 'n einde"); ens.

Lang naspele sonder ontleedbare betekenisvolheid, maar nieteenstaande goed gepas, kom in enkele gevalle voor, bv. ná Kersliedjie (ná die enigszins onthutsende einde van die gedig, t.w. verwysing na 'n agterdogtige broeis bantam onmiddellik na "en die Here gedank in gesang en gebed/vir 'n kindjie wat ook dié volk sou red", is dit gepas en amper vertroostend om 'n perorasie te hoor wat o.a. effektiewe registerspeling bevat); asook ná Seekoeflei (dit is gepas dat die musiek rustig vervloei tot niks ná 'n vaag-droewe stemmingsgeëig soos hierdie).

In 'n groot aantal liedere is dit egter moeilik om betekenisvolheid in die naspele te vind. Die indruk ontstaan dat sy hoofsaaklik 'n gepaste, netjiese musikale afronding nastreef. Voorbeelde hiervan bied o.a. Seisoenc bring sagvoetig, My liefste, Verganklikheid, Keur van die beste, Rus, Hecuba se vaarwel, Dis al ('38), Die offer, Treurlied ('40), Ballade van Broer Blindeman, Ek het gemeen, Die troudag, Ou-Flenterkatiera, Nagliedjie nos. 1 en 3, Die teken, Die skoenmaker, Verbondenheid, Alleen op die wapad, Die tuinman, Wat kan ek vir jou gee, Blomme, Nagliedjie no.2, Reën in die voorwinter, Lied van 'n blinde, Psalm 6, Psalm 13, Dood in die berge, H. Petrus en Die afspraak.

In 'n paar liedere 363/

In 'n paar liedere kom dit voor asof die naspele nie heeltemal oortuigend is nie: Toeral, loeral, la ('n onverwagte opvallende soet tertskadens V**Ib**-I met 'n wegsterwende diminuendo ná so 'n uitbundige lied); Dood, die onsterflike ('n moeilik aanvaarbare verandering van die formule wat dwarsdeur die lied volgehoue is om 'n amper oor-soet kadens te vorm); Winternag ('n geforseerde nuwe marsmotief); Psalm 127 (onverwagte dramtiese dinamiek-en registerteenstelling wat nóg musikaal oortuig nóg ontleedbaar aansluit by die teks); Die beiteljtjie ('n ietwat stomp einde ná so 'n lang lied, veral waar dit uitgebreide tussenspele bevat); ens.

Ten slotte moet dit genoem word dat 'n aantal liedere geen naspele bevat nie: Ek hou van blou, Wiegeliedjie, Soos 'n borrelende vink, Jy is my altyd naby, Bestendige aanwesigheid, Ons is almal sterweling, Van verlore vlei, Ek hoor, Maria ('45), Die antwoord, Psalm 23, Spieël en venster in die nag, Wrede landskap, Ons klein en silwrigte planeet, Slotsom, Psalm 139, Jy't weggegaan, en Dis al. In sommige van hierdie liedere word die funksie van 'n naspel vervul deur 'n betekenisvolle laaste motief in die begeleiding onder 'n gedrae laaste toon in die sangstem. In geeneen word die afwesigheid van 'n naspel as 'n swakheid aangevoel nie, alhoewel sommige van die liedere moontlik nog meer effektief sou kan wees met 'n gepaste naspel, soos in die geval van Ek hoor.

VORM.

In 'n groot meerderheid van die liedere groei die vormgewing in die toonsettings op 'n bevredigende wyse uit die betrokke woorde.

BALLADEVORM

Die troudag is die enigste lied wat as 'n ballade met weerkerende refrein behandel word: A 1-12, refrein 13-18, A₁ 19-30, refrein 31-36, A₂ 37-49, refrein 50-55; ens., ens. Hierdie gestalte volg paslik die indeling van die gedig: afdeling A bevat telkens die verhalende en vraende inhoud en die refrein die moeder se antwoord. Die verskil in materiaal tussen die afdelings is ook besonder gepas. A wek 'n indruk van bedugtheid veral d.m.v. die onheilspellende herhaalde formule in die begeleiding, terwyl die refrein 'n sterk teenstelling vorm wat as vertroostend beskou kan word weens die ryker akkoordbesetting (beide meer volledig ingekleeen met meer opvallende soet dissonante) en die dommelende, sussende geaardheid van die sangstemmelodiek (herhalend vir twee mate, en ná twee mate weer terugkerend na dieselfde C² wat in die eerste twee mate oorheers het).

RONDOVORM

Verwant aan hierdie vorm wat alternering tussen teenstellende afdelings betref, is haar werkwyse in Rose van herinnering: A 1-18, wat die eerste strofe dek en twee inleidingsmate insluit; B 19-37, met tussenspelmate 19-20 en die tweede strofe onvolledig; A₁ 38-74, wat die res van die tweede plus die derde strofe bevat en verskeie tussenspelmate insluit; B₁ 75-93, wat die vierde strofe onvolledig en tussenspelmate bevat; en 'n koda: 94-102, wat die vierde strofe voltooi en 'n tussen- en naspel bevat.

In hierdie rondovorm spruit die veranderinge uit $\frac{4}{4}$ na $\frac{6}{8}$ by die twee verskynings van B en die verdeling van die strofes nie uit die innerlike noodwendigheid van die gedig nie. Die materiaal in albei afdelings is egter in so 'n hoë mate sjarmant dat die geheelindruk bevredigend is. Die oorgange word oortuigend bewerkstellig behalwe in die geval van 74-75, waar 74 as 'n onnodige, stagnerende maat

beskou kan word 365/

beskou kan word. Hierteenoor skakel die meer vloeiend-melodiese B vanselfsprekend met die resitatiewiese A by 18-19 en word tematiese oorgange by 37-38 en 93-94 gebruik deurdat 'n motief wat oorspronklik in $\frac{4}{4}$ -tydmaat as bestanddeel van A voorgekom het, aan die einde van B en B₁ in $\frac{6}{8}$ -tydmaat aangegee word.

In Lente-treurliedjie, Offerande en Ou-Flenterkatiera gebruik sy herhalende strukture wat egter nie-strofies is. Eersgenoemde lied is as geheel gebou op 'n enkele motief, wat meesal in tweemaatgroepe herhaal word. Waar hierdie konstruksie ter wille van afwisseling onderbreek word veroorsaak dit ritmiese moeilikheid: die nootwaardesaamtrekking in l0 is nie oortuigend nie en bring ook mee dat die melodiek lomp-herhalend word in 11-12 in 'n poging om die ewewig te herwin. Volgens toonsoorte val die lied in twee hoofafdelings: 1-15 in f en 16-25 in F.

Uit Offerande is slegs 19-20 nie melodies verwant aan die afsnit wat in 1-4 aangetref word nie (afgesien van die uitgebreide slotkadens in 35-40). Desnieteenstaande klink 33-40, wat begin met 'n vervorming van die heersende afsnit, soos 'n musikale aanhangsel. Hierdie mate kan denkbaar bedoel wees as die dowwe gelui van "die doodsklok van my hart", en as sodanig is hulle aanvaarbaar. Musikaal gesproke oortuig hulle egter nie.

Ou-Flenterkatiera is as volg ingedeel: Inleiding: 1-4; strofe 1 : 4³-22; tussenmate: 23-24; strofe 2: 24³-48 (met 42-48 = 5-11); strofe 3: 39³-68 (met 57³-67 = 24³-34); tussenmate: 68-70; strofe 4: 70³-88; tussenmate 89-92; strofes 5 en 6: 92³-137 (met 92-129 = 4-45); slotmate: 139-141. Weens die lengte van die lied verloor die luisteraar verband met die indeling van die strofes sodat dit voorkom asof die vorm strofies is; soos in die kaartskets getoon is dit egter nie die geval nie. Inderdaad sou strofiese toonsetting van die ses strofes gevaar loop om eentonig te word; iets wat in Rosa Nepgen se

vorminkleding egter 366/

vorminkleding egter nie gebeur nie.

Dit is opmerklik dat al drie die genoemde liedere hoofsaaklik klaend is. Die herhalende struktuur sluit dus aan by die idee van behepthed met 'n onaangename emosie.

TWEELEDIGE VORM

Vier liedere is tweeledig. Tuinroos tussen die tulpe is as volg ingedeel: Voorspel: 1-2; A : 3-13 (wat strofes 1 en 2 insluit); A₁ : 14-19 (bestaande uit strofe 3); Naspel: 20-23. Verskillende ooreenkomste tussen maatgroepe word in die loop van die lied aangetref, en die min gevarieerde herhaling van 1-2 in 20-21 bring 'n afrondende effek mee. Die vormkeuse spruit uit die feit dat die derde strofe met dieselfde woorde as die eerste strofe begin en die herhaling is dus goed gepas.

Dieselfde algemene formele beloop word aangetref in Ek hou van blou behalwe dat geen sangstemlose begeleidingsmate aangetref word nie.

Hecuba se vaarwel val in die afdelings A: 1-16; B: 17-29; waarby die twee afdelings van teenstellende materiaal gebruik maak. Die eerste 16 mate gaan oor Hecuba se wanhoop en die tweede afdeling oor haar verwagting van verlossing.

Die formele inkleding in Herdenking is as volg: Voorspel: 1-3; A: 4-13 (reëls 1-5 van die gedig); tussenspel: 14-15; reëls 6-7: 16-21; tussenspel: 22-24; A₁: 25-34 (herhaling van reëls 1-5); tussenspel: 35-36; reël 8: 37-38²; naspel: 38³-40. In hierdie lied skep Rosa Nepgen dus 'n oënskynlik strofiese vorm d.m.v. willekeurige herhaling. Aangesien die laaste reël van die gedig ("in my bitter eenlingnood") enigsins onverwags kom ná die voorafgaande slegs ligte nostalgiese tinte is daar in die gedig geen sprake van sterk voortstuwning na 'n

beklinking aan die einde nie: die laaste reël kom inderdaad as 'n ietwat onwelkome verrassing voor, ná begrippe soos "appelbloeisels" wat "tenger aan die takkies hang", "wonderlik stil in my hart verlang", "eerste laaiende liefdestyd", ens. Die onderbreking van die voortgang en gevolglike uitstel van hierdie demper aan die einde is dus heeltemal aanvaarbaar. Inderdaad kan die toonsetting juis om hierdie rede as meer geslaag dan die gedig self beskou word; die onderbrekende herhaling kan moontlik in 'n mate op skok voorberei.

GEVARIEERD-STROFIESE VORM

Twaalf liedere bestaan uit gevarieerde strofiese vorm. In die volgende liedere groei hierdie metode van toonsetting vanselfsprekend uit die woorde: Daar kom 'n weerklank, Treurlied ('35), Toeral, loeral, la, O bitter weinig, My liefste, Toewyding, Boggom en Voertsek, Die offer, Ek hunker na die onbereikbare, Jy is my altyd naby, en My angs het ook geen sin. In al hierdie gevalle begin die verskillende strofes van die gedigte met dieselfde woorde of eng verwante sinskonstruksies.

Daar kom 'n weerklank is 'n verteenwoordigende voorbeeld van e.g. soort: elkeen van die vyf strofes begin met die woorde "Daar kom 'n weerklank oor die veld/ 'n Weeklank van", waarna verandering intree. Treurlied ('35) verteenwoordig die tweede soort; die vier strofes begin as volg: "O wilger, wilger, wilgerboom", "O lelie, lelie, lelieblom", "O donkergroen lourier" en "O helder, helder, helder son". Hiervolgens wyk slegs die derde strofe af van die heersende konstruksie. Die voortsetting van hierdie reël stem egter ooreen met dié van die ander: "..... wat rou", kom in die plek van "wat oor (die water waak)" en "wat in (die voortuin pryk)" in strofes een en twee. Strofe vier gaan anders voort nadat dit net soos strofes een en twee begin het. My angs het ook geen sin bestaan uit slegs twee kwatryne, waarvan die

eerste reëls bestaan uit die titelwoorde en "Dié angs kom nogal voor". Die ooreenstemming is na genoeg om strofiese toonsetting te regverdig.

In Toewyding en Ons is die geeste wat dwaal is daar nie sulke vanselfsprekende aanleidings tot strofiese toonsetting nie. Die gedigte gee egter nie tot ander vormsoorte aanleiding nie sodat haar keuse bevredigend is.

In al hierdie gevalle is daar 'n betreklike groot mate van variasie, wat soms aan nuanses van woorbetekenis toegeskryf kan word. Op bl.311 is Daar kom 'n weerklank reeds t.o.v hierdie aspek bespreek. Ander voorbeelde word aangetref in o.a. Treurlied ('35), waarin die herhaling van die melodielyn van 3 by "O wilger, wilger, wilgerboom" in 26 by "O helder....." ens. 'n subtiele klein verandering insluit deurdat lg. maat 'n opwaartse tertssprong bevat ($26^{2\frac{1}{2}-3}$) waar e.g. maat dieselfde toon herhaal. Die verandering kan ewe goed aansluit by die letterlike hoogheid van die son en 'n ekstra-smartvolle gebaar. Ek hunker na die onbereikbare is ook so 'n ontleedbare voorbeeld: die eerste twee strofes het te doen met die "onbereikbare" en "onverkrygbare" en is as sulks taamlik dieselfde. Die derde strofe meld egter "die ontoelaatbare..... agter ondeurdringbare mure", wat 'n veel sterker begrip is, en regverdig dus die groter mate van variasie wat voorkom.

Jy is my altyd naby is as volg ingedeel: Voorspel: 1-3; eerste strofe: 4-21; tweede strofe: 22-38. Hiervan stem slegs mate 4-9³ en 19-21¹ presies ooreen met die ooreenstemmende mate in die tweede strofe (t.w. 22-27³ en 36-38). Die betrokke woorde is "Dit weet ek alleen nog in my onsekerheid/ waaroor die (vreemde sterre)" (4-9³); "Dit weet ek alleen deur my twyfel en droewigheid/ waarin alles skyn (één grote waan)" (22-27³); en "Jy is my altyd, my altyd naby" (19-21¹ en 36-38). Die ooreenstemmings beslaan dus iets minder as die helfte van elkeen van die

strofes..... 369/

strofes (8 uit 18 en 8 uit 17 mate), en het betrekking op die woorde wat ooreenstemmende musiek uitlok.

Bogenoemde ooreenstemmings het egter die gevolg dat die effek een van gevarieerde strofiese vorm is. Dieselfde effek ontstaan ook in bv. O bitter weinig, waarin nog minder ooreenkoms voorkom, maar wel 'n groter mate van variasie. In lg. lied word die twee strofes geskei deur drie tussenmate (31-33) waaraan die stem deelneem tot 31³ en vanaf 33⁴. Dit is die enigste tussenmate in die lied en sorg vir 'n strofiese effek al is die enigste ooreenkomste in die sangstem tussen 9-11 en 34-36 (sterk gevarieer om o.a. kreefomkering te bevat in 36, en nie op presies dieselfde plek as in die gedig nie); 23-26 en 50-53; en 29-31 en 55-57.

Hierdie lied sou dus denkbaar ook as ontvouend met 'n aantal herhaalde mate beskou kan word, terwyl ontleding van 'n lied soos Toeral, loeral, la as variasies en Treurlied ('35) as drieledige vorm ook regverdigbaar sou wees. Die feit dat die tussenspelskeidings oorwegend volgens strofes voorkom, dra egter by tot 'n totaaleffek van gevarieerde strofiese vorm.

Van hierdie bastervorms is Toeral, loeral, la die neteligste geval. Die formele beloop is as volg: voorspel: 1 ; A (reëls 1-4): 2-5; tussenspel : 6 ; A gevarieer en uitgebrei (reëls 5-6 van strofe 1 plus reëls 1-4 van strofe 2): 7-13; tussenspel: 14; A gevarieer (reëls 5-6 van strofe 2): 15-17; tussenspel: 17-18; A gevarieer en uitgebrei (strofe 3): 19-25; slot: 26-28. (Hierby is maat 23 'n tussenspel.)

Hierdie metode veroorsaak dat die laaste twee reëls van elkeen van die eerste twee strofes soos die begin van nuwe strofes klink, sodat musiek en woorde in hierdie sin nie presies by mekaar aangepas is nie, en die refrein-element van die gedig verlore gaan. Hierdeur wen die

toonsetting egter meer as wat dit verloor; 'n gewone strofiese verloop sou o.a. die pragtige illustratiewe harmoniese opvolging in 24⁴⁻⁵ uit die raam laat val en dus een van die aantreklikste (en kunstigste) bestanddele van die lied onmoontlik maak. Rosa Nepgen maak inderdaad 'n eenvoudige kunsliedjie van Toeral, loeral, la, i.p.v. 'n ligte volksliedjie. Die totaaleffek bly uitgesproke strofies.

Haar neiging tot gevarieerde i.p.v. presiese herhaling, selfs in haar vroegste liedere, is profeties van haar later toenemende tot amper uitsluitlike voorkeur aan ontvouende vorm, soos later sal blyk (bl. 375 -).

DRIELEDIGE VORM

Twintig liedere is in drieledige vorm, met die indeling A - B - A₁. Soos by haar behandeling van strofiese vorm, is daar in hierdie groep ook nie een voorbeeld van presiese herhaling nie; A₁ wyk altyd in 'n mate af van A.

In liedere soos H. Petrus en Winterbome ontstaan die drieledige gestalte spontaan uit die woorde deurdat die derde strofe van die betrokke gedigte baie na verwant is aan die eerste, en gedeeltelik selfs van dieselfde woorde en frases gebruik maak. Dieselfde opmerking geld vir Wat kan ek vir jou gee en Hart-van-die-Dagbreek.

H. Petrus verloop as volg:

A Voorspel : 1 - 3
 strofe 1 : 3^{5 $\frac{1}{2}$} -7

'n Jakhals grawe in die sneeu
hy's rooi en spikkel teen die wit
en skrik en luister stywe-oor
na êrens op die werf se spit

B. Strofe 2: 371/

B strofe 2 : $7^{7\frac{1}{2}}$ -14

My land, my dor, verlate land:
iets wens olywe groei in jou:
dat alles klein, Latyns gaan word
en kalkwit kerkies bou.

tussenmate 14-17: uitbreiding in die idioom van 8-14.

A₁ tussenmate 18-20 (= 1-3).

strofe 3:20 $^{5\frac{1}{2}}$ -26, met tussenmate 22 en 25.

Die jakhals grawe in die son,
hy skop 'n bietjie nugter wit
rondom sy agterboutjies uit.
En dowe Peet hou aan met spit.

naspel: 27-28.

Die enigste moontlike kritiek op hierdie vormbehandeling is dat reël 3 van strofes 1 en 3 van dieselfde melodiese afsnit voorsien word, waar hierdie afsnit in e.g. geval in 'n hoë mate illustratief is. Die feit dat die afsnit minder gepas is in maat 24 word egter gedek deur die bevrediging van die simmetriese ontwerp as geheel.

In Ignatius bid vir sy orde, Verbondenheid, Van verlore vlei, Salut d'Amour, Droom nou en Seisoene bring sagvoetig groei die weerkerende vorm nie uit die gedigte nie. Nie een van hierdie gedigte suggereer egter 'n vanselfsprekende musikale vorm nie, behalwe Van verlore vlei, wat ewe moontlik strofies of gevarieerd strofies ingeklee sou kan word. Drieledige vorm is uit suiwer musikale oogpunt 'n baie bevredigende geslote en afgeronde eenheid, sodat die genoemde liedere, uit formele oogpunt beskou, heeltemal geslaag is.

In Seisoene bring sagvoetig kan die afdelings as volg ingedeel word : A : 1-30; B: 30 $^{2\frac{1}{2}}$ -89; A₁: 90-123. Die sentrale afdeling is dus omtrent twee maal so lank as die ander afdelings. Dit veroorsaak dat 'n totaalindruk van ontvouende vorm met afrondende herhaling aan die einde ontstaan. Die ligte, dommelende tred van die musiek sorg

daarvoor dat dit formeel oortuig.

Die drieledige inkleding van Van verlore vlei is die beste vormkeuse wat sy kon maak: as strofiese lied sou dit eentonig kan word veral a.g.v. die refreinelement in die woorde, en die materiaal in die sentrale afdeling is na verwant aan die twee flankafdelings sodat geen ongepaste teenstellende stemming ontstaan nie.

Die vorm in Ignatius bid vir sy orde word in 'n sekere mate verbloem: 22-26¹ bestaan uit 'n presiese herhaling in die begeleiding van die pragtige inleidingsmate 1-5¹, met die laaste reël van die gedig as bykomende lyn in die sangstem daardeur heen gevleg. As geheel verloop die lied as volg: A: voorspel, 1-6; B: strofes 1 en 2 (lg. onvolledig), 7-21 (met drie polse skeiding tussen die strofes); A₁: 22-28 (waarvan 26²-28 'n naspel vorm). Die verhouding tussen B en A is hier dus ongeveer dieselfde as in Seisoene bring sagvoetig; weens die veel kleiner omvang van die lied is daar egter 'n sterker drieledige effek.

In Die skoenmaker en Alleen op die wapad skep sy drieledige vorms deur uitgebreide herhaling van reëls uit die gedigte. Eersgenoemde gedig sou moeilik méér geslaag kon behandel word in formele opsig as wat sy dit doen deur die eerste strofe aan die einde te herhaal; die gedig suggereer geen vormsoort nie. Alleen op die wapad bevat reeds 'n suggestie van drieledigheid deurdat die vierde strofe baie soos die eerste begin. Rosa Nepgen se herhaling van woorde en reëls, en haar invoeging van die heel eerste reël aan die einde van die gedig, vul hierdie suggestie slegs aan en doen geen afbreuk aan die gedig nie, wat in sy oorspronklike vorm reeds sangerige herhaling bevat (reëls 1, 7 en 13).

In enkele liedere kan die drieledige vorm as simbolies van begrippe in die poësie beskou word. In Bestendige

aanwesigheid suggereer 373/

aanwesigheid suggereer die omvouende drieledigheid die alomteenwoordigheid van "wat ek verloor het"; in Psalm 23 oorheers die idee van beskerming in die flankafdelings terwyl die beklemmende gedagte aan "doodskaduwee" die middelafdeling vorm; en in Kersliedjie is die middelafdeling 'n gewyde oomblik te midde van konkrete gebeure.

Laasgenoemde lied verloop as volg:

- A : voorspel; 1-8
koeplette 1-5 sonder die laaste twee woorde; 9-50
(met verskeie tussenspelmate)
- B : tussenspel; 51-52
die laaste twee woorde ("en neergekniel") uit
koeplet 5; 52⁴-56
tussenspel; 57-63
- A₁ : koeplet 6 en die eerste helfte van koeplet 7; 63⁴-76
(met 70-71 as tussenspelmate)
- C : die laaste reël uit koeplet 7 ("vir 'n kindjie wat
ook dié volk sou red"); 77-82
- A₂ : laaste koeplet; 83-89
naspel; 90-103

Hierby is C te kort om formeel indruk te maak sodat 'n geheelindruk van drieledigheid oorheers.

In 'n paar liedere is haar keuse van drieledige vorm, hoewel musikaal bevredigend, nie gepas by die inhoud van die gedigte nie. In Soos 'n borrelende vink sou 'n vormskema A-A₁-B die inhoud van die strofes beter pas; die eerste twee strofes bevat natuurbeskrywing en die laaste een die menslike toepassing daarvan. In die tuin sou meer bevredigend deurgekomponeerd getoonset kan word; dieselfde melodiese afsnit vir "Ek het lank gesit in die windstil aand/ en gewag vir die koms van die maan" en "Toe het ek deur die skaduwees/ van die donker tuin en laan/ my mantel geneem" (2-6 en 19-22) is nie oortuigend nie.

Die tuinman en Lied van 'n blinde oortuig nie in formele opsig nie, hoofsaaklik omdat die musikale materiaal wat sy in die liedere gebruik, nie op haar gewone hoogstaande vlak is nie. Veral lg. lied is moeisaam. Ook is die oorgang vanaf die middelafdeling terug na A₁ in hierdie lied in 'n sekere sin aanvegbaar: dit kom voor, vanaf 55-56, tussen die woorde "eensaam soos ek" en "die mense weet nie" uit "O see wat immer sing en wind wat waai/ eensaam soos ek, die mense weet nie dat/ hul blind nie Daar is nie één wat raai/" ens. Die genoemde sinsnedes word deur drie tussenspelmate geskei (55-57), met ook nog 'n fermate (komma) tussen 55 en 56. Die woorde "Die mense weet nie dat hul blind is nie" word dan klimakteries behandel.

Uit die gedig wil dit voorkom asof Eybers hierdie woorde eerder nadenklik as oplaaiend bedoel. Ook word dit aan die see gerig, sodat dit hoort by die vorige afdeling waarin die begin van die sin voorkom.

EENLEDIGE VORM

Slegs een van haar liedere is kort genoeg om as eenledig beskou te word: Wiegeliedjie bestaan uit 'n totaal van 13 mate, waarvan die eerste 12 van 'n herhalings-teken voorsien is. Die laaste maat bevat slegs 'n slot-akkoord, sodat die formele struktuur wesenlik uit ses tweemaatgroepe bestaan. Afgesien van soortgelykheid van die ritmiese beweging is daar geen herhaling in hierdie ses halffrases nie. Die indruk is dus van ontvouende melodiek oor 'n kort afstand.

ONTVOUENDE VORM

Die eerste lied met hierdie soort struktuur, wat reeds i.v.m. melodiek beskryf is op bl. 325 en in Bylaag B in besonderhede uiteengesit word, is Dood, die onsterflike. Hierdie lied verloop as volg: inleiding: 1-2; strofe 1: 2⁴-17; tussenmate: 17-19; strofe 2: 19⁴-40; naspel: 39-44. Hierby is daar tematiese terugverwysings in die sangstem

na 3-4 in 6-7, 29-30 en 35-36; en na 8-9 in 20-21. Laasgenoemde terugverwysings kan nie uit die woordbetekenis as subtiel-betekenisvol beskou word nie en dien 'n musikaal-formele doel. Die feit dat die stemparty eindig met dieselfde afsnit waarmee dit begin het, bring 'n element van afronding mee.

Die konstante eenvormigheid van die begeleiding, wat eers in die naspel verbreek word, dien as sterk bindende faktor, en die hoeveelheid gevarieerde herhaling dra ook daartoe by dat 'n indruk van eenheid bewaar word. Uit musikaal-formele oogpunt beskou is die lied dus bevredigend.

Afgesien van die subtiele melodiese suggestie dat die gestorwenes waaroor die gedig handel soldate was (kyk bl. 303) is daar nie in hierdie lied ontleedbare aansluiting tussen woorde en musiek nie. Die benaming deurgekomponeer sou dus nie van pas wees nie.

Die volgende lied waarin dieselfde soort struktuur aangetref word, is Simpel liedjie, wat as volg verloop: voorspel: 1-3; A: 3⁴-11¹ (strofe 1); B: 11⁴-19¹ (strofe 2); C: 19⁴-27¹ (strofe 3); naspel: 27-29; met 20-22 as terugverwysing na 4-6 en 'n inkledingsooreenkoms tussen die voor- en naspele sodat 'n opmerklike drieledige (afrondende) effek ontstaan.

In melodiese opsig is daar 'n heelwat sterker ontleedbare aansluiting tussen melodie en woorde in hierdie lied as in Dood, die onsterflike. Hieruit spruit o.a. die grter melodiestronge by die tweede strofe (11⁴-19¹), wat meer intens-smartlik as die eerste is, en die klimakteriese toonhoogte by die uitroep "Maar o" (23⁴-24¹). In hierdie opsig bevat die lied dus 'n element van deurkomponering.

Die verskil tussen hierdie twee liedere is egter so subtiel dat dit nie as wenslik voorkom om m.b.t. vorm tussen

hulle te onderskei nie. Dood, die onsterflike is uitgesproke ontvouend terwyl Simpel liedjie enkele deurgekomponeerde elemente bevat; Simpel liedjie is egter ook oorwegend ontvouend en kan nie as 'n deurgekomponeerde lied beskou word nie.

Die ander liedere wat in hierdie groep tuishoort is Verganklikheid, Die donkerstroom, Op my ou ramkietjie, Keur van die beste, Rus, Dis al ('38 en '64), Om boer te wees, Treurlied ('40), Ballade van Broer Blindeman, In die stilte van my tuin, Ek het gemeen, Vryheidslied, Nagliedjie no.1, Aan die strand, Die teken, Jy is my ver, Die dwaas, Bevryding, Die bloeisels van Jesus, Stil aand, Terugblik, Getuienis, Ek hoor, Nagliedjie, Blomme, Nagliedjie no.2, Ons is almal sterweling, Winternag, Maria ('45 en '49), Reën in die voorwinter, Verhaal, Die antwoord, Lofsang van Maria, Wilgerbome, Psalm 6, Diep Rivier, Psalm 127, Psalm 13, Die beiteljtjie, Slotsom, Psalm 139, al die klein metafisiese voorspele behalwe no.10, Nog in my laaste woorde, Jy't weggegaan, Die afspraak, Dis al, Wie sing? en Psalm 42.

Die genoemde groep bestaan uit aansienlik meer as die helfte van haar beskikbare liedere.

Geslaagde musikale behandeling van so 'n ontvouende vorm hang in 'n groter mate as by die aanvaarde musikale vormsoorte (d.w.s. al die vorige soorte waarvan daar sprake was) af van die komponiste se oordeelkundigheid i.v.m. sekere bestanddele van die lied. In hierdie opsig is die bestanddele wat as bepalend beskou kan word die lengte van die lied, en die idioom waarin dit geskryf is.

DIE KORT ONTVOUENDE LIEDERE

Simpel liedjie is betreklik kort en in 'n algemeen bekende harmoniese idioom. Dit kan amper inspanningloos geabsorbeer word deur die toehoorder, waarby die afrondende einde ook 'n rol speel. Onder die ander liedere in hierdie

groep wat betreklik kort is, sluit slegs Die bloeiesels van Jesus wat idioom betref by Simpel liedjie aan. Weens die kort duur van hierdie lied en die bekende idioom is dit as geheel geslaag in musikaal-formele opsig, selfs al kom daar geen presiese herhaling in voor nie. Die enigste verwante mate is: 1-2 met 3-4 en met 21-22 aan die einde. Die ritmiese indeling $\frac{4}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩ wat aangetref word in 1, 3, 5, 8, 19, 21 en as $\frac{4}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩ in 12 en ♩ ♩ ♩ ♩ in 6, dien egter as sterk bindende element, weer omdat die idioom bekend is.

In die stilte van my tuin en Nagliedjie bestaan albei uit 'n individualisties-aangepaste behandeling van die bekende idioom van die vorige twee liedere. Dit word enigszins moeiliker geabsorbeer, sodat 'n groter mate van herhaling nodig is om vermoeiing te voorkom. Eersgenoemde lied is as volg ingedeel: voorspel: 1-2; A : 3-6; tussenspelmaat : 7; B : 8-10; tussenspelmaat : 11; C: 12-15; tussenspel: 15-16; D: 17-21; naspel: 21-24. Hiervan is slegs 8^{2-4} met 19^4-20^1 verwant in die sangstem, en 1 en 4^{2-4} met 21 en 19^{2-4} in die begeleiding. Ten spyte van die min ooreenstemmende mate is die musiek tog wel uit formele oogpunt oortuigend, omdat ander oorwegings die balans herstel. Die belangrikste hiervan is die onverklaarbare presiese gepastheid van melodie by woorde (kyk bl. 304), en die feit dat een formule in die begeleiding oorheers. Inderdaad is lg. twee oorwegings deurslaggewend, sodat die lied ook in formele opsig as besonder oortuigend voorkom, en die indruk ontstaan dat meer melodiese herhaling sou kan afbreuk doen aan die effek van netjiese afwerking.

Ongeveer dieselfde konstruksie word in Nagliedjie aangetref. Die enigste ooreenkomste in die sangstem is tussen 6^3-9^1 en $17-19^1$ met 36^3-39^1 en $41-43^1$. Die begeleiding is deurgaans herhalend op 'n wyse wat motiwiese konstruksie benader. Daar is egter nie dieselfde effek van onskeibare vergroeiing tussen woorde en melodie as in

In die stilte van my tuin nie; hoewel die Nagliedjie dus in werklikheid uit formele standpunt nie méér aan kritiek blootgestel is nie, maak dit tóg 'n minder oortuigende indruk as In die stilte van my tuin.

Die ander betreklike kort ontvouende liedere is almal in 'n verder gevorderde individualistiese harmoniese idioom as dié wat tot dusver bespreek is. Ons is almal sterwelinge verloop as volg: voorspel: 1-3; A: 4-10; tussenspel: 11-16; B: 17-25; tussenspel: 26-27; C: 28-36. Hierby is 1-2 = 26-27 en verwant met die begeleiding in 22-23, en bestaan die sangstemparty in 17-20 uit 'n ritmiese skema wat identies is met dié van 4-7 en 'n melodielyn wat na verwant is sodat 'n sterk illusie van presiese herhaling ontstaan. Meer subtiele ooreenkomste kom ook voor, nl. tussen 25 en 28²-29¹, en 31-32 en 34-35; albei wat die sangstem betref. Formeel is die lied dus besonder kompak.

Van Wie sing? bestaan daar twee kopieë: 'n oorspronklike een uit 1964 en 'n hersiene, ietwat veranderde een uit 1966. Eersgenoemde verloop as volg:

A : voorspel: 0-3²; stem: 3²-7; tussenspel: 8-9; stem: 9⁴-11; tussenspel: 12; stem: 13²-14²; tussenspel: 14³-17²; stem: 17^{1½}-24; tussenspel: 24-25.

B : stem: 26-29; naspel: 30-39.

Die naspel bevat 'n verwysing (in verdubbelde nootwaardes) na die aanvangsmotief van die begeleiding wat ook in sy oorspronklike nootwaardes teruggekeer het in 12, en in die sangstemparty (in 'n gevarieerde vorm) in 22.

Die twee afdelings van die lied is ontleedbaar verklaarbaar volgens die verloop van die gedig, wat 'n wending bevat vanaf natuurgegewens na menslike toepassing. Uit musikale oogpunt is dit egter nie heeltemal oortuigend nie: veral die oorgang na B in 25 vind steurend abrupt plaas en

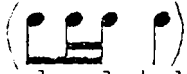
die verandering in die begeleiding van beweeglike passasie-
werk na meer statiese akkoorde is nie bevorderlik vir 'n
indruk van stilistiese eenheidlikheid in die lied as 'n
geheel nie.


Albei die genoemde besware word uitgeskakel in die
hersiene kopie, wat opvallend meer deurlopend is in
musikale opsig deurdat die tipe beweeglikheid van die
begeleiding in 6-11 in 24-28 terugkeer; 0-3 in 21³-23
herhaal word (met variasie in die linkerhand); en 0
gevarieer terugkeer in 29. Dit bring ook mee dat die
hinderlike maat wat in maat 25 van die eerste kopie op-
gemerk is, uitgeskakel word. Musikaal-formeel gesproke
is hierdie toonsetting baie meer bevredigend as die
vroeër een, sodat dit as kunslied daarby wen: die ver-
andering van natuurgegewens na menslike toepassing word
nie so drasties deurgevoer nie, maar is nogtans nie afwesig
nie weens opmerklike registerverandering in die begeleiding
vanaf 24.

Vier van die klein metafisiese voorspele val ook in
hierdie groep: nos. 1, 3, 5 en 7. No.5 (Dood in die berge)
word gedra deur ritmiese stuwings, en is as sulks uniek
onder Rosa Nepgen se liedere, soos op bll. 346-347
genoem. No.7 sluit in 'n sekere mate in hierdie opsig
hierby aan, maar waar no.5 werklik dinamies-ritmies voort-
stu is no.7 meer motories, in die sin dat 'n betreklik
vinnige polsing konstant volgehou word, sodat 'n ooreen-
koms ontstaan met die soort statiese beweging om 'n vaste
spil wat op bl. 331 genoem is. Albei die betrokke
liedere verloop in elk geval so vinnig en met so 'n (onder
Rosa Nepgen se liedere) verrassende beweeglikheid dat geen
moontlikheid van dowwe plekke in die struktuur kan ontstaan
nie.

In aansluiting by die soorte beweging wat aangetref
word in hierdie twee liedere, verskil hulle ook in belang-
rike opsigte wat formele inkleding betref. No.5 verloop
as volg: A: voorspel: 1-6 + 7-9, stem: 9⁴-12 + 12⁴-15);

B: afwisselend 380/

B: afwisselend klavier en stem: 16-21, naspel: 21-24. Hierby bevat die sangstem geen herhaling nie, en die begeleiding slegs in 11-12 'n terugverwysing na die trilleragtige figuurwerk in 1-3. Die enkele ritmiese ooreenstemmings in die begeleiding, bv. 18^{2-3} met 20^{1-2} , is pragtig geslaag maar gaan so vinnig verby dat hulle nie strukturele geldigheid verkry nie. Wesenlik is die struktuur dus nie-herhalend.

Hierteenoor verloop no.7 as volg: voorspel: 1-3; stem: 3^6-7 ; tussenmaat: 8; stem: 8^6-14 ; tussenmaat: 15; (waarvan die begeleiding in 13-15 ooreenstem met 1-3); stem: 15^6-19 ; tussenspel: 20-21; stem: 21^6-25 ; naspel: 25-28 (= 1-3). Hieruit blyk dit dat die stygende afsnit in 1-3 'n opmerklike bindende rol speel. Daarbenewens maak die stem ook deurgaans baie gebruik van dieselfde  -ritme, wat eenvormigheid in die hand werk.

Die indruk wat op bll.377-378 i.v.m. In die stilte van my tuin genoem is, nl. dat Rosa Nepgen in staat is om 'n kort struktuur te ontwerp wat subtiel gebalanseer is, sodat dit 'n fyn afgewerkte indruk wek, word bevestig en versterk deur vergelyking van hierdie twee liedere: no.5 bevat die soort dinamiese stuwings wat nie herhaling (oor so 'n kort afstand) benodig nie, en moontlik daardeur sou kan belemmer word; terwyl no.7 roterend van geaardheid is, sodat herhaling natuurlik voorkom. In hierdie opsig sluit no.3 daarby aan; soos op bll.333-334 genoem skuifel dit gemoedelik voort. Die herhaling van 3-6 in 20-23 en die betreklik baie herhaling van die aanvanklike ritmiese motief pas dus goed in.

No.1 stel 'n nuwe formele probleem: onsensitiewe behandeling van die atmosferiese element wat moet teenwoordig wees ná so 'n aanvang sou maklik geaffekteerd kan klink. Dit spreek sterk vir Rosa Nepgen se smaakvolheid dat, terwyl 'n subtiele naklank van die atmosferiese stemming van die voorspel selde in die loop van die begeleiding afwesig is, dit nêrens selfs in 'n geringe

mate steurend (gemaak) voorkom nie. Registerkleur as sulks kan inderdaad as die belangrikste formele element van die lied beskou word, met 'n verbinding van baie hoog plus baie laag in 0-1, 18 en 35 (d.w.s. die begin, middel en einde van die lied) as omramende effek, met goed gespaseerde afwisseling tussen ongemengd laag, middel en verskillende verbindings tussenin.

DIE LANGER ONTVOUENDE LIEDERE

'n Hele klomp liedere is aanmerklik langer as die genoemde groep sonder om by haar lang liedere gereken te kan word. Dood, die onsterflike was 'n voorbeeld hiervan; die volgende in haar werklys is Verganklikheid. Laasgenoemde lied bevat ooreenstemmings in die stem-party, nl. 12-13 met 21-22 en 34-35, asook 21³-26 met 45³-51, terwyl die begeleiding deurgaans eenvormig bly wat inkledingsformule betref en herhaling van 14-17 in 35-38 bevat. Suiwer uit formele oogpunt verseker die genoemde eienskappe geslaagdheid, en daarby kan gevoeg word dat die aansluiting tussen vorm en poëtiese inhoud ook oortuigend is: die gedig vloei peinsend voort. Die betreklike ongeslaagdheid van die lied as geheel is dus nie aan vorm te wyte nie, maar aan minder interessante materiaal as wat sy oor die algemeen gebruik, en veral aan ritmiese traagheid.

In hierdie liedere is daar oor die algemeen voldoende herhaling van afsnitte en motiewe om formele saamhang te bewerkstellig, veral aangesien die begeleidings in die meerderheid gevalle betreklik eenvormig bly. Op my ou ramkietjie bevat kleurvolle illustratiewe motiewe in die begeleiding wat meermale herhaal word, bv. die tokkelmotief in 5, 8, 15, 17, en 31; die sig-sag-formule in 6, 10, 16 en 18; die "halfpad mal"-motief in 9⁴⁻⁵, 11²⁻³, 12⁶-13¹, 14⁶-15¹, 19²⁻³ en 23⁵⁻⁶; en die minder opmerklike maar pragtig subtiele omkering van dieselfde melodiese afsnit in 18-19¹ by "wat gee ek om mense wat

sê ek is mal" 382/

sê ek is mal" wat in 10-11¹ gebruik is by "so sê die mense wat my hoor speel".

In Die donkerstroom is 27-30 'n gevarieerde herhaling van 5⁴-8 in die sangstem terwyl 'n soortgelyke arpeggio-formule in die begeleiding aan die begin, maat 14 en aan die einde gebruik word; in Keur van die beste is 32-37 verwant met 3-8; in Ek het gemeen toon die begeleiding ooreenkomstige in 1-3¹ en 18-20¹, 9⁴-10³ en 13 en 26⁴-27³, 9⁴-7 en 14⁷-15¹ en 16⁴-7 en 17¹-4 en 18¹-4 en 28¹-4, waarby lg. veelvuldig herhaalde motief in die sangstem eenmaal voorkom by die woord "golwe (het oor my hart geslaan)" sodat dit betekenisvolheid aanneem. In Nagliedjie no.1 word die aantreklike aanvangsafsnit van die sangstem (3-4) weer gehoor in 13-14 en 37-38 terwyl verskeie ander opmerklike herhalings ook voorkom, bv. van 1-2 in 30-31; in Aan die strand is die verloop van die tweede strofe subtiel verwant met dié van die eerste, sodat dit moontlik ook as gevarieerd strofies ontleed sou kan word; in Die dwaas is daar ooreenkomstige tussen 1 en 43-44, 10 en 42, en 12-13 en 28-29; in Terugblik tussen die voorspel (1-4), tussenspel (18-21) en die koda (47-51) asook tussen 5-8 en 22-25; in Ek hoor tussen die voorspel (0-2) en tussenspel in 23-25, tussen die tussenspel in 30-32 en begeleiding in 14-16, en die begeleiding in 18-21 en Koda (33-36); in Blomme en Nagliedjie no.2 word 'n sekere effek van drieledigheid gewek deurdat die inkledingsformule van die eerste afdeling terugkeer nadat daar 'n formuleverandering in 'n middelafdeling was, hoewel die melodiese verloop van die sangstem in hierdie laaste afdelings in albei liedere grootliks verskil van dié in die eerste afdelings; in Winternag is die tussenspel in 21-25 verwant met die voorspel (1-5) en speel die aanvangsmotief van die begeleiding (1¹⁻³) deurgaans 'n opmerklike rol in die begeleiding. In Psalm 127 is daar gevarieerde herhalings in die stemparty: 17³-18³ verwys na 10-11¹ in omkering;

die oktaafsprong in 27 verwys na die oktaafsprong in 5; 38^{1-3} is $7-8^1$ in verkorting en in mineur i.p.v. majeur; en 11 verwys na 8. Die begeleiding bevat nie sulke verwysings of herhalings nie: die kromatiese lyne in die bas in 3-5, 8-9, 12, 24, 35 en 38, en in die regterhand in 10, en die herhaling van die regterhand van 12^{1-2} in 24^{1-2} en in omgekeerde vorm in die linkerhand van 20^{1-2} wek 'n vae, nie-formele indruk van toevalligheid. Die ooreenkomste in die sangstem is egter voldoende om eenheidlikheid mee te bring. Slotsom bevat 'n opmerklieke motief wat herhaalde kere voorkom in 3, 24, 31 en 50 (begeleiding) en 4 (stem) en die voorspel (1-3) word vervorm as begeleiding in 43-52; en Jy't weggegaan bevat konstante melismes wat as sterk bindende faktor optree.

Hierdie liedere is almal in musikaal-formele opsig heeltemal oortuigend, weens die bindende ooreenstemmings soos hierbo genoem. Slegs in enkele gevalle kan die plasing van ooreenstemmende materiaal as betekenisvol beskou word, bv. in Die dwaas: in maat 10 is die woorde "(ryk aan die suiwer) waarheid van my hart" en in 42 ("rykdom agter) skaduwee en smart"; die verbinding van hierdie twee begrippe ondersteun die algemene verloop van hierdie gedig. In Keur van die beste, Terugblik en Psalm 127 spruit sommige van die herhalings uit woordherhaling wat in die teks geplaas is deur die digters.

In 'n hele paar van die tot dusver genoemde ontvouende liedere speel die afrondende herhaling of terugverwysing aan die einde 'n belangrike formele rol. Dit is reeds genoem i.v.m. Dood, die onsterflike en Simpel liedjie, en word ook aangetref in Die donkerstroom, Op my ou ramkietjie, Keur van die beste, In die stilte van my tuin, Nagliedjie no.1, Terugblik, Blomme, Nagliedjie no.2, Slotsom, en Die dye trek die dye aan.

Drie liedere wat onder dié van middelmatige lengte tuishoort, is tot dusver nog nie genoem nie aangesien

hulle nie van saambindende herhalings gebruik maak nie. Spieël en venster in die nag, 'n Donker kern in die lig en Moet ek vir iemand iets nog sê bevat geen opmerklike terugkerings van materiaal nie, en ook nie die formeel-geldige kleuraanwending wat in Nog eenmaal wil ek opgemerk is nie. 'n Onderzoek na ooreenstemmende fyner besonderhede wat as konkrete redes vir die onteenseglike formele geslaagdheid van die liedere aangevoer kan word lewer ook geen noemenswaardige resultate nie. In Spieël en venster in die nag kan daar bv. ooreenkoms gevind word tussen die sangstemintervalle in 10^5-11^1 , $26^{6\frac{1}{2}}-27^2$ en (meer gevarieer) $23^{2\frac{1}{2}}-5$. Hierdie ooreenkomste is egter te wyd versprei om formele betekenis aan te neem, en die eersgenoemde geval is buitendien weggesteek in 'n afsnit waarin dit nie sodanig opval dat dit as betekenisvol aanvaar kan word nie.

Die ander melodiese elemente in die lied, bv. opmerklike dalende halftone (8^3-9^3 , $11^{6\frac{1}{2}}-12^3$, ens.) is nie van 'n sodanig eiesoortige geaardheid dat hulle as formele elemente beskou kan word nie.

Dit is dus moeilik om te verklaar waarom hierdie drie liedere formeel bevredigend is. Heelwaarskynlik is die enigste moontlike verklaring geleë daarin dat die poësie self sorg vir oortuigende formele samehang (in musikale opsig). 'n Eenvoudige eksperiment skyn hierdie gevolgtrekking te bevestig: as Spieël en venster in die nag sonder die woorde (deur bv. 'n viool en klavier) uitgevoer word, bly dit weliswaar nog bevredigende musiek (wat dui op 'n logiese, volgehoue gevoelstroom deur die musiek), maar dit wek tog ook 'n indruk dat die magiese polsing wat die lied kenmerk, enigsins gedemp is.

Hierdie eksperiment is rigtinggewend alhoewel dit natuurlik nie heeltemal betroubaar is nie - dit word gedoen met voorkennis van die gedig waaruit die musiek ontstaan

het; 'n gedig waarvan die ...385/

het; 'n gedig waarvan die pakkende trefkrag onmoontlik vergeet of geïgnoreer kan word nadat dit eenmaal gelees of gehoor is.

'n Moontlike gevolgtrekking is dus dat Rosa Nepgen se stemmingskeppende vermoë deurslaggewend is: sy slaag daarin om presies gepaste musiek te skryf by gedigte wat so kragtig is dat hulle selfs as liedere (waarby o.a. sinsnedes deur tussenmusiek geskei word) in staat is om hulle eie formele samehang te handhaaf. Verder wil dit voorkom asof hierdie eienskap beperk is tot liedere wat nie 'n sekere tydsduurte oorskrei nie, want onder die langer liedere is daar wel voorbeelde van ewe gepaste musiek by eweneens hoogstaande poësie wat nogtans nie musikaal-formeel oortuigend is nie, soos op bll. 387-aangedui word.

DIE LANG ONTVOUENDE LIEDERE

Sewe van hierdie betreklike lang ontvouende liedere is in 'n bekende harmoniese idioom wat bydra daartoe dat hulle maklik deur die luisteraar gevolg kan word: Rus, Dis al ('38), Om boer te wees, Treurlied ('40), Ballade van Broer Blindeman, Vryheidslied en Bevryding. Van hierdie groep liedere bevat slegs Rus en Om boer te wees afrondende herhalings aan die einde (in e.g. geval stem 29-31 ooreen met 2-3, en in lg. geval 36 met 1), terwyl Rus en Dis al ('38) geen formeel-betekenisvolle ooreenstemmings in die verloop van die musiek bevat nie. Sulke ooreenstemmings kom voor in Om boer te wees, in die begeleiding; 1 = 2 = 5 = 18 = 19 = 26 = 36, en in die sangstem: 6-7 = 26-27 en 20-23 = 30-32 (in albei lg. gevalle sonder dat die betrokke passasies verwante of ooreenstemmende woorde bevat); in Treurlied ('40), in beide sangstem en begeleiding: 9 = 23 = 30, 4 = 38 en 4-6 = 45-47 (in al drie gevalle met ooreenkoms ook in die woorde en sinsbou); in Ballade van Broer Blindeman, in die stem: 8 = 27, 10 = 30, 11 = 34 (sonder aanleiding uit die woorde) en 14-28 (uit woordbetekenis);

in Vryheidslied 386/

in Vryheidslied, in die begeleiding: 1-2 = 39³-40, terwyl die begin van strofes ooreenstem in 4, 15, 23, 44 en 61; en in Bevryding, in die sangstem: 2-7 = 36-41 en 29⁴-30 = 43²-44¹ (sonder aanleiding uit die woorde).

Die afwesigheid van hierdie element in Rus word verplaas deur sekwensiële herhaling in 17 + 18 = 19 + 20, waarvan elke lid van die sekwens ook uit herhaling bestaan, en deur die genoemde afrondende herhaling aan die einde. Dis al wek die indruk van 'n stadig-bewegende prelude wat uit volgehoue arpeggios oor 'n breë akkoordbasis bestaan. Die eenheidlikheid wat deur hierdie arpeggios gegee word is reeds voldoende; ritmiese ooreenstemmings in die sangstem versterk dit aansienlik.

Dieselfde soort struktuur word aangetref in Die teken, Stil aand en Getuienis, wat ook oorwegend tradisioneel is wat harmoniese idioom betref, maar daarby meer opmerklike individuele eienskappe bevat. Ooreenstemmings kom voor in Die teken, in die begeleiding: 1-3 = 9-11 en 1-2 = 33-34 (lg. sterk vervorm), en in die sangstem: 4-7 = 35-38 (met aansluiting tussen die betrokke woorde); in Stil aand, in die begeleiding: 1-4 = 43-46 (dus afrondend), en in die sangstem: 6-8¹ = 41-42³ (sonder aansluiting tussen die betrokke woorde); en in Getuienis, in die sangstem: 3-4 = 7-8, 9-12 = 19-22 (sonder woordaansluiting) = 23-25, 13 en 14 = 31^{2½}-32² (uit woordbetekenis), en in die begeleiding: 15-17 = 28 = 35-36. In lg. lied is daar ook 'n sekwensiële konstruksie in 19-22 en 23-25.

Die oorblywende liedere is almal in 'n minder of meer gevorderde individuele tydgenootlike idioom en sluit benevens van haar mees hoogstaande (in musikaal-formele opsig) liedere ook van haar mins-geslaagde strukture in, soos op bl. 323-327 genoem en bespreek. As voorbeeld van hierdie groepie liedere kan Maria ('49) geneem word. Dit verloop as volg: voorspel: 1-5; stem: 5⁶-11³; tussenspel: 11⁴-13; stem: 13⁶-16; tussenspel: 16⁶-21;

stem: 22-24³; 387/

stem: 22-24³; tussenspel: 24⁴-25; stem: 25⁶-29; ens.; ens.; tot by die einde in maat 82. Die tempo is betreklik stadig, en die tydmaat is $\frac{6}{8}$.

Veral as die konstante afwisseling tussen stem en begeleiding wat blyk uit die gedeeltelike kaartskets in ag geneem word, is dit verbasend dat stem en tussenspel slegs in een geval (21-22) by mekaar aanknoop d.m.v. verwante materiaal, en dat slegs die volgende ooreenstemmings voorkom in 'n langsame lied van 82 mate: in die begeleiding, 3 = 19 = 77-79, 4⁴-5 = 7⁴-8, 40-41 = 44-45 = 50 = 74-75; en in die stem, 13⁶-14³ = 65 = 76-78 (en hier bloot met ontleedbare motiwiese saamhang wat gladnie baie opvallend is nie). Hierdie klein hoeveelheid formeel-bindende ooreenstemmings word in 'n onbeduidende mate aangevul deur aangrensende herhalings in die begeleiding: 3-5 = 6-8, 40 = 41, 44 = 45, 59 = 60, 68 = 69, 74 = 75, 77 = 78 = 79.

Terwyl Rosa Nepgen se ander liedere in musikaal-formele opsig oor die algemeen besonder bevredigend is, is dit verbasend om hierdie soort struktuur aan te tref. Die rede waarom sy haar in hierdie opsig misgis, kan natuurlik nie met sekerheid vasgestel word nie; aanvullend by die voorgestelde misrekening i.v.m. die manipulasie van haar stemmingskeppende vermoë wat op bl.325 bespreek is, kan ook nog genoem word haar gewoonte om liedere te hersien en te verwerk. In die betrokke geval is die lied in 1949 vir die eerste keer op haar lys geplaas, en dateer die beskikbaar gestelde hersiening uit 1966. Die datumaangawe wat aan die einde van die lied voorkom is "1949-66".

Dit impliseer dat sy oor 'n tydperk van nagenoeg 17 jaar die materiaal van die lied in haar gedagtes en onderbewussyn gehou het, voordat die 1966-kopie ontstaan het. Oor so 'n lang tydperk skyn dit heel moontlik te wees dat sy self so bekend geraak het met elke klein melodiese wendinkie in die lied, dat sy dit uit die oog verloor het dat toehoorders dit slegs 'n beperkte aantal kere kan hoor

voordat hulle reaksie daarop gevorm word.

Die beiteljtjie is, soos al Rosa Nepgen se liedere met die uitsondering van Dood in die berge en Die dye trek die dye aan, oorwegend liries. Hierin lê heel moontlik 'n rede waarom die lied nie wil oortuig nie: in die gedig word die ontketening van verreikende (en konstellasionele) gevolge op 'n klein, blykbaar nietige aksie in een deurlopende kumulatiewe bewegingstroom uitgebeeld. Dit kan met sekerheid aanvaar word dat slegs toonsetting in 'n idioom wat as grondslag dinamiese motiefmanipulasie het, die wese van die gedig sal kan weergee. Dit wil dus voorkom asof Rosa Nepgen haar in hierdie één geval in alle opsigte heeltemal misreken. Die sterkste bevestiging van lg. opmerking word gevind op bl. 334, waar daar van haar smorende behandeling van ritmiese impulse sprake was.

Sy slaag egter daarin om verskeie lang liedere in hierdie idioom te skryf wat ook konstruksioneel pragtig bevredigend is. Verskillende werkwyses dra by tot hierdie effek:

Psalm 13, wat uit dieselfde jaar as Die beiteljtjie dateer, bevat eweneens baie min ontleedbare eenheidlike faktore in die melodie: $8^4-9^3 = 11^3-12^1$, $6^{2\frac{1}{2}}-7^1 = 17^{2\frac{1}{2}}-4$, $25^{1-3} = 31^{2-3} = 32^{3-4}$, en $32^{3\frac{1}{2}-5} = 42^{3-4} = 54^{3-5}$; waarby sommige van hierdie ooreenkomste bloot algemeen is en nie juis opval nie. Desnieteenstaande is die lied musikaal-formeel oortuigend: die melodie sluit so dikwels op 'n meer tradisionele wyse as wat oor die algemeen in haar liedere aangetref word by deklamasie aan (8^4-11 , $18-19$, 22^{1-3} , ens.), dat die aandag van die luisteraar pertinent op woorbetekenis en die bewegingstroom in die woorde gevestig word. Die sinvolheid van die woorde word dus onvermydelik oorgeplaas op die musiek. (Dit sê baie vir Rosa Nepgen se beheersing van 'n deurlopende musikale gevoelstroom, dat hierdie indruk oorweeg in weerwil van die opvallende anti-deklamatoriese besonderhede wat ook aangetref

word, bv. 5^{2-3} , 389/

word, bv. 5^{2-3} , 9^4-10^1 , ens., ens.)

'n Nog sterker en meer onmiddellik-aansprekende prosedure kom voor in Psalm 6. Die benadering van tradisionele deklamasie is dikwels teenwoordig; maar word (in musikaal-formele sin) aangevul deur ooreenkomste in die stem: $8 - 9 = 20-21$ (presies) = $15-17 = 60^4-62^1 = 65^6-67^5$ (gevarieer maar duidelik herkenbaar). Dieselfde motief kom voor ook in die begeleiding, in 19 en 65. Die eenvoud en aantreklike lyn van die betrokke mate is 'n belangrike faktor wat aansienlik bydra tot die bindende krag daarvan. Dit bring ook mee dat wendinge wat moontlik as verwysing daarna of vervormings daarvan beskou kan word, opgelet word en 'n formele rol speel (bv. in die begeleiding: 26-27, 59, ens.; en in die stem: $28-29^2$, 48, ens.). Ander ooreenkomste in die verloop van die lied kom ook voor, bv. opvallende gebruik van septiemintervalle in 23^{1-6} , 47^6-48^4 , 61^3-6 , 66^6-67^4 en 70^{1-6} ; van dalende kromatiese sekundes in 2^6-3^1 , 4^4-5 , 10^3-4 , 10^6-11^1 , ens., ens.; en kromatiese-dalende lyne in die bas van die begeleiding in 1^{1-4} , 2^{1-4} , 3^6-4^4 , $5-6$, 10^{1-4} , 11^{1-4} , ens., ens. Laasgenoemde lyn kom een maal in die sangstem voor, by die woorde "want ek is verswak", met 'n kromatiese afwaartse melisme by die tweede lettergreep van "verswak" (10-11), sodat dit hierdie (goed gepaste) betekenis in die res van die lied ook aanneem.

Uit 'n formele oogpunt beskou is hierdie lied baie goed geslaag; die musiek bly deur die verloop van 87 mate boeiend, aantreklik en betekenisvol.¹⁾

Dieselfde soort konstruksie word aangetref in Die antwoord, Diep Rivier en Psalm 139. Eersgenoemde lied is formeel heeltemal bevredigend; die enigsins ongemaklike gevoel wat dit wek, spruit uit moeisame bewegingsloosheid en ook in 'n mate uit onoortuigende begeleidingsinkleding.

Diep Rivier en 390/

1) Kyk egter ook bl. 440.

Diep Rivier en Psalm 139 is hierteenoor heel besonder hoogstaande liedere. Eersgenoemde is miskien haar mees geslaagde toepassing van die tegniek wat i.v.m. Psalm 6 genoem is. - Die rein kwint in 3^6-4^4 by die eerste woorde van die lied "O Diep Rivier", word weer aangetref, 'n oktaaf hoër, in 7^6-8 (hoe lank gedroom") en in 28^6-29 ("van ver die glans"). Hierdie drie keer is reeds vol-doende om die interval simboliese betekenis te laat aan-neem; en dit word bevestig en versterk deur die ander plekke waar kwintintervalle opmerklik is: 4^6-5^4 (ver groot), 11^1-4 (verminderd), 38^4-6 (rein), en ook in 6^3-7^4 , 15^4-16^4 , 19^3-20^1 , en 34^4-35^4 as buitetonale van trapsgewyse beweging.

Dieselfde soort tegniek, hoewel nie so onmiddellik opvallend nie, weens die groter lengte van die lied, word ook in Psalm 139 aangetref: die kwartinterval d^1-g^1 kom voor in 7, 12, 21, 25-26, 30, 50 en 53; in drie gevalle (7, 26 en 50) gevolg deur melismatiese omspeling van g^1 . Psalm 139 bevat daarby besonder baie formeel-effektiewe ooreenkomste: 10^3-13 met 19^3-22 , 3-4 met 29-30, 6-12 met 49-54 en 13-14 met 57-58, wat 28 uit die totale 60 mate betrek.

Die motiwiese ooreenkomste waarvan melding gemaak is in Diep Rivier en Psalm 139, is van 'n soort wat opmerklik is selfs by die eerste aanhoor van die lied. By die tweede en opvolgende geleentheid waarop hierdie liedere gehoor word, is daar dan reeds iets wat in formele opsig vooraf bekend is en bydra tot die genot wat uit die musiek geput kan word. Hierin verskil sulke liedere van bv. Spieël en venster in die nag, waarin moontlike motiefooreenkomste "weggesteek" is en eers ná teoretiese ontleding opgemerk word, soos op bl. 384 genoem. Sulke "weggesteekte" motiwiese ooreenkomste kan ook d.m.v. teoretiese ontleding gevind word in Wilgerbome, bv. $6^{\frac{1}{2}}-2 = 10^{2^{\frac{1}{2}}-3} = 24^{3^{\frac{1}{2}}-4} = 30^{1-2} = 31^4-32^2 = 43^{\frac{3}{2}}-2$ (in die stem) = $8^{2^{\frac{1}{2}}-9^1} = 20^3-21^1 = 24^{3^{\frac{1}{2}}-4}$ (in die begeleiding). Hierdie plekke versmelt egter totaal in die res van die melodiek en speel

geen formele rol nie. Afwesigheid van herkenbare ooreenkomste is juis een van die redes wat Wilgerbome tot 'n vermoeiende lied maak.

Waar die genoemde liedere 'n opmerklike mate van motiefooreenkoms bevat, kan die begeleiding van Verhaal as 'n motiwiese konstruksie beskou word. Die enigste ander lied wat 'n soortgelyke konstruksie bevat is Winternag, wat egter in alle opsigte 'n minder oortuigende lied as Verhaal is.

In Verhaal oorheers die motief wat die eerste maat vul die hele begeleiding, dikwels in gevarieerde vorms, en kom in die sangstem voor by die woorde "die aarde het gegly" ($8^{4\frac{1}{2}}-9^4$), "en stilte alleen (bestaan)" ($36^{4\frac{1}{2}}-37$), en "(haar) stilte (en krag)" (47^3-4). Rosa Nepgen dui dus nie 'n enkele, pertinente betekenis aan vir die motief nie (hiervoor is daar te veel verskeidenheid in die woorde waarmee dit direk geassosieer word). Dit is egter verleidelik om die motief te hoor as simbool van die betrokke vrou se berusting in die feit dat sy tevergeefs op iets wag.

Die liedere uit Twaalf klein metafisiese voorspele wat nog nie tot dusver genoem is nie, nl. nos. 4, 9 en 12, word al drie gedra deur die reeds genoemde soort presiese stemmingsaanpassing by die gedigte. Die enigste een van hierdie drie liedere wat ook suiwer musikaal-formeel alleen kan staan, is no.4, wat ooreenkomste bevat, in die stem: $3^4-4 = 15^2-16^1$; en in die begeleiding: die gespreide akkoorde van 1-7 keer omramend terug in 24-28, en 'n soortgelyke versieringsmotief is opvallend in 1, 2, 4-6, 15, 16, 19 en 24. Dieselfde soort eksperiment as wat op bl. 384 i.v.m. Spieël en venster in die nag genoem is, lewer in hierdie andersoortige geval 'n identiese resultaat: sonder die woorde ontstaan 'n gevoel dat die wesenlike element van die lied beskadig is.

No.9 bevat omramende herhaling deurdat 39-41 dieselfde is as 1-4. Dit is egter nie voldoende om die lied as alleenstaande musiek te laat oortuig nie. No.12 bevat nie herhaling in 'n formeel-geldige sin nie, maar wel enkele aanhalings uit vorige liedere van die siklus: in 35-38 en 48³-54 uit no.1, en in 19-20 uit no.11. Hierdie aanhalings speel geen opmerklike rol nie, veral omdat die betrokke materiaal nie van sodanig opvallende geaardheid is dat die aanhalings oombliklik geplaas kan word en betekenisvolheid aanneem nie. Nos. 9 en 12 is dus hoofsaaklik van die woorde afhanklik vir die indruk wat hulle wek.

In verband met hierdie, en sommige van die ander van die metafisiese voorspele, is dit interessant om daarop te let, dat hulle die enigste voorbeelde onder Rosa Negen se liedere is wat terselfdertyd vir 'n oortuigende effek as musiek amper uitsluitlik op die poësie aangewys is en waarin hierdie effek wel bereik word (in teenstelling met bv. Die beiteljtjie, wat nie oortuig nie).

Lofsang van Maria, Nog in my laaste woordé, en Dis al ('64) bevat al drie voldoende formeel-geldige ooreenkomste, e.g. met 8 = 1, 32-34 = 14-16, 69³-72³ = 37-39, 75-76 = 14-15, 83-85 en 87-89 = 27-28; en met 'n subtiele suggestie van verwantskap tussen 6, 30, 31, 44 en 45, en 29 en 86.

Nog in my laaste woorde bevat die volgende ooreenkomste, in die begeleiding: 0-3 = 56³-59, 2-3 = 50-51, 4-5 = 52-53, 8-9 = 54-58 en 11-13 = 44-46; en in die stem: 12^{4½}-13^{3½} kan as verwant met 16^{4½}-17^{3½} beskou word, en 26-27 (begeleiding) met 28-29³ (stem). In Dis al ('64) is daar ooreenkomste in die begeleiding tussen 1, 3, 13 en 35, en 2, 12, 14, 16 en 36. Die afspraak is uniek in die opsig dat die begeleiding "strofies" is terwyl die stem nuwe materiaal bevat: die begeleiding in 31-55 stem baie naby ooreen met dié in 6-30, terwyl die stem slegs

in 6-10 en 22-25 393/

in 6-10 en 22-25 ooreenstem met 30⁴-35 en 47-50¹. Laas-
genoemde soort konstruksie kan as betekenisvol beskou word
in die lig van die woorde aangesien die reëls in 31-55,
hoewel ontnugter, nog dieselfde onderliggende hopelose
verwagting as 6-30 bevat.

HARMONIEK.

DIE VROEË LIEDERE

In hierdie opsig is die belangrikste totaalindruk wat
gewek word deur die heel vroeë liedere (tot 1938) dat
Rosa Nepgen eksperimenteer met verskillende idiome, wat
sy elkeen met suiwer aanvoeling hanteer, en wat in baie
gevalle op 'n ontleedbare wyse by die betrokke gedig aan-
sluit.

(i) Franse invloed

Seisoene bring sagvoetig Adonis herinner op 'n subtiële, duidelik aanvoelbare maar moeilik verklaarbare wyse aan musiek soos die Suite Bergamasque van Debussy. Dit is m.a.w. naby verwant aan een verskyningsvorm van 'n Franse gees. Bepalend in hierdie verband is die voorliefde vir modale dominantverhoudings (2^{1-2} , 6-7, 8-9, 9-10, ens., ens.); die talryke sekunde- en tertsverhoudings wat tussen grondtone en opvolgende harmonieë voorkom (11-12, 12-13, 14-15, 15-16 en 13-14, 15^{1-2} , 16-17, ens., ens.); die vervaging van tonaliteit wat veral weens die genoemde elemente voorkom en ook a.g.v. haar veelvuldige gebruik van klein septieme (soms vry behandel), sodat vierklanke as 'n ewe normale bestanddeel as drieklanke van die akkoordiek optree (5^{1-2} , 6^1 , 7^2 , 8^1 , ens., ens.); en die sjarmante nonakkoordtone, soms vry behandel (oral in die struktuur, met besonder aantreklike voorbeelde op o.a. $3^{\frac{1}{2}}$, 16^1 en 23).

In hierdie lied is die gehoorindruk een van 'n sensuele, ryk klankliggaam, met 'n boeiende ondertoon van eksotisme, lg. element goed gepas by 'n gedig wat deurgaans van begrippe uit die Griekse mitologie gebruik maak.

In idiomatiese opsig sluit Daar kom 'n weerklank eng aan by Seisoene bring sagvoetig Adonis, soos 'n kaartskets van die eerste 12 mate aandui:

d 1. VII^{+6} I_5^6 2. I 3. $I V_3^5$ 4. IV^7
 p p $o.$ $p. p.$ $o.$
2 5 2 5

5. I I^7 6. I^{+7} V_5^6 III⁷ 7.-8. IV^{9+6}
 $p. p.$ p p p $o. o.$
5 2 2

9. I_5 395/

9. I 10. IV⁺⁶ 11. II^{5b}₃ 12. VI⁷ V⁵_{3b}
 o. o. o. p. 2 p.
 5 3 5 p. 2 p.

Uit die vyf kwintverhoudings in die skets is almal modaal behalwe die een tussen 11 en 12, wat verminderd (d.w.s. kromaties) is. Verder oorheers sekunde-verhoudings. Die geheelindruk is van nie-funksionele, willekeurige akkoordopvolgings. Dit word versterk deur die bygevoegde tone, en die non-akkoordtone wat oral in die struktuur teenwoordig is en 'n gedemp-vonkelende effek meebring. Die genoemde eienskappe plus die aanhoudend-bewegende passasiewerk van die begeleiding laat die harmoniese oppervlakte voorkom soos geleidelik-verskuiwende wolkeformasies.

Laasgenoemde indruk oorheers ook in Verganklikheid, wat in alle opsigte na verwant is aan Daar kom 'n weerklank behalwe dat dit 'n groter persentasie funksionele kwintverhoudings tussen grondtone bevat.

Laasgenoemde twee liedere is minder pertinent "Frans" as Seisoene bring sagvoetig Adonis, hoewel die herinnering aan die genoemde musiek van Debussy nie heeltemal op die agtergrond tree in hierdie liedere nie. Weens 'n voorliefde vir modale kwintverhoudings is daar iets van dieselfde gees, nou egter moontlik meer Engels as Frans, teenwoordig in O bitter weinig en My liefste.

Eersgenoemde lied begin as volg:

- a 1. I^{7b}₅ 2. I⁵_{3b} 3. I⁹₅ 4. I⁻³ 5. I⁵₃
 3#
 5 5 5 5
 6. I⁵_{3b} 7. V⁵_{3b} 8. I₅ 9. V⁵_{3b} 10. Td V
 5 5 5 5
 11. Td¹¹ V₅ 12. V⁵_{3b} 13. V⁵_{3#} ens.

In al vier laasgenoemde liedere sluit die harmoniek enger aan by Grovlez as by Debussy, soos blyk uit 'n vergelyking met bv. e.g. komponis se Les Almanach d'Images.

Die eerste dosyn mate van Salut d'Amour verloop as volg:

		6									
F	1.	IV ⁴⁺⁶	IV ⁷	II ⁷	I	2. ditto	3. Td ⁷ V	V ⁹			
		┆ 3	┆ 5	┆ 2	┆ 5		┆ 5	┆ 5			
	4.	ditto	5	5.	Td ⁷ V	Td ⁷ II	6.	Td ⁷ V	V ⁹		
					┆ 5	┆ 5		┆ 5	┆ 5		
	7.	ditto	2	8.	Td ⁹ N.H.	9.	VI ⁵ _{3b}	Td ⁹ N.H.			
					o		┆ 2	┆ 2			
	10.	ditto	2	11.	V ⁺²⁻³	IV ⁶ ₄	+6+2	12.	ditto		
					┆ 2	┆ 2					

Hierdie mate is verteenwoordigend van die vier genoemde liedere. Dit is opmerklik dat kwint- en sekunde-verhoudings tussen grondtone oorheers, waarby die kwintverhoudings meesal funksioneel is maar met die funksionele effek heeltomal opgehef deur die nie-oplossende en vry benaderde septieme en nones. Hierdie behandeling veroorsaak vanselfsprekend ook dat klassieke tonaliteitsbegrippe geen opmerklike rol speel nie.

Aansluitend by die oorwegend "Franse" liedere moet Toeral, loeral, la genoem word, wat sterk herinner aan Debussy in 'n Spaanse bui, soos aangetref in sommige van sy klavierpreludes. Die eerste nege mate verloop as volg:

f 1. I 2. I 3. TdIII VI 4. III Td VII^b
 o o 2 p 2 p 5 p 2 p 5

5. I⁶ Td III 6. I TdIII 7. III 8. Td⁷VII^b
 p⁴ 2 p 2 p₂ p 5 o 2 o 5

Es 9. I⁺⁶

Veral die hoë persentasie sekunde-verhoudings tussen grondtone veroorsaak dat 'n kitaareffek ontstaan. Hier-toe dra die dubbelslagtige tonaliteit by, wat ontstaan deurdat I en die dominant van III (die verwante majeure-toonsoort) telkens langsmekaar geplaas word. Die "los" gevoel wat sodoende gewek word pas goed by die stemming van die gedig.

(ii) Duits-romantiese invloed

In 'n viertal liedere, nl. Treurlied ('35), Dood, die onsterflike, Keur van die beste en Rus, gebruik sy 'n idioom wat in harmoniese opsig nader aan die Duitse romantiek as aan enige ander begrip staan.

Die idioom van Treurlied ('35) word in die eerste twee mate reeds gedefinieer: die gevoelsuitswelling I - VI in 1 word beklink en oortref in 2 deur I - V⁹, lg. nog versterk deur 'n leunoot voor die kwint op die vierde pols, en die Franck-agtige stemming hiervan word dwarsdeur die lied volgehou d.m.v. glyende kromatiek:

fis 3. - 5.² I, met deurgangsnote in die bas wat 3 kromatiese trappe insluit

5.³⁻⁴ IV
 5 p 5

6. I Td⁹ III 399/

6. I Td⁹ III, met 'n kromatiesbewegende beklemtoonde
p₂ p₅ deurgangsnoot in die bas.

7.¹⁻² Verminderde vierklank, afgelei van Td⁹VII⁴,
d.w.s. 'n kromatiese modulاسie-akkoord na e.
Die bastoon word weer halftoongewys bereik.₅

e 7.³⁻⁴ I 8. IV⁷ V¹³ vergrote "Duitse" sext-
p₅ p₂ p_{1/2} p

akkoord, ens.

In die kaartskets is dit duidelik dat funksionele kwintverhoudings oorheers, dikwels aangewend op 'n wyse wat een of meer van die stemme in staat stel om kromaties voort te beweeg. Die sekunde-verhoudings is van 'n heeltemal ander soort as wat in die vorige groep liederes aangetref is in die opsig dat hulle nêrens 'n vervaging van tonaliteitsverband meebring nie. Inderdaad vorm die een tussen polse 1 en 2 van maat 8 juis 'n skakel tussen twee besonder sterk kadensakkoorde.

Hierdie wesenlik kromatiese idioom sluit vanselfsprekend enkele blitsvinnige kromatiese modulاسies in, soos die genoemde verskuiwing uit fis in e by 6-7. Net so plotseling (en oortuigend) gly e oor in cis in 15-16, ens.

Minder abrupt, veral wat modulاسie betref, sodat 'n stadiger en meer ingehoue effek ontstaan, maar basies in dieselfde idioom, herinner Dood, die onsterflike sterk aan Brahms. In die lig van hierdie komponis se voorliefde vir swaartillende gedigte is dit gepas dat 'n gedig met so 'n titel uitgesproke Brahms-agtig sal wees. Bepalend in hierdie opsig is bv. die kadenserings op III in 5 en 7; die verlaging van die tert in 18 om opgevolg te word deur 'n vyfklank waarvan die pas-verlaagde tert die septiem

vorm, die opmerklike 400/

vorm, die opmerklike onderbroke kadense waar voltooide kadense stellig verwag word soos in 21-22; en veral die volgehoue parallelle sexte en afwisseling tussen kwinte en sexte in die regterhand van die begeleiding.

Veral Rus sluit eng aan by Dood, die onsterflike. Keur van die beste bevat kenmerke uit die eerste, meer eksotiese groep, bv. die vry behandeling van dissonansies by nie-funksionele opvolgings (12^2 , 14^1 , ens.), maar staan nogtans nader aan die Duitse romantiek as aan enige ander idioom.

(iii) lig-populêre invloed

In twee liedere, nl. Lente-treurliedjie en Tuinroos tussen die tulpe gebruik sy 'n idioom met 'n uitgesproke lig-populêre inslag. Dit word onmiddellik vasgestel in die twee inleidingsmate van e.g. liedjie, wat bestaan uit die opvolging $f I^7 - IV_4^6 / IV_4^6 - I$, d.w.s. 'n gewone truk van ligte musiek. Dieselfde opvolging vul ook mate 3-4, 5-6, 16-17 en 18-19, sodat dit in die loop van die lied altesaam vyf keer gehoor word. Die res van die harmoniek sluit hierby aan, bv. die vergroete ("Duitse") sextakkoord na I_4^6 in 8 en 21, ens., en veral die enigins oorbekende en banale slotkadens $I - Td_3 III - I$. Terts-verhoudings tussen grondtone speel 'n opmerklike rol in die sekwense in 4-5, 6-7, 13-14, 17-18 en 19-20, en dra by tot die populêre effek. In hierdie lied is haar behandeling van dissonante nonakkoordtone oorwegend tradisioneel en slegs enkele bygevoegde tone word aangetref, bv. f^1 in 10 en c^1 in 13.

Die eksoteriese idioom pas goed aan by die gediggie, wat op huislik-persoonlike vlak bly. Dit is eweneens geskik by Visser se ligte liefdesliedjie Tuinroos tussen die tulpe, wat van bekende beelde gebruik maak. Laasgenoemde toonsetting is in belangrike opsigte na verwant aan die eerste groep liedere, waarin die stemming 'n "Franse"

ondergrond bevat, 401/

ondergrond bevat, bv. wat die opvallende parallelle vierklanke VII⁷-VI⁷-III⁷-Td⁷VII in 15-2 en III⁷-II⁷-I⁷-VII⁷ gevolg deur Td⁶₅ VII - Td⁹VI in 6¹-7⁶ betref. Hierdie reekse bring uiteraard aantreklike ryk parallelle kwinte en septieme mee; die parallelle kwinte is 'n algemene kenmerk van die begeleiding (3²⁻⁵, 4²⁻⁵, ens.). Die selfde lig-eksotiese stemming word bevorder deur betreklik baie bygevoegde tone, bv. I⁷⁺⁹ op I³, VI⁷ op 2¹, VI⁺⁶ op 3¹, I⁺⁶ op 4¹, II⁺⁴⁺⁶ op 5¹, ens., en die slotakkoord I⁺⁶.

Die effek is egter eerder lig-populêr as "Frans"; dit mis die "oulikheid" van die eerste groep liedere en neig na oor-rykheid, sonder om egter aanstootlik te word.

EKSPERIMENTE

Die 1938-toonsetting van Dis al verloop as volg:

1.-2. b V ¹³₃ 3.-4. Cis II⁺⁶₂ 5-6. Cis I₃

7. E I₃ 8.-9. GI₂ 10.-12. Bes V⁶_{3#}

13.-14. Bes V⁷ ens. -

Eers vanaf 25 beweeg die harmoniek weer in b, waarvan die dominant as aanvangsakkoord van die lied gedien het:

b 25.-26. V⁹₅ 27. II₅ 28.-29. VI_½ 30-31. VI^{#7}₃

32.-33. I

So 'n konstant-modulerende skema oor 'n omvang van 33 mate is enigsins ongewoon. Die lied klink soos een lang uitgekomponeerde kadens, en kan beskou word as 'n eksperiment van Rosa Nepgen.

Die oorblywende liedere uit die vroeë jare, ¹⁾ nl. Toewyding, Simpel liedjie en Boggom en Voertsek, sluit aan by die eksperimentele opset van Dis al.

Eersgenoemde lied is eksperimenteel veral wat akkoord-opvolgings betref. In hierdie opsig is die eerste dosyn mate verteenwoordigend:

- e 1.-2. I ₃ 3.¹⁻² vergrote ("Italiaanse") sext-akkoord₂
- bes 3.³⁻⁴ Vergrote ("Italiaanse") sextakkoord
- 4. IV^b _p d.v.5 ⁶ _{1/2} ⁴ V₃ _p 5. V₂ ^{9b} _o as 6. I⁺⁶ _o ₃ ₅
- 7. V _o _{1/2} d 8. I⁷ _o ₃ f 9. I⁺⁶ _o 10.¹⁻² I
- F 10.³⁻⁴ I vergroot ⁶ ₄ 11. V ⁹ ₅ I vergroot ⁶ ₄
- 5
- 12. ditto.

Uit die kaartskets blyk dit dat die akkoordiek nie buite die raamwerk van tradisie beweeg nie. Rosa Nepgen eksperimenteer tot nog toe nie met klanksaamstellings nie, slegs met vreemdklinkende maniere om tradisioneel-bekende saamstellings op mekaar te laat volg, wat veroorsaak dat die element van verrassing 'n sekere verwantskap met hedendaagse dissonansie suggereer.

Hierdie kopie van 403/

1) Afgesien van Ek hou van blou wat eenvoudig-diatonies is.

Hierdie kopie van Toewyding (wat, soos dit uit die ontleding blyk, baie moontlik in 'n later jaar as 1936 weer verwerk is en veranderinge sekerlik veral wat harmoniek betref ondergaan het) skep die gedagtegang dat Rosa Nepgen vanaf haar vroegste toonsettings reeds bewus was van die noodsaaklikheid van 'n idioom wat tred hou met die hedendaagse neigings.¹⁾ Dit sou denkbaar haar voorkeur aan 'n idioom wat Franse assosiasie bevat (onder haar vroegste liedere) verklaar: so 'n "Franse" gevoel kan as eksoties beskou word. Hierdie assosiasie verdwyn heeltemal uit haar volwasse werk en "Fransheid" kan dus nie as 'n inherente karaktertrek van haar beskou word nie. Eerder kan dit toegeskryf word, soos voorheen in hierdie paragraaf gesuggereer, aan 'n doelbewuste poging om weg te kom van die alledaagse.

Terwyl haar proefneming in Toewyding goed slaag en 'n stimulerende lied meebring, lei die eksperiment met patroonkonstruksie in Simpel liedjie tot minder oortuigende musiek. Die patroonelement lê in die parallelle tweede omkerings in die regterhand van die begeleiding oor pedaaltoon in die linkerhand (4-17 en 20-25; die enkele afwykings na grondposisies en eerste omkerings soos by 9^3 en 10^1 verander nie die effek nie).

Hierdie metode veroorsaak nie méér opvallende dissonansies as wat in baie van haar ander liedere aangetref word nie; oor die algemeen reël sy die verloop van die patroon só dat ontleedbare konsonante saamstellings gevorm word waaronder selfs milde dissonansies soos 4^{3-4} (II_4^6 in die regterhand, oor 'n tonika pedaaltoon, en met die modale leitoon en kwint in die stem) en 9^1 (Es I^{5+4} 4^4) prominent is. Wat hierdie soort besonderhede betref verskil Simpel liedjie van haar ander liedere dus hoofsaaklik weens die aanwesigheid van lang pedaaltoon, en in die wyse waarop akkoorde mekaar opvolg, soos 'n kaartskets van mate 4-11 toon:

a. 4^{1-2} I 2 404/

1) Verdere bespreking op bl. 409-413.

- a 4.¹⁻² I₂ 4.³⁻⁴ bo beskryf 2
 A)
 A₁) tot 7.
5. I^{7_h} 5 IV⁶₄ +4 5 6. I^{7_h} 2 II^{6+6_h}₄ 2
7. I I^{7_b}₅ -3 5 c 8. I⁶ 2 II^b vergroot 6 4 2
 Es₁ }
 Es₁ } tot 11
9. III^{5_h}₃ +4_h 2 II^{b5_h}₃ 2 10. I⁶ 2 II^{b5_h}₃ +6_h+4 2
11. III^{5_h}₃ 2 II^b vergroot 6 4

Hier weer, soos in Toewyding en Dis al, beweeg die akkoordiek nie buite die raamwerk van tradisie nie; selfs die akkoord wat volgens die kaartskets die ingewikkeldste voorkom (10³⁻⁴) blyk 'n gewone heeltoonsaamstelling te wees soos wat reedsin bv. Liszt se later musiek aangetref word, en 'n normale bestanddeel van baie van Debussy se musiek is.

Die geheeleeffek van die beskrewes akkoordiek is egter nie oortuigend nie. Veral die amper-heeltoon geheeleeffek van 8-11, egter met 'n "vreemde" c¹ op 8² en c² op 10¹, wil nie aanpas by die voorafgaande mate nie. Ander besonderhede kom ook ongepas voor, bv. die aanwending van 'n in hierdie omgewing kraglose vyfklank op 24¹ om die melodiese klimaks te ondersteun. Hierdie lied is 'n voorbeeld van iets wat besonder raar is onder Rosa Nepgen se liedere, nl. ongemaklike idioomvermenging.

Die betekenisvolheid en bekoring van die melodie

vorm 'n sterk 405/

vorm 'n sterk teenstelling met die harmoniek, en skyn die reeds voorheen genoemde vermoede te bevestig dat Rosa Nepgen eerstens en hoofsaaklik melodies dink en die begeleiding, wat die harmoniedraende bestanddeel is, agterna byvoeg. In hierdie geval ontstaan die indruk dat sy nie daarin geslaag het om die mees bevredigende begeleidingsformule te vind nie.

WENDINGSHARMONIEK EN TONALITEITSBEHANDELING

Boggom en Voertsek word onderskei deur haar gebruik van wendingsharmoniek, waarmee telkens onverwagte tonaliteitswendinge bedoel word. Dit is een van die truks van lig-populêre sowel as quasi-hedendaagse musiek, en kan baie maklik in effeksoekery ontaard. Rosa Nepgen behartig dit egter op 'n wyse wat so smaakvol is dat dit oortuig en selfs funksionaliteit aanneem: as 'n geheel dra hierdie metode daartoe by om die ironie van die gedig uit te beeld. 'n Kaartskets van mate 1-12 lyk as volg:

d 0.⁴-1. I F 2.-3. I 4.-5. toonsoortlose kroma-

tiesdalende parallelle verminderde drieklanke, voorafgegaan deur F III⁶ op 4.²

cis 6. I, I⁶ + 6[#] 7, I⁺⁷, IV⁶⁺²
p p p p

8. v⁻³, Td⁷ IV 9. ditto
p p

10. I⁶, vergrote ("Italiaanse") sextakkoord op die
p p

verlaagde tweede toontrap 11. ditto; die tweede

akkoord met 'n bygevoegde klein sekunde.

Bes 12. I.

Dit is duidelik dat die effek m.b.t. tonaliteitsentra een van deurbeweging is: die verskillende, meesal nie-verwante tonaliteite word abrupt langs mekaar geplaas sonder oorgang of voorbereiding, en daar word slegs deur hierdie toonsoorte beweeg en nie in hulle vertoef nie. Dieselfde basiese beginsel kan vasgestel word in Toewyding, Op my ou ramkietjie, Rus en Dis al, alhoewel die effek in hierdie liedere a.g.v. moontlik vasstelbare kromatiese verwantskappe anders is as in Boggom en Voertsek.

Treurlied ('35) en Lente-treurliedjie bevat dieselfde beginsel, maar vertoef langer in sommige van die toonsoorte waardeur daar beweeg word, sodat die effek eerder as modulerend beskryf kan word. Treurlied ('35) verloop m.b.t. tonaliteite as volg: fis (1-6); e (7-9); G (10-15); cis (16-19); e (20-21); G (22-25²); fis (25³-34). Hierby kan 6³⁻⁴, 19³⁻⁴ en 21³⁻⁴ as doelbewuste skakelakkoorde beskou word, wat die element van modulاسie op die voorgrond bring.

Die twee genoemde prosedures, nl. deurbeweging en modulاسie is na verwant en word onderskei van mekaar hoofsaaklik deur die korter of langer tydsduur wat daar in die betrokke toonsoorte verwyd word. Die teenoorgestelde prosedure, waarby die betrokke toonsoorte vir sulke lang periodes oorheers dat modulاسie 'n strukturele i.p.v. 'n stilistiese element word, word aangetref in Seisoene bring sagvoetig Adonis, Daar kom 'n weerklank, Dood, die onsterflike, O bitter weinig, Tuinroos tussen die tulpe, Ek hou van blou, My liefste, Verganklikheid, Keur van die beste en Hecuba se vaarwel. Laasgenoemde prosedure is die normale tradisionele een.

Die donkerstroom val tussen hierdie twee groepe. Dit verloop as volg: b (1-7); d-D (8-13); b (14-21³); c (21⁴-25³); Es (25⁴-26³); d-D (26⁴-28); b (29-30³); bes (30⁴-31); b (32-38). 'n Groot gedeelte van die lied is

deurbewegend, maar die407/

deurbewegend, maar die musiek keer telkens terug na b, wat as belangrikste sentrale toonsoort optree. Dit bring mee dat die kortstondige deurbewegings, soos in 25^4-26^3 en 30^4-31 , as kromatiek in verhouding tot die sentrale toonsoort gehoor word. Hierdie metode is besonder oortuigend; weens die vaste basis wat deur die sentrale toonsoort verskaf word, is die geheeleeffek meer stewig en afgerond as in die modulerende en deurbewegende liedere, selfs waar lg. liedere stewigheid in die hand werk d.m.v. herhaling (soos in Toewyding: $16-20^1 = 3-7^1$). Ook bevat Die donkerstroom 'n element van interessantheid in die kromatiese kleurigheid waarvoor daar nie altyd ewe interessante kompensasie gebied word in die ander liedere wat in tonale opsig meer tradisioneel is nie. Selfs in 'n lied soos Tuinroos tussen die tulpe raak die oor gouer gewoond aan die strelende parallelle vierklanke (kyk bl. 401) as aan die aanduidings van onverwagte modulاسie soos op 2^5 , 7^3-6 ens., sodat lg. verskynsel as meer betekenisvol voorkom.

Twee ander verskynsels i.v.m. tonaliteit wat in hierdie vroegste liedere voorkom is dubbelslagtigheid, soos in die verknoopte vermenging van f en As in Toeral, loeral, la, en die wankeling tussen a en C in Simpel liedjie. Dit word in 'n mindere mate aangetref ook in O bitter weinig (A en a) en Tuinroos tussen die tulpe (Es-c). Aansluitend hierby kan genoem word die twee liedere wat buite die hooftoonsoort begin: Daar kom 'n weerklank met TdIII - III⁺⁶ - I; en Tuinroos tussen die tulpe, waarin die hooftoonsoort eers in maat 4 bereik word en waarin die voorafgaande mate tot so ver as Td⁷VII swerf. Enkele liedere eindig in ander toonsoorte as waarin hulle begin, nl. Dood, die onsterflike (Es-c), Toewyding (e-B), en Hecuba se vaarwel (F-f-C).

Geeneen van die pasgenoemde drie verskynsels kan as betekenisvol m.b.t. die inhoud van die betrokke gedigte verklaar word nie. Veral e.g. twee, nl. dubbelslagtig-

heid en aanvange buite die hooftoonsoort, kan egter as verdere simptome van haar strewe na vermyding van die alledaagse beskou word, terwyl die liedere wat nie in dieselfde toonsoort aanvang en eindig nie waarskynlik ook by hierdie strewe aansluit, hoewel op 'n minder effektiewe wyse: dit is 'n prosedure wat inderdaad ongemerk verby gaan behalwe vir die enkele luisteraars wat 'n suiwer geheue vir toonhoogte besit. Hierdie prosedure sweem by ontleding dus meer na onnetheid as na 'n effek.

1 9 4 0 - 1 9 4 2

In die liedere tussen 1940 en 1942, wat in 'n harmoniese oorsig as die volgende groep beskou kan word, is daar 'n opmerklike afname in aanduibare aansluiting by bekende idiome. Rosa Nepgen se eie persoonlikheid as kunstenaars is besig om te ontwikkel, alhoewel dit nog geensins rypheid bereik nie, en daar dikwels terugsakkings in idiomatiese opsig voorkom. In hierdie groep liedere is dit 'n ernstige struikelblok dat die datums wat op die kopieë aangedui word, nie heeltemal betroubaar is nie; dit is inderdaad onmoontlik om met sekerheid vas te stel of sommige liedere werklik "terugsakkings" is, dan wel of dié wat hulle as sulks laat voorkom verwerkings uit later jare is. Verwerkingsdatums word klaarblyklik ongeregeld aangedui (in die werklys gegee) - dit is amper onmoontlik om aan te neem dat bv. Herdenking geen veranderinge ondergaan het sedert 1941 tot die publikasiejaar 1956 nie, of dat bv. In die tuin nog in alle opsigte dieselfde is as toe dit in 1940 vir die eerste keer geskryf is.

Slegs twee oorspronklike kopieë van later verwerkings is beskikbaar gestel, en vergelyking van hierdie kopieë bevestig dat Rosa Nepgen se hersienings hoofsaaklik die begeleidings (en dus die harmoniek) raak -

ONTWIKKELINGSRIGTING

In die hersiene kopie van Verbondenheid is daar geringe melodiese veranderinge (12^4 , 16^3-18^5 , 27^3-29^6 en 47^6-49^3), wat slegs in een geval 'n skanderingsverbetering meebring: by 16^3 val die tweede lettergreep van "drome" op 'n swak pols terwyl dit in die oorspronklike kopie op 14^1 val. Die ander twyfelagtighede i.v.m. woordbeklemtoning is behou: 7^1 in die eerste kopie = 9^1 in die tweede, $34^1 = 37^1$, $42^1 = 45^1$ en $45^1 = 48^1$. Die behandeling van sinsverband en woordherhaling stem ooreen in albei kopieë, soosook die ritmiek en vorm.

Ingrypende veranderinge is egter aan die begeleidings-inkleding, en daarmee saam natuurlik aan die harmoniek, aangebring. Die eerste 13 mate van die eerste kopie verloop as volg:

- | | | | |
|------------------------------------|---------------------|---------------------|-----------------------|
| 1. bes I | 2. c I | 3. As VII | 4. Es I ⁺⁶ |
| 2 | 3 | | 2 |
| f 5. vergrote "Duitse" sextakkoord | 6. V ⁷ | 7. VI | |
| | $\frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2}$ |
| 8. c I ⁶ | g 9. V ⁶ | 10. VI ⁶ | 11. ditto |
| $\frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2}$ | 3 | 2 |
| 12. f I ⁶ | 13. cI, ens. | | |
| 5 | | | |

Hierteenoor verloop die eerste 11 mate van die hersiene kopie as volg:

- | | | | | |
|--------------------------------------|-----------------|-----------------------------------|----------------------------------|--------------------|
| Es 1. I ₄ ⁶ +6 | II ⁷ | 2. V ¹³ 3 ^b | 3. V ⁵ 3 ^b | VI ⁺²⁺⁴ |
| p. 2 | p. 5 | 3 | p. 2 | p. 5 |
| 4. III ⁺² | VI ⁶ | 5. III | II ⁶ | 6. I ⁷ |
| p. 5 | p. 5 | p. $\frac{1}{2}$ | p. 2 | 2 |
| | | 7. VI | 410/ | |

f 7. VI $\frac{1}{2}$ 8. V⁷ $\frac{1}{2}$ 9. VI⁺⁶ $\frac{1}{2}$ 10. cI³ ⁶ 2

11. g V⁶₅ d I , ens.
p. 5 p.

By 'n vergelyking van hierdie kaartsketse moet dit in ag geneem word dat die sangstemmelodie van die twee kopieë presies ooreenstem, as volg : 4-10³ uit die oorspronklike kopie = 6-12³ uit die hersiene kopie. Dit blyk dat daar wat akkoordbasis betref min veranderinge aangebring is in die ooreenstemmende mate.

Desnieteenstaande is die gehooreffek van die twee besettings totaal verskillend a.g.v. haar grootliks toenemende aanwending van dissonante nonakkoordtone in begeleiding van die hersiene kopie. In die vroeë kopie is daar in die begeleiding van die eerste elf mate slegs in een maat 'n non-akkoordtoon, nl. die bygevoegde c¹ in 4. In die hersiene kopie is daar daarenteen nie een maat wat nie een of meer opmerklike non-akkoordtone bevat nie. Mate 1-2 is verteenwoordigend van die algemene beloop:

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef, in 6/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals marked with 'X'. The treble staff starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. There are several 'X' marks above and below notes, indicating dissonant tones. The score is divided into two measures by a bar line.

In die uittreksel is die omkringde tone nonakkoord-tone en die x-tone, akkoordtone, wat so vry behandel word dat hulle non-akkoordtoonfunksie aanneem. Maat 2⁴⁻⁶ bevat ook gevalle van lg. soort vry behandeling; polse 1-3 het egter die oor voorberei op en gewoon gemaak aan die seweklank as sonoriteit, sodat die tweede helfte van die maat "normaal" klink.

Dit blyk dus dat Rosa Nepgen in die hersiene kopie baie na aan die akkoordbasis van die oorspronklike kopie bly, maar dit ingrypend versier en "interessant" maak op 'n wyse wat die vaagweg Debussy-agtige gehoorindruk van die oorspronklike heeltemal laat verdwyn en 'n klankliggaam skep wat oortuigend individueel is. Die oorspronklike kopie bevat pragtige ryk non-akkoordtone in die sangstem (leunnote op elke eerste pols van mate 5-10 en 'n vooruitneming op 9⁶) wat as sodanig gehoor en geniet word; in die hersiene kopie word die rykheid aansienlik verdun deurdat die harmoniese bastone ná die leunnote voorkom sowel as omdat die direkte trefkrag van die leunnote verminder word deur die baie non-akkoordtone in die begeleiding.

Wat aan ryk, direk-sinlike inslag verlore gaan, word egter ruimskoots vergoed deur die toename aan individualiteit en veral subtiele gepastheid: die vervloeiende stemming van die gedig ("..... deur die eerste skemering", "..... alles grys", "...hoe sag vervloei vanaand", ens.) word vol getref in die sag-glinsterende gedemp-kleurvolle maar nooit oorlade harmoniek nie. Die hersiening geld dus as opmerklike verbetering.

Dieselfde soort ingrypende versiering word in die hersiene kopie van Bestendige aanwesigheid aangetref, waar dit in 'n mate dieselfde effek van verdoeseling van die oorspronklike direk-sinlike inslag het, nou egter verplaas deur 'n ander soort, swieriger rykheid i.p.v.

enige soort subtiliteit ...412/

enige soort subtiliteit of individualiteit. Die basiese akkoorde word ook verander: in 4, 21, 26 en 29 word I deur VI vervang; in 27 I deur II_5^6 ; in 4 V deur I en III; in 10 V^9 deur V^9 h.v.; in 16-17 Td^7V deur $Td_3^{5\#}IV - IV_4^6 - I_3^5 +6 - V_3^5$; in 18 V^7 deur V_3^5 en VI deur I_3^5 ; en in 26 V^7 deur II^7 . Die volle betekenis van hierdie veranderinge word besef as dit in ag geneem word dat die oorspronklike akkoordbasis as volg verloop:

- G 1. $I - V^7$ 2. $I^{+6} - V^7$ 3. = 1. 4. = 2.
5. $I^{+6} - V^{13}$ 6. I^{+6} 7. $1-2$ IV_3^5 - vergrote
"Italiaanse" sextakkoord op die verlaagde tweede toontrap
7. $3-4$ = 7. $1-2$ 8. Td^7V 9. = 1. in grondmineur
10. = 2. in grondmineur 11. = 3. in grondmineur
12.-13. verminderde vierklank afgelei van $Td^{9b} IV$
14. IV_3^5 in eerste omkering 15. IV_3^5 16.-17. Td^7V
18. V^7-VI 19. II^7-V^7 20.-21. = 1.-2., ens. (tot
aan einde in 31 slegs I en V).

Hierdie kaartskets van die basiese akkoordiek moet aangevul word met die inligting dat die aanwesigheid van terughoudings 'n effek van V^{13} eerder as V^7 meebring in 1, 3, 9, 20, ens.; en van V^9 eerder as V^7 in 2, 4, 10, 19, ens. (in elke geval op polse 3-4). Dit toon dat die geheel, ofskoon eenvoudig, alles behalwe naak is; inderdaad dra hierdie terughoudings aansienlik by tot die amper hipnoties-dommelende werking van die geheel.

Vergelyking van die twee kopieë bring dus aan die

lig dat die vroeër 413/

lig dat die vroeër een 'n direk-sinlike inslag het, soos opgemerk is ook i.v.m. die eerste kopie van Verbondenheid, terwyl by die hersiening, hoewel dit nie so veel van hierdie sinlikheid prysgee as die hersiening van Verbondenheid nie, 'n indruk van swierigheid die sinlikheid grotendeels verplaas.

Swierigheid kan natuurlik in sekere omstandighede 'n baie gewenste eienskap van enige kunssort wees. By 'n gedig wat bv. feestelik of opwekkend patrioties is, sou dit 'n geldige element van die toonsetting kan uitmaak. Dit ly egter geen twyfel nie, dat by 'n eenvoudige, nostalgies-stemmingsryke (amper temerige) liedjie soos Bestendige aanwesigheid, die oorspronklike toonsetting oneindig beter gepas is as die latere verwerking. Die hersiening geld hier dus nie as 'n verbetering nie, en die vraag ontstaan waarom Rosa Nepgen dit so laat publiseer het eerder as in die oorspronklike inkleding -

Haar besef van die noodsaaklikheid daarvan om tred te hou met hedendaagse neigings is reeds genoem (bl. 403), en dit is baie moontlik dat sy die oorspronklike inkleding as te "gewoon" en alledaags-tradisioneel beskou het vir publikasie. Met die aansienlike groter getal bygevoegde tone en non-akkoordtone van die hersiene kopie het sy dan, tereg, gemeen om nader aan 'n eietydse effek te kom. Hierdie opset as sulks is prysenswaardig, maar in hierdie geval ongepas: die sangstemmelodie, wat (gelukkig!) in albei kopieë dieselfde is, is van die huislik-informele soort wat presies sy regte beslag kry in ongesmukke akkoorde. ¹⁾ Dit is baie jammer dat een van Rosa Nepgen se heel weinige smaakvergissings juis hierdie lied betref; die gepubliseerde inkleding wek 'n vae gevoel van onbehaaglikheid, terwyl die oorspronklike kopie 'n dierbare, verfynde liedjie is.

tot 1942 414/

1) I⁺⁶ en V⁷ met oplossende non-akkoordtone is vir die hedendaagse oor so 'n vanselfsprekende begrip dat dit skaars as opgesmukke akkoorde beskou kan word.

t o t 1 9 4 2

Die veranderinge, ten goede en ten kwade, wat aan die genoemde twee liedere aangebring is, dui op die algemene ontwikkelingsrigting wat Rosa Nepgen inslaan. Dit word bevestig deur die idiomatiese verloop in die volgende groepe, en deur die feit dat daardie verrassingselement wat ontstaan a.g.v. willekeurige akkoordopvolgings wat op bl.11 i.v.m. Toewyding genoem is, gepaard met 'n toenemende vry aanwending van non-akkoordtone, 'n toenemende belangrike rol speel: dit kom voor asof Rosa Nepgen in hierdie tegniek 'n bevredigende (vir haarself) verwesenliking van haar strewe na hedendaagsheid vind. Sy maak nog oorwegend gebruik van tradisionele akkoordiek, waarvan sy afwyk op 'n wyse wat moet vermeld word slegs in Jy is my ver. Laasgenoemde lied bevat egter gelukkig die aanduiding dat dit in 1966 hersien is, en die onbehaalbare tonaliteit en akkoordiek van bv. 1-2 kan met sekerheid beskou word as 'n gevolg van die hersiening, soos ook die atmosferiese, ontonale twee slotmate. Die lied as geheel skep die indruk van 'n baie later fase in haar ontwikkeling as enige van die ander liedere uit hierdie jare, en word gevolglik nie hier bespreek nie.¹⁾

Twee ander liedere dra ook onmiskenbare tekens van hersiening, alhoewel dit op geeneen van die twee manuskripte aangedui is nie, nl. In die tuin en In die stilte van my tuin. Eersgenoemde lied begin as volg:

d 1. I⁶⁺⁶ I⁺⁶ 2. I⁷ V¹³ IV⁹ I^{+6b} 3. I⁷ VI⁷ IV^{7#}

In die gegewe kaartsketsvorm is niks uitsonderliks op te merk nie. Die musiek sien daar egter as volg uit:

.....415/

1) Kyk bll. 438-439.

Ek het lank ge-sit in die

Uit die aanhaling blyk dit dat haar willekeurige behandeling van non-akkoordtone en van die dissonante bestanddele van neer-as-drieklanke die bepalende faktor van die totaaleffek is. Die betrokke tone is, in die sangstem: $g^1 - e^1$ (wisselnote, $2^{\frac{1}{2}}-2$); a^1 (none, 2^3); g^1 (leunnoot, 2^4); c^2 (septiem, 3^1); en a^1 (septiem, 3^2); en die begeleiding: bes^2 (bygevoegde sext, $1^{\frac{1}{2}}-4^{\frac{1}{2}}$); c^2 (geïmpliseerde onderhulpton, 1^4); c^1 (septiem, $2^{\frac{1}{2}}$); Bes (none en septiem, 2^2); B (bygevoegde sext, 2^4); A (septiem, 3^2); Ges (septiem, $3^{\frac{3}{2}}$); en B (bygevoegde sext, 3^4). Die gegewe lys is 'n imposante een as dit in aanmerking geneem word dat dit slegs twaalf polse dek, wat Molto andante gemerk is en dus nie bedoel is om langsaam te beweeg nie. Hierby moet gevoeg word dat aangrensende dissonante tussen die sangstem en begeleidingsbas voorkom tussen 2^3-2^4 en 3^1-3^2 (7 an 4 en 7-7).

Die gegewens i.v.m. dissonansie-aanwending in hierdie mate, wat verteenwoordigend is van die lied as 'n geheel, dui op dieselfde neiging as wat in bll.409-413 i.v.m. die hersienings van Verbondenheid en Bestendige aanwesigheid vasgestel is. Dieselfde verskynsel, hoewel in 'n minder digte mate, word in In die stilte van my

tuin aangetref, maar nie in naasteby dieselfde digtheidsgraad in die ander liedere uit hierdie groep nie.

In hierdie verband moet daar ten laaste 'n vergelyking getref word tussen hierdie liedere en een soos Tuinroos tussen die tulpe uit die vorige groep, wat ook betreklik baie en vrybehandelde dissonante bevat:

Terwyl die feitelike vasstelling i.v.m. dissonansie taamlik ooreenstem wat lg. lied en die genoemde vier hersiende en vermoedelik-hersiende liedere uit die tweede groep betref, is daar tog 'n wesenlike verskil in die totale effek wat sy nastreef. In Tuinroos tussen die tulpe is die effek naamlik lig-populêr; die reekse parallelle vierklanke en soet bygevoegde tone sluit eng aan by die nie-funksionele gebruik van hedendaagse dansmusiek en is kenlik daarop bereken om die luisteraar se ore te kielie: 'n effek waarin sy slaag en wat goed pas by Visser se woorde.

Ongeveer dieselfde waarneming geld vir Salut d'Amour, behalwe dat die effek hier van ligte Franse musiek (Grovez) eerder as van dansmusiek is. Hier moet die element van beswymelende herhaling (1 = 2 = 17 = 18 = 19 = 20 = 21 = 22 ens.; 3 = 4 = 6 = 7 = 37 = 38 ens. en ietwat gevarieer = 5 = 9 = 10 ens., ens.) ook as 'n sterk faktor genoem word wat ongetwyfeld baie daartoe bydra dat die harmoniek alles behalwe verrassend op die luisteraar inwerk. Dit grens inderdaad baie na aan die lig-populêre inslag van Tuinroos tussen die tulpe.

Laasgenoemde effek is heeltemal afwesig uit die hersiene kopie van Verbondenheid, en uit In die tuin en In die stilte van my tuin; en die aanwesigheid daarvan in die hersiene kopie van Bestendige aanwesigheid word heeltemal oorskadu deur die veel opmerkliker mate waarin dit in die oorspronklike kopie van hierdie lied aangetref word. Trouens is dit opgemerk dat haar bewerking van Verbon-

denheid ook juis die effek van direkte sinlike inslag aansienlik inkort.

Hieruit kan afgelei word dat die dissonansie-behandeling in die eerste groep liedere oorwegend bydra tot bekoorlike rykheid terwyl dit in hierdie vier liedere uit die tweede groep ingestel is op 'n individuele effek. Toewyding is die enigste lied onder die eerste groep wat in individueel-idiomatiese opsig met hierdie liedere vergelyk kan word. Soos op bl.403 aangevoer, dateer die beskikbare kopie van Toewyding egter heelwaarskynlik nie uit die jaar wat op die kopie aangegee is nie.

In ooreenstemming met haar toenemende neiging tot dissonansie-proefneming, is daar in hierdie groep 'n groter persentasie liedere wat nie in dieselfde toonsoort begin en eindig nie: Om boer te wees (onbepaalbaar maar in die gees van fis, - A); Soos 'n borrelende vink (E, - cis); Die Ballade van Broer Blindeman (F, - D); Ek hunker (onbepaalbaar, - d); Herdenking (die sentrale toonsoort is E, maar die lied begin in a en eindig in gis); Jy is my ver (die sentrale toonsoort is f maar beide die aanvang en einde is onbepaalbaar); Verbondenheid (Es, - F); Alleen op die wapad (A, -B); Stil aand (D, -a); Die tuinman (f, - Es); en Rose van herinnering (onbepaalbaar, - C).

In 'n paar van hierdie liedere is die effek wat ontstaan deurdat die lied in verskillende toonsoorte begin en eindig bloot een van onnodige onnoukeurigheid. In die volgende gevalle skyn hierdie werkwyse egter geregverdig te wees:

In Ek hunker, Jy is my ver en Verbondenheid, is die algemene idioom só dat tonaliteit nie as bindende faktor hoef op te tree nie. Eersgenoemde lied verloop o.a. as volg:

- 1.-2. G V⁷ h.v. ₃ 3. Es V⁹ 4.-5. Es V⁷ _{1/2}
- 6.-7. D V⁷ h.v. ₅ 8. c III^{6#} ₃ (d.i. die vergrote "Franse"
 sextakkoord) 9. Es V⁹ ₃ 10. Des⁵ ₃ ens.

In slegs een geval bly sy staan op dieselfde akkoord, nl. 75-81, wat vir 7 mate uit Ges I⁻³ bestaan. In die res van die lied is daar egter konstante deurbeweging van die soort wat in die kaartskets aangedui is. Geen enkele toonsoort oorheers nie.

In Jy is my ver, wat op bl. 438 bespreek word, vervloei die tonaliteitsaansluiting op 'n wyse wat aanvangs- en slottoonsoorte van geen belang maak nie, en soos op bl. 411 i.v.m. Verbondenheid aangedui, is dit oor die algemeen so dissonant dat tonaliteitsgevoel in elk geval vervaag.

Herdenking is die enigste ander lied wat by hierdie groep, waarin aanvangs- en slottoonsoorte verskil, tuis hoort. Die deurbewegende aanvang berei op subtiele wyse voor vir die effek van wispelturigheid wat aan die einde van die gedig voorkom (bespreek op bll. 366-367) en vorm ook 'n onverklaarbare element van die sjarmerie wat die lied as geheel kenmerk. Die onverwagte einde (in harmoniese opsig) sluit eweneens pragtig aan by die onverwagte laaste reël van die gedig.

Die betrokke mate verloop as volg:

- 0.³-1. aI⁽⁷⁾ 2. A I ₃ cis I ₃ 3. cis I ₃ E I⁷ ₃
36. E I⁷ ₅ 37. verminderde vierklank, afgelei
- van E V^{9#} ₂ 38. cis I ₂ E V ₃ 39. gis I⁶ ₄ verminderde

drieklank, 419/

drieklank cis-e-g \sharp (in hierdie omgewing is dit nie raadsaam om 'n afleiding te vind nie) 40. gis I.

In hierdie mate is daar betreklik min nonakkoord-tone; die blitsverhoudings as sodanig is voldoende individueel. In die res van die lied, waarin die toonsoort E konstant op die voorgrond bly, afgesien van 16-19 wat deur D beweeg, is daar ook heelwat minder nonakkoordtone as in bv. Verbondenheid. Die soort wat die meeste voorkom is bygevoegde tone, veral bygevoegde sexte, bv. op $4^{2\frac{1}{2}}$, $5^{4\frac{1}{2}}$, 8^2 , ens. Vry oplossing en benadering van non-akkoordtone, op 'n wyse wat 'n effek skep asof oplossings harmonies geïmpliseer word, eerder as om in werklikheid teenwoordig te wees, dra by tot die individuele effek van die geheel (soos die none op 6^3 : dit los op deurdat dit bly lê in die IV⁶-akkoord van 7, egter nie op dieselfde toonhoogte waarop dit in 6 voorkom nie).

Die indruk van illustratiewe harmoniek wat i.v.m. Verbondenheid en Herdenking genoem is, word ook in 'n paar van die ander liedere uit hierdie groep opgemerk. Soos op bl.316 genoem is, geld haar toonsetting van Offerande as 'n korrektief vir hierdie ongesond-seurende gedig. Die harmonieë bly oop en eenvoudig, amper kuis, met pragtig-effektiewe deurbrake van kromatiek. Mate 1-10 is as volg:

c 1.-2. I₅ 3. IV⁷₅ 4. I₅ f 5. I⁶₅
6. IV₂ 7. V⁶₄ 2 VI⁶₂ $\frac{1}{2}$ 8. V⁶₂ g 9. V⁹₅
10. Td⁴₃ v Td III

Hiervan is 1-8 heeltemal diatonies, met baie min en onopvallende non-akkoordtone. Die tertse van

f V⁶ in 8 gly 420/

f V⁶ in 8 gly dan kromaties deur na 'n teenstellende kromatiese opvolging in 9-10 wat op die luisteraar inwerk soos 'n onkeerbare gevoelsopwelling te midde van die onderdrukte gevoelens in die omringende mate.

Die totaalindruk van Droom nou is ook van sensitiewe evokatiewe harmoniek. Hierdie effek is in 'n groot mate mede afhanklik van haar registreraanwending en begeleidingsinkleding, soos op bl.352 genoem, maar die harmoniek as sulks lewer ook 'n belangrike bydrae. In hierdie opsig is veral die wonderlike eerste twee mate, wat as 23-24 terugkeer, van belang:



Dit sou baie moeilik wees om 'n meer geskikte aanvang vir 'n toonsetting van hierdie gedig te vind as juis die manier waarop sy liefvallig verglydend afsweef na I.

In Ek het gemeen bring die besonder baie verminderde en vergrote drieklanke, waarvan 'n hele paar op 'n onverwagte, abrupte manier benader word, 'n gepaste gevoel van onheil mee, wat weer, soos in Offerande, as korrektief vir die enigsins oordrewe stemming van die gedig geld. Dit is opvallend in al haar toonsettings van I.D. du Plessis dat 'n sterker, meer gebalanseerde karakter uit die liedere spreek as uit die gedigte. As liedere is daar 'n groot mate van verheffing bo die té eng persoonlike, benouende selfbejammering wat die gedig kenmerk.

Die eerste 10 mate van hierdie lied verloop as volg:

g 1. I 2. V⁵421/

g 1. I 2. $V^{\frac{5}{3\sharp}}$ 3. verminderde vierklank, afgelei
 van Td^9 V 4. verminderde drieklank, afgelei van

Td^7 IV. Die genoemde verminderde akkoorde bring
 uiteraard mee dat die gevoel vir tonaliteit onvas word.
 In 5-17 en 20-29 veroorsaak die veelvuldige verminderde
 en vergrote akkoorde dat geen toonsoort genoem kan word
 nie. Anders as in die ander kaartsketse geld die volg-
 ende letters dus as akkoorde en nie as toonsoortaandui-
 dings nie:

5. F I vergroot $\overset{6}{5}$ des I $\overset{6}{7}$ 6. F verminderd $\overset{6}{7}$
 as I $\overset{6}{7}$ es I $\overset{7}{8}$ 7. D I $\overset{7}{8}$ h.v. B I $\overset{9}{h.v.}$ verminderde
 vierklank, afgelei van B I $\overset{9}{h}$ 8.-9. $\overset{3}{}$ herhalings van die
 vorige akkoord 9. $\overset{4-6}{2}$ F vergroot Bes I $\overset{9}{h.v.}$
 10. Bes I vergroot $\overset{4}{2}$ ens.

In Die troudag suggereer sy geslaag 'n Oosterse at-
 mosfeer deur die Arabiese mineur-intervalle, soos op
 bl. 46 genoem i.v.m. melodiek, en ook d.m.v. die besonder
 ryk akkoordiek van die refrein. Hierdie mate (13-18,
 32-37 en 50-55) sou in 'n ander konteks as oorryk beskou
 kan word; in hierdie lied suggereer hulle geborduurde
 Oosterse behangsels in donker kleure. Sy slaag daarin
 om die genoemde effek met betreklik eenvoudige materiaal
 te suggereer:

f 13. I $\overset{9}{5}$ $V^{\frac{9}{5}}$ 14. I $\overset{6}{5}$ IV $\overset{6}{h}$ d.v. $\overset{6}{3}$
 15. VI $\overset{7}{h}$ III $\overset{4}{h}$ 16. Td^9 IV $\overset{7}{5}$ IV $\overset{7}{h}$ ens.

Haar aanwending van dissonante dra grootliks by tot die effek, beide wat akkoord- en non-akkoordtone betref. Veral opmerklik is haar spasiëring van die V^9 op 13^4 , met die kwint 'n septiem bokant die none wat die hoogste toon in die begeleiding is, en die asemblerowende effek van die leunnoot in die stem op 14^4 .

In Ou Flenterkatiera suggereer sy die belewenis-wêreld van die Bantoe d.m.v. aanhoudende herhaling van uiters eenvoudige akkoorde. Mate 1-24 bestaan uitsluitlik uit heen-en-weer wieging tussen I en V van c; 25-32 uit dieselfde soort behandeling van I^6 - IV^6 in bes; ens. Enkele interessante komplikasies in die sangstem voer gevoelwekkende elemente in, bv. die groot none op 10^1 (egter sonder dat die septiem ingesluit word sodat dit eerder die effek van 'n dowwe, bygevoegde sekunde wek as van 'n vyfklank).

Die skoemaker en Die bloeisels van Jesus is oor die algemeen besonder eenvoudig, sodat 'n diatoniese innigheid in hulle ontstaan. Laasgenoemde lied verloop o.a. as volg:

g 1. I IV 2. I^6 V 3. I IV 4. I vergrote
 $\begin{array}{c} | \\ 5 \end{array}$ $\begin{array}{c} | \\ 5 \end{array}$ $\begin{array}{c} | \\ 5 \end{array}$ $\begin{array}{c} | \\ 5 \end{array}$ $\begin{array}{c} | \\ 5 \end{array}$ $\begin{array}{c} | \\ 5 \end{array}$ $\begin{array}{c} | \\ 5 \end{array}$ $\begin{array}{c} | \\ 5 \end{array}$

("Italiaanse") sextakkoord 5. I^6 IV ens.
 $\begin{array}{c} | \\ 5 \end{array}$ $\begin{array}{c} | \\ 5 \end{array}$ $\begin{array}{c} | \\ 5 \end{array}$

In bv. mate 12-14 word kromatiek aangetref:

c 12. VI^6 Td^9 IV 13. Td^7 III Td^9 VI
 $\begin{array}{c} | \\ 3 \end{array}$ $\begin{array}{c} | \\ 5 \end{array}$ $\begin{array}{c} | \\ 5 \end{array}$ $\begin{array}{c} | \\ 5 \end{array}$ $\begin{array}{c} | \\ 5 \end{array}$ $\begin{array}{c} | \\ 5 \end{array}$ $\begin{array}{c} | \\ 5 \end{array}$ $\begin{array}{c} | \\ 3 \end{array}$ $\begin{array}{c} | \\ 5 \end{array}$

14. VI V
 $\begin{array}{c} | \\ \frac{1}{2} \end{array}$ $\begin{array}{c} | \\ \end{array}$

Hierdie, en ander soortgelyke mate verskaf bevredigende musikale afwisseling. Die hoofindruk bly egter

van uiterste eenvoud423/

van uiterste eenvoud, ook omdat slegs enkele non-akkoord-tone voorkom.

Waar sy in die genoemde I.D. du Plessis-liedere op 'n welkom wyse korrekatief toonset, sluit sy heeltemal presies aan by die (aangename) soet sentimentaliteit van Visser. In die eerste groep liedere is hierdie aansluiting opmerklik in Salute d'Amour en Die donkerstroom, wat albei egter nog opmerklik derivatief klink. In Rose van herinnering gebruik sy 'n aanloklik-soet hooggekleurde kromatiese idioom, met net die regte hoeveelheid dissonansie om die gedig se bittersoet ondergrond weer te gee. Die effek is so oortuigend dat die lied nie eens derivatief klink nie.

Ontleding van hierdie idioom stuit onmiddellik op die feit dat 'n sentrale toonsoort nie vasgestel kan word nie. In die loop van die lied kom die toonsoorte d, D en f soms opmerklik na vore, in die volgende mate: f in 18, 32-37, 48-58, 68-74, 88-93¹ en 97-99 (d.w.s. ongeveer 30 mate); d in 11-13, 26-31¹, 45-47, 65-67 en 81-87¹ (d.w.s. ongeveer 20 mate); en D in 7-9², 24-25, 41-43², 61-63² en 79²-80 (d.w.s. ongeveer 10 mate). Die res van die lied (42 mate) bestaan vir groot gedeeltes uit verminderde akkoordiek en veelkleurige kromatiek wat nie definitief op 'n toonsoort betrek kan word nie, en die lied eindig in c-C. Die aanvang sou moontlik in C geplaas kan word - maar met ewe veel reg in F, terwyl die kromaties-glyende draai deur 'n verafgeleë kruistoonsoort in 4-5 en die wending na D vanaf 7 in elk geval plasing in enige een van C of F nie gewens laat voorkom nie.

As illustrasie word 'n kaartskets van die eerste 18 mate gegee, waarby veraf kromatiek gerieflikheidshalwe ingeskakel word by die omringende toonsoorte:

C 1. toontrap 4 424/

deurbeweging 'n toenemend opmerklike rol selfs in liedere wat hoofsaaklik modulerend is, bv. in Die troudag, in 5-12 en 16-18; Aan die strand, 16-20; Stil aand, 6-10; ens. Hierby word die begrip deurbeweging in sommige liedere deurgevoer in 'n mate wat op vervloeiing van tonaliteit uitloop, soos in Rose van herinnering, In die tuin, en Ek het gemeen. Verwant hiermee, maar minder hedendaags in effek, is die onbesliste tonaliteitspel van Om boer te wees. Bv. 1-7 is meesal naastenby in b, maar weens die modale behandeling van die leitoon beweeg die tonaliteit dikwels so na aan D dat die grondtoonsoort b byna verdring word. Mate 1³-3 klink bv. meer na D as na b, en dit is nie moontlik om sonder twyfel vas te stel of 12-19 in A is, met prominensie aan IV (12) en VI (13-14); of wel in fis met prominensie aan VI (12) en III (15-17²) nie.

1 9 4 3 - 1 9 4 9 : OORGANG

In die vorige groep is daar nie een sekere idiomatiese instelling wat oorheers nie; die indruk bestaan nog dat Rosa Nepgen oorwegend eksperimenteel te werk gaan. Die rigting waarin sy werk blyk egter duidelik - sy neig ongetwyfeld al meer en meer na aansluiting by 'n idioom met hedendaagse effek. Dit blyk eweneens duidelik dat sy 'n mate van welslae behaal, en dat idiomatiese aansluiting by bekende komponiste in baie liedere vervang word met die deurskemering van 'n eie individualiteit.

Vasstelling van die verloop wat hierdie toenemende eiesoortigheid neem, word aansienlik bemoeilik deur die klaarblyklik onvolledige aanduidings van hersieningsdatums (en baie moontlik ook van die datums van ontstaan). Hierdie faktor skakel die moontlikheid van verdere verdeling in groepe volgens idiomatiese opset heeltemal uit. Hoofsaaklik gerieflikheidshalwe word die liedere uit die jare 1943-1949 dus as derde groep bespreek.

Aanleiding tot426/

Aanleiding tot hierdie groepering word gevind in die feit dat die neiging tot aansluiting by 'n hedendaagse idioom in sommige van die liedere uit 1943 verder gevoer word as in enige van die vroeër liedere, terwyl die eerste lied op hierdie werkllys ná 1949, nl. Verhaal uit 1952, Rosa Nepgen se eerste volkome oortuigende Afrikaanse lied is. Onder die vroegste liedere is daar 'n hele paar wat besonder treffend is om een of ander rede, bv. die bekoorlike Tuinroos tussen die tulpe en Die donkerstroom, en onder die tweede groep moet liedere soos Droom nou, Herdenking en Bestendige aanwesigheid as van 'n baie hoë kunsgehalte beskou word. Onder die liedere uit die jare 1943-49 is Winterbome, Ek hoor en Hart-van-die-Dagbreek eweneens op 'n vlak wat baie kort onder haar beste gereken moet word.

Terwyl die twee liedere wat pas genoem is uit die vroegste groep so opmerklik derivatief is, dat hulle in elk geval nie anders as verteenwoordigend van haar ontwikkelingsproses kan geld nie, bevat elkeen van die ander in een of ander opsig groter of kleiner letsels wat maak dat hulle nie op gelyke voet met 'n lied soos Verhaal gestel kan word nie: In Droom nou en Bestendige aanwesigheid (oorspronklike kopie) is daar 'n hinderlike suggestie van onnodige harmoniese stilstand en onverskilligheid wat begeleidingsinkleding betref in 9-10 en 12-13; in Herdenking word selfs die toegeeflikste perke van woordritmiese verminking darem te erg oorskry; in Ek hoor is daar 'n dowwe, irriterende harmoniese opvolging aan die begin van die lied (tussen 1 en 2) en 'n sweem van stilstand in 9-10; in Hart-van-die-Dagbreek 'n musikaal-oorbodige halfmaat (3^{4-6}); en Winterbome, wat miskien die mees hoogstaande van hierdie liedere is, bevat in 42-44 'n onderbreking van die algemene gevoelstroom wat, hoewel die betrokke maat as sulks pragtig is, afdoen aan die geheeleffek. (Hierdie puntjies neem natuurlik nie weg van die feit dat die betrokke liedere almal op 'n heel besonder hoë vlak beweeg nie).

Sewe liedere uit die vyftien wat op die huidige werklys tussen 1943-1949 gedateer word, wys in idiomatiese opsig terug na haar vroeër liedere -

Wat kan ek vir jou gee sluit aan by haar vroeëre "Franse" liedere weens die baie modale kwintverhoudings (5^{1-3} , 6^{1-3} , 12^{1-3} , 14^{1-3} , ens.) en sekunde-verhoudings (4^3-5^1 , 5^3-6^1 , 6^3-7^1 , ens.) tussen grondtone. Die effek as 'n geheel is egter heeltemal anders as in die vroeëre liedere; waar hulle neig tot die eksoties-populêre, wek hierdie lied, veral weens die volgehoue tweestemmige inkleding van die begeleiding, 'n sekere indruk van "kuisheid", met 'n gepaste ligte ondertoon van treurigheid. Dit kom neer op sjarmante maar asketiese aanwending van eksoteriese middele om 'n bekoorlike (hoewel minder belangrike) lied te skep.

Van verlore vlei bevat opmerklike aansluiting by die dubbelslagtigheid van veral Toeral, loeral, la uit die vorige groep. Die toonsoortooreenkoms tussen hierdie twee liedere (f en F) dra by daartoe dat die subtiele idiomatiese verwantskap opval. In albei liedere is die suggestie van 'n kitaareffek wat sodoende bereik word, gepas by die gedigte, wat in e.g. geval jubel oor die liefde en in lg. geval 'n serenade is. Van verlore vlei bevat, soos die vroeër lied, ook 'n paar aantreklike soet-kromatiese opvolgings, waarvan veral dié met tertsverhoudinge tussen die grondtone opval, bv. 8^{1-3} en 19^{3-4} .

In albei hierdie liedere uit die huidige groep is die akkoordiek tradisioneel, soos ook die behandeling daarvan, afgesien van enkele bygevoegde tone (bv. die sext in 26^{1-2} van Van verlore vlei). Selfs vry aanwending van dissonante akkoordtone, wat vanaf haar vroegste liedere 'n aantreklike soet-dissonante effek was, word nêrens opvallend gebruik nie. Wat kan ek vir jou gee bly deurgaans na aan die sentrale toonsoort e (en E in 16-19), terwyl Van verlore vlei in die flankafdelings

van die drieledige A-B-A₁-vorm betreklik gebonde is aan F. Die middelafdeling (19-29) roteer deurbewegend, met veral tertsverhoudings tussen die opvolgende toonsoorte: 19 - D, 20 - Bes, 21-22 A, 23-24² F, 24³-25³ D, 25⁴-26 Bes, ens.

Uit al die gegewens blyk dit duidelik dat Rosa Nepgen haar in Wat kan ek vir jou gee en Van verlore vlei bedien van 'n idioom, wat in wesenlike opsigte minder individueel is as die idioom in sommige van selfs haar vroegste liedere. In hierdie verband moet ook daarop gelet word dat, nieteenstaande die gepaste serenade-agtige suggestie wat in Van verlore vlei bereik word, geeneen van hierdie twee liedere in naastenby dieselfde mate die effek wek van noukeurige ooreenstemming tussen gediginhoud en musikale stemming, wat in die oorspronklike kopie van Bestendige aanwesigheid aangetref word nie.

Haar aanwending van hierdie idioom dui dus op 'n verposing in die soektog na 'n eie, individuele benadering wat beïnvloed word deur bewuste aansluiting by hedendaagse neigings. Afleidings n.a.v. hierdie verposing word onmoontlik gemaak deur haar hersieningsgewoonte, wat meebring dat die oorspronklike verskyningsdatums van nuwe neigings nêrens met sekerheid vasgestel kan word nie. Die feit dat hierdie "neutrale" idioom nog in 1943 kan optree (ná 15 jaar en 60 toonsettings van Afrikaanse woorde) skyn egter daarop te dui dat haar denke in 'n groot mate nog gladnie losgemaak is van 'n basies tradisionele grondslag nie.

Hierdie grondslag is in 'n kleiner of groter mate teenwoordig ook in die liedere uit hierdie jare wat hoofsaaklik deurbewegend is m.b.t. tonaliteit, en in hierdie opsig aansluit by die soortgelyke liedere uit die vorige jare:

Getuienis verloop as volg: c (1-8); bes (9-14); onbepaalbaar (15-17); es (18-22); f (23-25); onbepaal-

baar (26-28) 429/

baar (26-28); D (29-30²); bes(30³-31²); ens.; en eindig op die drieklank C I. Hierdie opvolgingsry verskil nie in belangrike opsigte van die ander deurbewegende liedere nie, maar wel wat behandeling betref: 9-14 (d.i. 6 mate), 18-22 (5) en 23-25 (3) bly in elke geval by 'n enkele akkoord, met betreklik min non-akkoordtone, sodat 'n besonder massiewe, oop effek ontstaan wat beeldend is van die elementale sentrale begrippe in die lied ("voorste kranse van die ewigheid", ens.). Die illustratiewe opset bereik 'n hoogtepunt in 27-29: by die woorde "en kyk" staak die begeleiding geheel en al in 27, sodat 'n gevoel van verwagting gewek word, terwyl die aangrypende kromatiese verskuiwing vanaf I na D V⁹ by 28^{4½}-29¹ in die algemene stoere omgewing (en onmiddellik voorafgegaan deur sterk leunnote op elkeen van die vier polse in 28) baie oortuigend die deurbraak van nuwe insigte suggereer. Hierdie indruk van 'n amper psigologies gemotiveerde harmoniese effek is uniek in haar liedere.

Van die ander liedere uit hierdie jaar wat deurbewegend is, is Winterbome die mees hoogstaande. Dit is besonder jammer dat die oorspronklike kopie van hierdie wonderlike lied, wat tot en met 1963 nog hersien is, nie beskikbaar is nie: die versmelting van harmoniese bestanddele uit die laat-romantiek met uitgesproke eietydse neigings, sodat 'n heeltemal oortuigende, eenheidlike idioom ontstaan, sou as vergelykende studie waardevol lig kan werp op Rosa Nepgen se stryd om individualiteit.

Die akkoordiek berus op 'n ryk-kromatiese agtergrond, aangevul deur drieklanke met bygevoegde tone (23³, 25¹⁻⁴, ens.); heeltoonsaamstellings (5, 22, in lg. maat met E as deurgangsnoot); en mengakkoorde (12, 37, 39-40). Hierby kom ononderbroke opeenvolgings van hooggekleurde dissonante akkoorde (4-7, 30-44); parallelle dissonante (bv. 28²⁻⁴: 3 septieme tussen die sangstem en die begeleidingstenoer); en nuwighede soos die parallelle tweede omkerings op 36³⁻⁴, voorafgegaan deur 'n vergrote drie-

klank en gevolg deur mengakkoorde. Die geheeleffek is hoogs welluidend, soms selfs soetklinkend. Oor die algemeen word die dissonante bestanddele só gekies en behandel dat hulle tot die soetheid bydra; bv. die verskillende akkoorde in 12 en 37 lê baie ver uit mekaar met die laagstes diep in die sonore basregister.

Die oorblywende liedere uit 1943, nl. Ek hoor, Ons is die geeste, Nagliedjie en Hart-van-die-Dagbreek, sluit in idiomatiese opsig eng aan by Ek het gemeen en Rose van herinnering: die deurbewegende tegniek word toegepas op 'n wyse wat tonaliteit na vervloeiing laat neig. Eersgenoemde lied geld as voorbeeld; die eerste 10 mate verloop as volg:

1.	e I ⁷ ₃ ^{5b}	Es I ⁷	2. Es V ⁹	3. soos 1.	4. Es ⁷ ₅ ^{5#}
	$\text{f} \cdot \frac{1}{2}$	f 5	5		f 5
	Es I	As V ²	5. aI ⁷ ₃ ^{5b}	6. Ges V ⁹	7. dis I ⁷ ₅ ^{5b}
	f	f 5	3	2	$\text{f} \cdot \frac{1}{2}$
	D I ⁷	8. bes I ⁷	GI ⁹⁻⁷	9.-10. ² heeltoon	
	f 5	f 3	f ?		
	oor C	10. ³⁻⁴ C I ⁶ ₄			
	?				

Uit die kaartskets blyk dit dat tonaliteit ewe onvas is as in Rose van herinnering. Waar die effek in lg. lied egter een van aansluiting by die Romantiek is, staan Ek hoor baie nader aan 'n hedendaagse gees, veral a.g.v. die oorheersing van die mineur-vierklank met verlaagde kwint wat in o.a. 1, 3, 5 en 7 aangetref word. Hierdie akkoord bevat in elke geval die verlaagde kwart as vrye bo-hulpton bo die tert, en in die meeste gevalle skuif die grondtoon kromaties afwaarts sodat 'n majeur vier-

ARNOLD VAN WYK.
(geb. 1916)

Die naam van hierdie komponis was die eerste onder die jonger generasie wat by die breë Suid-Afrikaanse publiek bekend geraak het as verteenwoordigend van plaaslike skeppende musiek. In Suid-Afrika het hy reeds vroeg in sy loopbaan besondere waardering geniet; o.a. is die erepenning van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns op 'n jeugdige leeftyd aan hom toegeken. Sy roem strek ook buite die grense van Suid-Afrika; van sy musiek is uitgevoer op musiekfeeste van die International Society for Contemporary Music in Brussel (1950) en Haifa (1954).

In ag geneem dat sy vroegste toonsettings van woorde reeds kort ná 1930 gemaak is, het hy tot nou besonder min Afrikaanse liedere voortgebring, moontlik a.g.v. sy veel-sydige belangstelling soos die verskeidenheid van sy instrumentale werke (simfonieë, kamermusiek, klaviermusiek, ens.) aantoon. ¹⁾

WERKLYS.

Afgesien van enkele vroeë toonsettings wat moontlik toevallig, ten spyte van sy selfkritiese vernietiging van vroeë werke, behoue gebly het, bestaan daar slegs twee groepe liedere van hom. Die liedere wat hier bespreek word, is:

1. Nimmer of nou (A.G. Visser), in 1938 gepubliseer deur die Nasionale Pers Bpk., Kaapstad.
2. Met skemering (I.D. du Plessis). Datumlose ms.; sekerlik 'n jeugwerk.

3. Vier Weemoedige 452/-----

1) Kyk egter ook bl. 491.

3. Vier Weemoedige Liedjies, in 1947 gepubliseer deur Heuwekemeijer, Amsterdam; bestaande uit:

Vaalvalk)	1936
Eerste Winterdag) (W.E.G. Louw).	1937
In die stilte van my tuin	}	1938
Koud is die wind		(I.D. du Plessis).

4. Van liefde en verlatenheid, gekomponeer in 1953; in 1956 gepubliseer deur Boosey and Hawkes, London; bestaande uit:

Die townares	}	(E.N. Marais).
Die woestyn-lewerkie		
Winternag		
Hart-van-die-Dagbreek		
Diep Rivier		

TEMATIEK.

Dit lei geen twyfel nie dat Van Wyk tuis voel in poësie met 'n droefgeestige stemming. Met skemering is hunkerend ("Ek wou terug om weer by jou te bly"); Vaalvalk triestig ("Wit is die wêreld/van outydse wee"); Eerste winterdag droewig ("die druppels tril droewig teen die ruite"); Koud is die wind treurend ("Nou fluit die bitter wind vir haar"); Die townares bejammerend ("Wat word van die meisie wat altyd alleen bly"); Winternag swaarmoedig ("O koud is die windjie/ en skraal"); en Diep Rivier doodsverlangend ("Kom snel, O Diep Rivier, O Donker Stroom").

Van die ander vier liedere is Nimmer of Nou patrioties-godsdienstig ("Nou is die dag, nou die uur van bestemming. Werda, Suid-Afrika"); Eerste winterdag ingehoue vreugdevol ("Ook die hart wat jou bemin voel die vreugde van die uur as jou mond so lag"); Die woestyn-lewerkie liefderyk-

verlangend ("Al wat ek in die wêreld het behalwe my ou Ouma!"); en Hart-van-die-Dagbreek opgewek ("Die klein spoortjies van Nampti wat my hart laat sing").

Van Wyk se benadering tot lg. drie gedigte blyk egter, reeds uit sy groepbenaming vir die bundels waarin hul voorkom, alles behalwe sorgvry te wees. Dit word ook bevestig deur sy toonsettings, veral wat die twee in Van liefde en verlatenheid betref. ¹⁾

In die lig van hierdie gegewens blyk sy voorkeur aan E.N. Marais en I.D. du Plessis se gedigte byna vanselfsprekend te wees.

WOORDBEHANDELING.

(i) woordbeklemtoning

Nimmer of Nou! bevat die soort beklemtoningsfoute wat, te oordeel na die meeste ander voorbeelde uit dieselfde genre, ²⁾ blykbaar as onvermydelik aanvaar kan word, bv. oorbeklemtoning van "Maar" (3¹), "Nog" (11¹), ens. Die Weemoedige liedjies bevat ook hier en daar aanstoot aan die woordritme, hoofsaaklik wat die indeling van meerlettergrepige woorde betref; bv. "motreën", "dwarrelend" (Eerste

4 4 4 4
8 8 8 8 | | | | |
r | r r r r r

winterdag, 12³-13¹ en 16³-17¹); en "Lourierboom" (Koud

2 2 2 2 2
4 4 4 4 4 | | | | |
r r r r r

is die wind, 10¹⁻² en 14¹⁻²). In Van liefde en verlatenheid is daar 'n opmerklike afname in hierdie soort fout;

'n geïsoleerde geval is "die vuur van swartdoringhout nie"

5 5 5 5 5 5 5 5
4 4 4 4 4 4 4 4 | | | | | |
r r r r r r r r


(Die towenares, 11^{½-5}).

Enkele oënskynlike beklemtoningsfoute kom voor, bv.

"swaarblink" 454/

1) Kyk bl. 465-466.

2) Eenvoudige patriotiese liedere.

"swaarblink" (Eerste winterdag, 40^3-41^2 , wat egter reg-
4 
8

gestel word deur gepaste melismatiese klem. Verdere voorbeelde is die oënskynlike oorbeklemtoning van bv. "in", "het", "maak", (Die woestyn-lewerkie, $9^3, 10^1, 20^1$), en "blink" (Winternag, 50^1), wat almal melodies reggestel word.¹⁾ In hierdie verband moet dit ook genoem word dat die foutiewe indelings in 12^3-13^1 en 16^3-17^1 van Eerste winterdag na alle waarskynlikheid ongemerk sal verbygaan, omdat die melodie ononderbroke op een toonhoogte bly. Steurende foute kom dus in werklikheid net uitsonderlik voor in Van Wyk se liedere.

(ii) sinsverband

'n Paar hinderlike sinsonderbrekings word in die Weemoedige liedjies aangetref: "die druppels tril droewig" - 33^1-2^2 , dan toonsoortverskuiwing en materiaalverandering - "teen die ruite" (Eerste winterdag); "flikker son en skaduwee" - 2^3-4^4 , dan 'n veelseggende maar onderbrekende motief in die begeleiding - "beurt'lings op die muur"; en "het die wind hier dik gestrooi" - 8^3-4^4 , met maat 8 as die einde van 'n musikale tweemaatgroep en 9 die aanvang van 'n volgende driemaatgroep - "voor die ope deur" (In die stilte van my tuin).

Weens die stemmingsryke karakter van die twee genoemde gedigte, is die sinsonderbrekings minder opvallend as wat in voortstuwende gedigte die geval sou wees. Hulle is nogtans steurend en laat die luisteraar vir 'n oomblik onder die indruk dat "teen die ruite" en "voor die deur" onafhanklike begrippe is. Die teenoorgestelde geval kom voor in die vroeë lied, Met skemering: "asof hy heel sy lewe wil verdroom" - $27-28^1$ - "was daar een reier". Hier oorbrug 'n stemmingsryke arpeggio, wat egter nie die sinsverband verstrooi nie, die onderbreking op 'n wyse wat dit amper as funksioneel (stemmingbevorderend) laat voorkom.

1) Kyk bl. 280.

Van liefde en verlatenheid bevat ook enkele opmerklike onderbrekings: "G'neen roep haar van ver nie" - $20^5-21^{1\frac{1}{2}}$ - "om mooi woorde te praat", waar Marais se ongewone plasing van die "nie", moontlik om aansluiting by 'n Boesman-idioom te suggereer, die effek van die onderbreking vererger (Die townares); en "As jy hoog in die lug sing" - $13^{4\frac{1}{2}}-14^2$ - "kan jy al die wonderlike dinge onder sien" (Die woestyn-lewerkie).

Om verskillende redes kan die ander onderbrekings in hierdie groep liedere nie as hinderlik beskou word nie. In Die townares is "sy hoor nie meer" - 14^{2-4} - "die danslied nie" aanvaarbaar n.a.v. soortgelyke sinskonstruksies (getoonset sonder onderbrekings) in $9-10^3$ en $10^{4\frac{1}{2}}-11$. In Die woestyn-lewerkie is die indelings 'n oortuigend gestileerde weergawe van gedeklameerde voordrag, bv. "waar die hasie wegkruip" - 18^{1-3} - "en die steenbokkie sy lêplek maak", terwyl in 35-37 en 48-50 die lang nootwaardes illustratief van die turende meidjie is. Winternag bevat so baie funksionele (betekensbeklemtone) verlengings van belangrike bnwe. ("koud", 7^3-9^1 ; "skraal", 10^{1-3} ; ens.) dat gedraenheid as norm aanvaar word. Onderbrekings soos "in elk grashalm se vou" - 49^{1-3} - "blink 'n druppel van dou", versmelt in die heersende gedrae melodiese idioom en word nie as steurend ondervind nie. So ook bevat Hart-van-die-Dagbreek soveel hortende nootwaardes (5^8-6^8 , 7^{1-7} , ens.), dat die oor hierdie gang as norm aanvaar en onderbrekings nie opvallend is nie. Die onderbrekings in Diep Rivier is eweneens oorwegend funksioneel: om belangrike bnwe. te beklemtoon ("lank" $26-27^{2\frac{1}{2}}$ en 29^{1-3} , ens.); met illustratiewe opset (bv. die sewe-nootmelisme by die eerste lettergreep van "wroegend", $33^2-35^{2\frac{1}{2}}$); en word ook weens konsekwente aanwending as norm aanvaar. Daarby kan dit moontlik ook beskou word as verbandhoudend met 'n wyse van spraakvoordrag wat getuig van oormeestering deur smart.

(iii) woordherhaling

Woordherhaling kom uiters selde voor. Geïsoleerde gevalle word aangetref in Koud is die wind ("en skoner as die lourierboom wat oor haar rusplek waai" en die slotwoorde "hoor jy die branders dreun"); en Hart-van-die-Dagbreek (die slotwoorde, "wat my hart laat sing"). Geeneen van die drie voorbeelde is steurend of omgekeerd juis betekenisvol nie.

Bespreking van die gegewens i.v.m. Van Wyk se woordbehandeling bring iets na vore wat nuut is in hierdie oorsig van Afrikaanse kunsliedere: die musiek van die laaste groep liedere is nie alleen van so 'n hoë gehalte nie, maar skep so 'n dwingend-"noodwendige" voortgang, dat die illusie ontstaan, as sou die klein vergrype teen die prosodie onvermydelik voortvloei uit die wedersydse deurdringing van musiek en poësie. Hiermee word bedoel dat die suiwer musikale ontplooiing so oortuigend logies en organies is, dat dit vergrype teen die poëtiese woordgebruik as onvermydelik laat voorkom. Die woord "illusie" moet egter beklemtoon word; in die laaste instansie sou dit natuurlik vir Van Wyk moontlik wees om ewe oortuigende toonsettings te maak sonder enige aanstoot aan bv. die woordritme.

Die feit dat hierdie illusie kan ontstaan, dui egter op iets unieks onder komponiste van Afrikaanse kunsliedere. Selfs in die enkele ander liedere van Suid-Afrikaanse komponiste, wat oor die algemeen artistiek op dieselfde vlak staan as Van liefde en verlatenheid, is die illusie van noodwendigheid nie naastenby in dieselfde mate aanwesig nie.

(iv) deklamasie

Soos gepas is by gedigte wat oorwegend stemmingsbeelde is, speel deklamtoriese stylelemente uiters selde 'n rol in Van Wyk se toonsetting daarvan. Dit bring 'n verdere

versagting van die effek van steurende woordbehandeling mee, bv. in Vaalvalk: die onderbeklemtone van "geen" ($14^{4\frac{1}{2}}$) uit "geen windjie wat waai" gaan heeltemal ongemerk verby omdat die algemene stemming so raak weergee is en deklamatoriese woordbehandeling nie toegepas word nie.

Inderdaad is die aanduiding quasi parlante by In die stilte van my tuin enigsins onpaslik. Quieto of calmato sou meer juis wees. Die townares en Diep Rivier bevat albei die aanwysing declamando, appassionato. Terwyl dit in lg. geval moontlik dui op deklamasie wat byna geaffekteerd smart-verwronge is, is die oorheersende indruk nogtans een van musikale stilering, en as sulks' besonder treffend en oortuigend. Die townares is dus die enigste lied waarin deklamasie in die aanvaarde sin van die woord volgehou word, d.w.s. waarin die musikale ritme en lyn uit die voordrag van die woorde ontstaan (afgesien van die vergrype teen woordritme wat vroeër genoem is).

MELODIEK.

In Nimmer of Nou! en Met skemering is die melodie in 'n groot mate "toevallig" in die sin dat bv. spronge en lyn nie ontleedbaar betekenisvol is in die woordverband nie. Hierteenoor is die melodiese bestanddele in die twee gepubliseerde groepe opmerklik woordgebonde.

(i) melodiespronge

In die Weemoedige liedjies oorheers tragsgewyse beweging en is spronge in 'n bepalende meerderheid van gevalle betekenisvol. Hulle word gebruik om belangrike woorde te beklemtoon, bv. in Vaalvalk, $6^{4\frac{1}{2}}-7^1$ (opwaartse kwint na die eerste lettergreep van "treurige"), en $4^{4\frac{1}{2}}-5^1$ en $5^{2\frac{1}{2}}-3$ (opwaartse tertse tussen "van / outydse / wee"; en

in Eerste winterdag, 11^4-12^1 (opwaartse kwart na "yl") en 41^4-42^1 (opwaartse kwint na "kale"). 'n Hele aantal spronge is illustratief, bv. in Vaalvalk, 17^{1-2} (die afwaartse kwint by "vaalvak" laat die voël as simbool van die algemene triestigheid voorkom); en Eerste winterdag, 5^{1-3} (afwaartse terts by "donker"), 32^{3-4} (afwaartse terts by "droewig"), 15^{1-3} (opwaartse terts na "stuiwe"); ens. Selfs die opwaartse septiem na "blarevlug" (17^4-18^1) neem betekenisvolheid aan in die lig van die lynbespreking op bl. 462.

In die stilte van my tuin bevat ook pragtige voorbeelde van dieselfde tegniek, bv. die melismatiese sprongbehandeling van die eerste lettergreep van "flikker" (1^4), en die arpeggio-konstruksies by "rose het die wind" (7^3-8^1) en by "voel die vreugde" (20^4-21^1). Die veelvuldige melismatiese afwaartse kwintspronge (1^1 , 3^1 , ens.) in Koud is die wind suggereer sterk die algemene stemming van droewige mistroostigheid. Laasgenoemde lied word so effektief oorheers deur hierdie stemming dat selfs die opwaartse spronge 'n illusie van gepaste betekenisvolheid aanneem; bv. die opwaartse kwarte in $8^{2\frac{1}{2}}-9$, $25^{1-\frac{1}{2}}$ en $28^{2\frac{1}{2}}-29^1$ van smartopwellings.

Dieselfde betekenisvolheid wat sprongaanwending betref, word weer gevind in die eerste vier liedere uit Van liefde en verlatenheid, wat oorwegend vloeiend beweeg met betreklik min spronge groter as 'n terts. Spronge wat suggestief van woordbetekenis is, kom voor in bv. Die townares: afwaartse rein kwinte by "Wat word" (5^{1-2}) en "alleen bly" (6^{1-2} , albei keer dus i.v.m. eensaamheid); Die woestyn-lewerekie: 'n opwaartse rein kwint na "hoog" ($12^{4\frac{1}{2}}-13^1$); Winternag: 'n opwaartse oktaaf tussen "so wyd" (14^3-15^1) en met 'n opmerklike algemene toename in spronge in die afsnit by die woorde "So wyd as die Heer se genade / lê die velde in sterlig en skade". Dit dra daartoe by om die uitgestrektheid van die begrip weer te gee. Verdere voorbeelde kom voor in Hart-van-die-Dagbreek:

'n opwaartse kwint na "Dagbreek" ($6^{10}-7^1$), en 'n opwaartse septiem na "sing" ($15^{10}-16^1$).

'n Ontleding van motief-ooreenstemmings in die sangstemmelodiek van die vyf liedere in Van liefde en verlatenheid ¹⁾ bring die besef mee dat ook sprongaanwending in sommige gevalle "toegepaste" interpretasie toelaat. Die duidelikste voorbeeld hiervan is in Die woestynlewerk aan te tref: terwyl die gedig eintlik wesenlik vreugdevol is, vind die eerste aanspreking van die voël-tjie (Gampta) plaas d.m.v. 'n afwaartse rein kwint. Hierdie interval was in die vorige lied simbolies van eensaamheid; die afleiding kan dus ontstaan dat Nampti uit eensaamheid slegs die enkele (onbereikbare) maatjie het. Van Wyk gaan blykbaar uit van 'n patos-gevulde interpretasie van die woorde "Al wat ek in die wêreld het".

Dat lg. afleiding nie vergesog is nie, word bevestig deur die feit dat daar in die vyf liedere as 'n geheel slegs vier afwaartse rein kwinte is in die stemparty.²⁾ Drie daarvan kom in Die townares voor, al drie i.v.m. eensaamheid (afgesien van die twee wat reeds genoem is in die vorige paragraaf, kom die derde een voor by "G'neen roep haar van ver nie"; 20^3-4).

Ander intervalle wat Van Wyk opmerklik konsekwent gebruik, is die opwaartse verminderde kwint en opwaartse groot septiem. Eersgenoemde word met sprekend-donker effek gebruik bv. in Die townares, 5^4-5 ("wat / altyd alleen bly") en 25^1-2 ("wind / treur"); Winternag, $12^{3\frac{1}{2}}-13^1$ ("en/kaal") en 20^3-21^1 ("en / skade"); en Diep Rivier $29^{3\frac{1}{2}}-30^1$ ("hoe lank ge- / droom"). Die groot septiem het skerper smartlike assosiasie, bv. Die townares, $26^{2\frac{1}{2}}-3$ ("alleen"); Winternag, 38^3-39^1 ("o / treurig") en $41^{3\frac{1}{2}}-42^1$ ("op die ooswind se / maat"); en Diep Rivier, $68^{\frac{1}{2}}-2$ ("waters diep en / koud").

Ook met 'n mate van "toegepaste" interpretasie kan die volgende spronge ontleed word: Die woestyn-lewerk,

..... 460/

1) Bll. 463-467.

2) Kyk ook bll. 465-466.

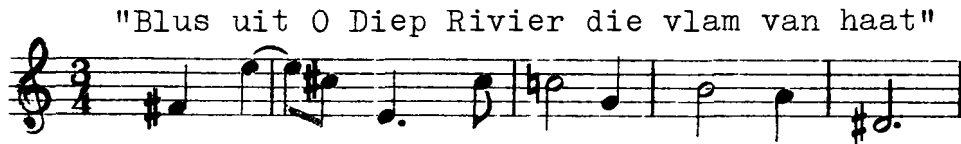
44⁴-45¹, opwaartse sext by "my / vaal sussie" (na analogie van 12^{4 $\frac{1}{2}$} -13¹ verwys dit na die speelmaatjie se hoogheid in die lug); en in dieselfde lied die twee afwaartse septieme by "Gampta" (46⁴-47¹) en "ek sien / jou" (48-50), wat 'n indruk van hunkering wek. Laasgenoemde geval laat verdere interpretasie toe: in Diep Rivier word dieselfde interval gebruik om doodsverlange te simboliseer by "Kom snel, O Diep Rivier, O / Donker Stroom" (75³-76¹), wat die afleiding suggereer dat dit verydelde liefdesverlange is wat die doodsverugting van die slotlied meebring. Die opskrif van die vyf liedere as 'n geheel bevestig hierdie afleiding. Dit is ook opvallend dat geen ander afwaartse septieme in die loop van die liedere voorkom nie.

Teenoor die beskrewe konsekwente aanwending van sommige intervale is reinkwantspronge (op- sowel as afwaarts) 'n meer neutrale element, bv. in Die townares, 25⁴ en 26³-27¹, waar dit aan betekenisvolheid inboet deur meer opvallende onmiddellik-aangrensende spronge ('n opwaartse verminderde kwint, 25¹⁻², en 'n opwaartse groot septiem, 26^{2 $\frac{1}{2}$ -3}); in Die woestyn-lewerekie, 26⁴-27¹, 33⁵-34¹ en 43¹⁻²; Winternag, 16²⁻³ en 40^{2 $\frac{1}{2}$ -3}; en Hart-van-die-Dagbreek, 10⁹⁻¹⁰ en 15⁸⁻¹⁰. In die meerderheid van die gegewe voorbeelde kom die spronge by minder betekenisvolle woorde voor. Hierteenoor is die afwaartse kwarte in Hart-van-die-Dagbreek, 7¹⁻⁸ ("Dagbreek") en Diep Rivier, 28³-29¹ ("Hoe lank") besonder betekenisvol, dus uitsonderinge op die algemene reël.

Diep Rivier is die gevoelshoogtepunt van die groep (waarin Hart-van-die-Dagbreek as goed-geplaasde idilliese tussenspel voorkom) en as sulks bevat dit 'n aansienlik groter persentasie spronge as die ander liedere, wat 'n kortuigende indruk van oormeesterende hartstog suggereer. Die stem tree in met 'n afwaartse oktaaf gevolg deur 'n opwaartse kleinsext, d.w.s. die grootste twee onmiddellik-opvolgende spronge in enige van die vyf liedere. Hierdie afwaartse oktaaf-duik is daarby ook die enigste wat in

hierdie liedere voorkom ... 461/

hierdie liedere voorkom. Dit is goed gepas by die woorde "O / Diep Rivier" en gee 'n plastiese beeld van onderdompeling in die begeerde vergetelheid. Mate 46-50 is verteenwoordigend:



Dit word gekenmerk deur hartstog-belaaide groot spronge.

(ii) melismes

In Nimmer of Nou! en Met skemering is die enkele melismes suiwer melodie-vormend. In die Weemoedige liedjies is hulle daarenteen deurgaans diensbaar aan die woordbetekenis, soos in In die stilte van my tuin, by die eerste lettergreep van "flikker" (2^4) en van "geurende" (16^{1-3} , na-werkend vir "drywe op die geurende lug"); Vaalvalk, 15^1 ; Eerste winterdag, 32^1 ; en Koud is die wind, $23-24^2$, 30^{1-2} , $31-32^2$ en $36-38$. Hulle dien om betekenisvolle woorde te onderstreep, bv. by die eerste lettergrepe van "outydse" en "treurige" (Vaalvalk, 5^1 en 7^{1-3}); en "teer" (Koud is die wind, 6^1). Die opvallendste aanwending van melismes word aangetref in Koud is die wind, waar die veelvuldige afwaartse melismatiese kwinte (1^1 , 3^1 , 21^1 , 23^1 , 24^1 , 31^1 en 32^1) tot simbool van die algemene droewige stemming uitgroei, sodat ook oënskynlik suiwer melodie-vormende melismes (bv. 2^2 , 3^2 , 5^1 , ens.) 'n oortuigende illusie van betekenisvolheid aanneem.

Soos op bl.454 genoem, help die melisme op 40^2 in Eerste winterdag om woordbeklemtoneering reg te stel.

In Van liefde en verlatenheid is die melismes oorwegend illustratief-funksioneel, bv. Die woestyn-lewewerkie, 13^4 ("sing"); Winternag, 34^{1-2} ("roere"); en Hart-van-die-Dagbreek, $16-20^1$ ("sing"). Hulle dien om belangrike woorde te beklemtoon, bv. Die towenares, 21^{3-4} ("mooi") en 25^{2-3} ("treur"); en Diep Rivier, $33^2-35^{\frac{1}{2}}$ (eerste

lettergreep van "wroegend"). Twee suiwer melodie-vormende gevalle kom ook voor: Die woestyn-lerwerkie, 7⁴ ("vaal" - of sou die feit dat die speelmaatjie "vaal" is en nie 'n meer opvallend kleur nie, juis 'n subtiële betekenisvolheid inhou?)¹⁾; en Winternag, 45³ (eerste lettergreep van "verlaat").

(iii) melodielyn

In Vaalvalk is dit opmerklik dat die hele melodie binne die beperkte omvang van 'n kwint (gis^1 - dis^2) bly, met uitsondering van slegs twee tone wat 'n halftoon laer lê. Hierdie beperking is gepas by so 'n beweginglose klein tablo-gedigie. Dit is ook paslik dat alle afsnit-eindes behalwe een (13^3 - 14^2), opwaarts beweeg: die teenoorgestelde werkwyse sou moontlik 'n effek van te groot smartlikheid i.p.v. die gedig se matige triestigheid meebring. Die afsnitte in In die stilte van my tuin is ook oorwegend beperk tot kwintomvange; 6^3 - 8^3 en 12^4 - 16^1 is uitsonderlik weens oktaaf- en none-omvange; e.g. in aansluiting by die begrip "wind" en lg. by "drywe". Eerste winterdag bevat ook enkele ontleedbaar illustratiewe lynaanwendings, bv. herhaling van een toonhoogte by die woorde "yl motreën wat heeldag" (12-14) en "(een-)tonig, eentonig op gewel en (dak)" (36-38). Een besonder subtiële geval kom voor in hierdie lied: die woorde "laagdwarrelend die blarevlug" suggereer lae klanke maar bly by van die hoogste tone in die lied. Hierdie woorde is egter die einde van die opeenvolging "Na al die sonskyn is dit donker; /vaal dryf die wolke in die lug; /vaal die yl motreën wat heeldag stuiwe; /laagdwarrelend die blarevlug", d.w.s. dit is die eindpunt van die verskuiwingsproses vanaf agtergrond na voorgrond. As introspektiewe kunstenaar lees Van Wyk dus hierin iets wat naby aan sy persoon staan, as sodanig meer onmiddellik op sy innerlike betrek kan word, en gevolglik eerder klimakteries as realisties-illustratief behandel moet word. Die vasstelling van 'n denkproses wat so subtiel (amper obskuur) is,

sou vergesog 463/

1) Kyk bl. 485.

sou vergesog wees in die geval van 'n komponis wat nie Van Wyk se konsekwent-subtiele belewenisassosiasies toon nie.

Koud is die wind wek melodies die indruk van 'n studie in eentonigheid: $1-2^1 = 3-4^1 = 21-22^1 = 23-24^1 = 31$ (gevarieer) = 32 (gevarieer); elkeen met die afwaartse melismatiese kwint wat op bl. 458 genoem is. Opvallende sekwense in 5, 6 en 7; 9, 10 en 11; en 29 en 30 dra by tot hierdie algemene indruk, wat egter weens smaakvolle harmoniek en interessante begeleidingsinkleding hoegenaamd nie steurend is nie.

Soos afgelei kan word van die gegewens i.v.m. melodiek is al vier die Weemoedige liedjies realistiese stemmingstukke, sonder opmerklike tekens van liriese ontplooiing. Ten spyte van enkele, besonder aantreklike melodiese afdelings (bv. Eerste winterdag, 3^2-5^3), is die geheelindruk een van doelbewuste vermyding van die liriese element ten gunste van 'n broeiend-morrende, amper morbiede, vasklemming aan sentrale toonhoogtes en eenderse melodiese wendinge. Koud is die wind is die opvallendste voorbeeld hiervan, omdat dit die grootste persentasie direkte herhaling bevat. Dieselfde neiging kenmerk egter ook al drie die ander Weemoedige liedjies (bv. Vaalvalk, 4-9 en 16^4-20 ; Eerste winterdag, 3^2-5 en 7^4-10^1 , 12-17¹, ens.; en In die stilte van my tuin, 0^4-3^3 , 6^3-9^3 , 17-18, ens.).

In Van liefde en verlatenheid bestaan die opvallendste lynkenmerk uit formasies en wendinge wat sentreer om die interval van die tertse. Laasgenoemde interval is uiteraard 'n natuurlike keuse vir vokale gebruik; Van Wyk se aanwending daarvan is egter sodanig dat dit 'n melodiese kenmerk word. Drie hoofklasse wat op tertse gegrond is kom voor, nl. speling tussen die groot en klein tertse in die boonste stem; speling deur kromatiese verandering in die onderste stem; en kromatiese tertseopvolgings.

"die stem van die storieverteller is dood"



In verband met die aanhaling kan dit opgemerk word dat die e.g. twee klasse (nl. speling tussen die bestanddele van 'n tertse m.b.t. boonste en onderste toon) albei in die voorbeeld van hierdie derde soort aanwesig is (by 16^3 en 16^4-17^1). Een van hierdie twee klasse, meesal die eerste, kom uiteraard voor in al die volgende voorbeelde van kromatiese tertsoopvolgings: Die towenares, $12^{2\frac{1}{2}}-13^3$; Die woestyn-lewerkie, 16^5-17 , 19^{2-3} , 28^4-29 , 42; Winternag, $30^{3\frac{1}{2}}-32^2$, 34^3-35^3 ; en Diep Rivier, $67-68^1$. Die gegewe voorbeelde bestaan almal uit dalende lyne. 'n Geval van dieselfde prosedure, maar in 'n stygende rigting, kom voor in Diep Rivier, $71-72^2$, by die woorde "as fluistering in 'n droom".

So 'n konsekwente betekenisverbinding as in die vorige geval kan nie tussen hierdie figuur en 'n objektiewe lesing van die woordbegrippe vasgestel word nie. In hierdie verband is dit veral die voorbeelde uit Die woestyn-lewerkie wat probleme lewer: 16^5-17 en 19^{2-3} bevat die woorde "waar die hasie wegkruip/ en die steenbokkie sy lêplek maak", e.g. dus met die implikasie van vreesagtigheid, albei egter gekleur deur die voorafgaande "As jy bo in die lug sing/ kan jy al die wonderlike dinge onder sien", wat groter klem op die meidjie se bewondering as op die dertjie se vreesagtigheid impliseer. Dieselfde is waar van maat 42 uit dieselfde lied, waarin die woorde is: "tot al jou kleintjies groot is", voorafgegaan deur "Ek sal jou oppas, my sussie" dus met 'n teer-beskermende betekenis.

Mate $28^{3\frac{1}{2}}-29$ is nog meer problematies. Die betrokke woorde is "want jy is sterker as almal", in saamhang met die voorafgaande "En die meide kan jou nie raak nie" en die opvolgende "selfs die bergleeu..... /kan jou nie raak nie". Die bepaling "al is jy swakker dan ek" onmiddellik

ná die betrokke woorde dui weer op liefderyke teerheid en verander niks aan die klaarblyklike betekenis van "want jy is sterker dan álmal nie".

Hierdie gedig, wat, as outonome gedig gelees,¹⁾ oënskynlik neig na 'n positiewe (amper opgewekte), hoewel enigsins peinsend-verlangende stemming, word deur Van Wyk, volgens die genoemde aanduidings in sy melodiek, egter as potensieel vol aandoenlike smart geïnterpreteer. Dit kom voor asof hy dit wil gebruik, in saamhang met die ander gedigte in dieselfde bundel, as beligting op die algemene geestesgesteldheid wat lei na die doodsverlange in Diep Rivier, en wel as illustrasie van 'n element van vergeefse liefde ("..... bo in die lug", dus buite bereik) vir een, onontbeerlike persoon ("al wat ek in die wêreld het"). Hiervolgens is dit dan logies dat die woorde "want jy is sterker as almal" (lees: "ek het jou nodiger as enige iemand anders") dieselfde melodiese formule uitlok as "(diesg ge-)druis van waters diep en (koud)" (lees: "die verlossing wat ek begeer"). Eweneens is dit dan betekenisvol dat die woorde "as fluistering in 'n droom" (m.a.w. die belofte van uiteindelijke verlossing deur die dood) van hierdie selfde formule, maar met omgekeerde lynrigting, bedien word.²⁾

Inderdaad noop 'n verbinding van hierdie en die opvolgende ontledingsafleidings met simpatieke inlewingsaanvoeling, die luisteraar om tot die slotsom te kom dat Van Wyk in Van liefde en verlatenheid uitstekend daarin slaag om 'n konsekwente melodiese belewenissfeer te skep. Soos in die Weemoedige liedjies "vertaal" hy die stemmings van die gedigte oortuigend in musiek, hier egter nié ten koste van die liriese element nie: melodies-aangrypende kurwes en wendinge kom in presies die regte hoeveelheid (en op die regte plekke volgens woordbetekenis) voor, om 'n treffende, vitale melodielyn te laat ontstaan, sonder dat enige verdenking van 'n soekery na "mooi" effekte moontlik is.

----- Die derde 467/ -----

1) Vgl. T.T. Cloete, Eugène Marais, Monografieë uit die Afrikaanse Letterkunde Nommer I, Nasou Bpk., Kaapstad, bll. 8 en 31.

2) Kyk bll. 462-463.

Die derde genoemde soort tertiformasie wat bestaan uit kromatiese speling in die onderste toon van 'n tert, kom minder dikwels voor as die ander twee. Een voorbeeld is reeds gegee op bl. 465 (by die woorde "is dood"). Ander gevalle word aangetref in Winternag, 12^{1-2} ("die doflig"), $18^{2\frac{1}{2}}-19^2$ ("lê die velde") en 40^3-41^2 ("op die ooswind"); en in Hart-van-die-Dagbreek, 11^7-12^3 ("dit doodvee"). Behalwe vir die tweede voorbeeld uit Winternag staan almal in 'n patetiese konteks; die uitsondering is, soos ook party van die ander, 'n onopvallende bestanddeel in die middel van 'n groter eenheid. Hier is dit weer opmerklik dat die aanwending van die motief 'n hoër mate van patetiese versugting gee aan die slotwoorde van "Lank het ek dit in die dou gesien/ voor die son dit doodvee", as wat objektiewe lesing van die gedig noodwendig suggereer.

Al drie die bostaande soort tertiformasies sluit 'n opmerklike gebruik van die kromatiese verlaging van 'n toon in, soms met behoud van letternaam en soms as dalende halftoon genoteer. Hierdie begrip, met sy droewig-versinkende werking, speel 'n belangrike rol ook op plekke waar dit nie in tersverband staan nie. Soms setel die effek van verlaging in aangrensende tone, bv. Diep Rivier, 43^3-44^1 ("my smart"); soms in tone wat betreklik ver uit mekaar is, maar nogtans merkbare verband hou, bv. Die townares, 5^1 en 5^5 , waar dit die hoogste toon van die betrokke afsnit, sowel as die eerste sangtoon van die lied geld. Ander voorbeelde kom voor in Die townares, 9^5 en 10^1 , en 21^{4-5} ; Die woestyn-lewerkie, 14^4 en $15^{2\frac{1}{2}-3}$ ('n dubbele verlaging); Hart-van-die-Dagbreek, 16^{7-8} en 17^{1-2} (ook dubbel); en Diep Rivier, 29^1 en 30^1 , en $47^{3\frac{1}{2}}-48^1$.

RITMIEK.

Nimmer of Nou! is, soos verwag kan word uit die woorde, in "Marstempo". In ritmiese opsig, soos oor die algemeen,

vertoon dit 468/



vertoon dit ongunstig langs soortgelyke toonsettings van oneindig swakker komponiste (vgl. Eyssen se meevoerende behandeling van Komaan!). Geen afwisseling word aangestref in die tweemaateenhede nie en die kenmerkende "militêre" gepunteerde indelings word meganies-oninteressant volgehou. Met skemering is meer ondernemend, o.a. met enkele maatsoortveranderinge (na $\frac{2}{8}$ in 7, $\frac{3}{4}$ in 11, en $\frac{3}{8}$ in 23 uit die basiese $\frac{4}{8}$) en betreklik interessante wisselwerking tussen die afsnitlengtes van die stem (meesal in die omgewing van tweemaatgroepe) en die begeleiding (eenmaatgroepe). Ook wat interne ritmiek betref, bevat dit aansienlik meer verskeidenheid. Hierdie kenmerke wek 'n indruk van groter aandag aan strukturele vitaliteit, sonder dat die toonsetting as 'n geheel werklik oortuigend vitaal word: in hierdie lied verlaat Van Wyk hom nog, soos enige mindere of onvolwasse komponis noodwendig moet, op 'n direkte beroep op die meer oppervlakkige sentimentele reaksies van sy luisteraars.

Die Weemoedige liedjies verteenwoordig 'n groot stap vorentoe in ritmiese opsig. Veral van belang is die voortbouing op die amper kontrapuntiese begrip van ritmiese teenstelling tussen stem en begeleiding, beide wat afsnitlengtes, en interne ritmiek betref. Hierdie aspek dien as 'n belewende element, maar sonder om opvallend te wees a.g.v. die stadige tempi (Lento rubato, Andante sostenuto, Poco adagio, en Lento non troppo). Mate 1-15 uit Eerste winterdag is verteenwoordigend:

Maatnommer	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	
Stemafsnitte			/-----/				/-----/				/	/	/	/	/	/
Begeleidingsafsnitte	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/

Hierby sorg opmerklik-interessante interne bestanddele vir verdere verhoging van die vitaliteit, bv., in die stem, sinkopes in 7^4-8^2 , 11^2 , 28^2 , 37^2 en 38^2 en die enkele

verskyning van 'n gepunteerde ritme in 18; en in die begeleiding sinkopes (bv. 3^4-4^1 , 8^4-9^1) teenoor vloeiende beweging in die stem; en oordeelkundige afwisseling tussen die genoemde sinkope-idee en grootliks verskillende formules soos die deurborende motiewe in bv. 16^2-17^2 en 18-19 en die betreklik swaarder eenmaatgroepe in bv. 12-15.

Elkeen van die ander drie Weemoedige liedjies bevat soortgelyke vitaliserende besonderhede; in Vaalvalk bv. die sinkope in $4^{3\frac{1}{2}}-4$ en lang nootwaardes in 5^3-6^1 , 7^1-3 ens. in die stemparty, en maat 12 in die begeleiding, waarin die algemene sinkope-idee onderbreek word; in In die stilte van my tuin illustratiewe triole in 1^4 en 13^3-4 in die stem en nootwaardeveranderinge in die begeleiding (halfnote $0-2^2$, agtste-triole in 4 en 10, sestiendes in $12-19^2$, ens.); en in Koud is die wind nootwaardeveranderinge in die begeleiding. Laasgenoemde lied is die enigste van die vier wat enige sweem van 'n neiging tot eentonigheid bevat, veral in ritmiese opsig: die motief , soms gevarieer as , wat voorkom in 2-12, 16-17 en 31-33, is so opvallend-ekspressief ¹⁾ dat dit maklik 'n indruk van oorladenheid en gevolglik verveling sou kan wek. Soos op bl. 462 genoem is die geheel-indruk van die lied egter geensins eentonig nie. Dit suggereer inderdaad juis die regte graad van eenselwigheid om hierdie begrip as doelbewuste illustratiewe element (van knaende verlange) te laat voorkom.

Hieruit is dit duidelik dat Van Wyk die kuns verstaan om stil-weemoedige stemmings oortuigend weer te gee, sonder dat die musiek self tot bewegingloosheid verstill; die Weemoedige liedjies is droefgeestig sonder om temerig te word.

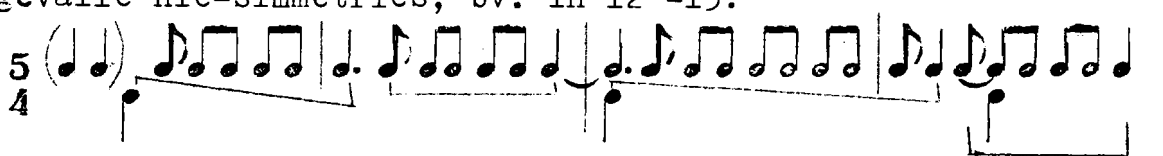
Terwyl die Vier weemoedige liedjies op 'n treffende wyse 'n toename in Van Wyk se vermoë om ritmies-vitale strukture te skep demonstreer, bereik hy in hierdie opsig (soos ook in alle ander opsigte) merkwaardige hoogtes in

----- Van liefde en 470/ -----

1) Van Wyk skryf die aanduiding piangendo daarby in maat 16.

Van liefde en verlatenheid. Veral Die townares en Diep Rivier is imposante ritmiese strukture, met aangrypend-oortuigende aanwending van 'n vry-deinende spanningsopvolging.

In Die townares spruit die ritmiek klaarblyklik deels uit die deklamatoriese opset. Dit bring mee 'n algehele afwesigheid van enige patroonvorming in die stem-party, wat gebalanseer word deur 'n (geringe) mate van patroonvorming in die begeleiding, lg. egter ook in alle gevalle nie-simmetries, bv. in 12³-15:



'n Ewe vry struktuur word in Diep Rivier aangetref, hier egter as gevolg van kontrapuntiese verwéwing van stem en begeleiding, waarby lg. nooit minder nie en meesal meer as twee gelyktydige ritmiese lyne bevat. Hierdie soort idioom is uiteraard uitmuntend geskik by die idee van malend-hartstogtelike doodsverlange wat in die gedig botvier, mede omdat die betrokke lied deur vier ritmies-prikkelende liedere voorafgegaan is.


Albei die genoemde liedere bevat grootskaalse aanwending van ingewikkelde sinkopes van alle soorte, onreëlmatige plasing van diep harmoniedraende bastone (oral in Die townares en in 32-37 en 44-56 van Diep Rivier), en 'n uiters vrye opvolging van afsnitlengtes. Enige moontlikheid van onbeheersde losheid word egter uitgeskakel deur 'n alomteenwoordige motief in Die townares ¹⁾; en deur 'n mate van herhaling in Diep Rivier, waarin die voorspel oorheers word deur die ritme $\frac{3}{4}$ wat in die res van die lied ook weer dikwels voorkom (19, 24, ens.), meesal gevarieer soos in 22 en 26 () en 24^{3 1/2}-25 (), ens.


In die voorspele 471/

1) Kyk bl. 477

In die voorspele van albei liedere word 'n besonder betekenisvolle neiging tot abrupte afsniteindes aangetref, waarby voortstuwende beweging onverwags afgeknip word (Die towenaars, 1³, 2⁴, ens.; Diep Rivier, 3¹, 5¹, ens.). Hierdie metode dra aansienlik by tot 'n effek van dramatiese onheil.

Op 'n skaars minder hoë kunsvlak as die twee genoemde liedere is Van Wyk se beheersing van evokatiewe ritmiese patrone in Hart-van-die-Dagbreek en Die woestyn-lewerkie.

In e.g. lied word die begeleiding in 1-15 en 22-25 gevorm uit 'n motto perpetuo oor die patroon $\frac{10}{16}$ 

terwyl 16-21 bly by die patroon $\frac{10}{16}$ 

Albei hierdie indelings is oortuigend-gestileerde weergawes van die soort patrone wat moontlik deur 'n primitiewe persoon met sy hande op 'n slaginstrument gevorm sou kan word. Hierteen beweeg die stem in vry-wisselende afsnitlengtes, wat ook moontlik beskou kan word as aansluitend by die soort steminterpolasies wat by so 'n begeleidingspatroon gemaak sou kan word. Dit moet beklemtoon word dat Van Wyk hierdie realistiese element op 'n kunstige wyse beheers, wat die oorsprong geslaag suggereer, sonder om 'n presiese kopie daarvan te wees. ¹⁾ Met ander woorde, die musiek word nie self primitief nie en bevat niks van die irriterende eentonigheid wat primitiewe ritmiek vir die Westerse oor het nie. Hiertoë dra veral register (deurgaans hoog) en harmoniek (oordeelkundig afgewissel) by, asook die kontrapuntiese wisselwerking tussen stem en begeleiding, waarby lg. dwarsdeur in eenmaateenhede val.

Basies dieselfde evokatiewe soort ritmiese konstruksie kenmerk Die woestyn-lewerkie, hier egter subtiel anders aangewend. Hierdie lied is heelwat langer (55 mate, teenoor 25 in Hart-van-die-Dagbreek), sodat meer patroonwisseling voorkom, waarby maatsoortveranderinge ingesluit is: $\frac{7}{8}$ word $\frac{4}{4}$ in maat 3; word $\frac{2}{4}$ in maat 10; ens. Die

soort patrone 472/

1) Kyk ook bl. 327 (i.v.m. oordrewe realisme).

soort patrone wat hy kies is ook subtiel anders: dit is nader aan gewone sinkopiese indelings, sodat die suggestie van aansluiting by die primitiewe mens in sy natuurlike omgewing, vervang word deur eksotiese behandeling van die bekende, en aansluiting by die musiek van die verstedelike primitiewe mens suggereer.

Die belangrikste ritmiese patroon is deels afhanklik van toonhoogte:



Hoewel Van Wyk dit nie d.m.v. aksenttekens pertinent as sodanig aandui nie, is die effek op die oor 'n indeling van $\frac{4}{4}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$. Die linkerhandritme $\frac{4}{4}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ sorg daarvoor dat 'n stewige polsbasis duidelik gehandhaaf bly. Dit is die geval dwarsdeur die lied, ook by die ander belangrike patrone soos in 8 ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$), 11 ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$), ens.; sowel as by verbindings van hierdie patrone met ewe eksoties-aantreklike indelings in die sangstem, bv. $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ (6^4-8^2) en $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ($11-12^2$), ens. Dit is hoofsaaklik die rede daarvoor dat die geheelindruk eerder van verwesterse as "eg"-natuurlike primitiwiteit is.

Die twee voorbeelde van stempatrone bevat in die abrupte ritmiese eindes 'n verdere evokatiewe element, weer aangetref in die afsniteindes op 13^4 , 41^1 en 46^1 . Hierby moet ook genoem word die interessant-onreëlmatige indelings in 1-2, 25-27, 29, ens., wat in $\frac{7}{8}$ -tydmaat is, met 'n verdeling van 4+3 agstes sonder 'n gelykblywende polsbasis.

Veral wat die e.g. patrone betref, gebruik Van Wyk in hierdie lied 'n idioom wat in mindere hande baie maklik blatant sou kon word. Hy slaag egter daarin om hoegenaamd

geen dergelike gewaarwordings by die luisteraar te wek nie; intendeel is Die woestyn-lewerkie presies die gewenste afwisseling tussen Die townares (vry-deinend dramatiese ritmiek) en die besonder langsame vloei van Winternag.

Laasgenoemde lied bevat die aanduiding Lento desolato, wat dit die stadigste van die vyf liedere in Van liefde en verlatenheid maak. Uit ritmiese oogpunt is dit om hierdie rede, asook weens die ligging onmiddellik ná die motories-dinamiese Die woestyn-lewerkie, die groot gevaarpunt onder die liedere: teen so 'n stadige tempo verkeer ritmiese beweging in enige musiek voortdurend in die gevaar om totaal te stol. Van Wyk vermy so iets egter heeltemal geslaagd, hoofsaaklik d.m.v. dieselfde soort vry-deinende spannings- en ontspanningskurwes as in Die townares en Diep Rivier; hier egter nie as sulks deur die luisteraar ervaar nie (weens die besonder stadige tempo) maar wel aanwesig as vitaliteitsbeginsel. Bepalende bydraes tot die algemene indruk van stadige vloei, word ook gelewer deur die kontrapuntiese wisselwerking tussen sangstem en klavier, of tussen verskillende stemme in die begeleiding, en die immerwisselende interne ritmiek. Onder lg. begrip val die stuwende triole op 3¹, 5¹, ens., wat in 1-12 telkens weer oplewing bring in die oorwegende duoolindelings; die verskuiwende plasing van bastone in 13-20 en 21-23; en die oordeelkundige aanwending van sinkopes in sangstem en klavier. Dit is opmerklik hoe sielkundig-juis Van Wyk die genoemde elemente spaseer: die opvallendste een kom aan die begin van die lied, sodat die teenstelling met die vorige lied nie onaanvaarbaar groot is nie, terwyl die laaste aantal mate meer kalm-vloeiend is: teen hierdie tyd het die luisteraar geleentheid gehad om hom in te leef in die stadige beweging, en terselfdertyd berei dit voor vir die gelykvloeiende (ofskoon onreëlmstig ingedeelde) Hart-van-die-Dagbreek.

Elkeen van die liedere as 'n afsonderlike ritmiese struktuur is dus oortuigend, terwyl die groter geheel wat deur die vyf liedere saam gevorm word, in ritmiese opsig bestaan uit oordeelkundige, komplimentêre teenstellings.

VORM.

Nimmer of Nou! bestaan uit twee sestienmaatgroepe waarin ooreenstemmende mate voorkom, bv. 1-2 met 25-26. Die geheelindruk is van 'n willekeurige opvolging van onaantreklike melodiese tweemaatgroepe. Met skemering is deurgekomponeer (ontvouend volgens woordbetekenis), met 'n inleiding van twee mate; in 3-21 beskrywing van verlange (begelei deur tremoli in die regterhand en 'n ryk bas, dikwels sonore kwinte, in die linkerhand); klimaksbereiking in 21-23 (aangehelp deur o.a. verdubbeling van die sangstem in die begeleiding); ontnugtering in 22-29 (resitatiewies); en 'n slotafdeling 30-35 wat uit natuurbeskrywing bestaan.

Die sangstemparty in Vaalvalk klink, weens die beperkte kwintomvang, dwarsdeur so eenders dat dit verbasend is om by ontleding vas te stel dat daar in werklikheid slegs een motiwiese verband is, wat buitendien gladnie eksak is nie, nl. 4-5 met 13^3-15^3 (19^3-20^1 bestaan uit gevarieerde herhaling van 17^4-18^1 ; so 'n aangrensende herhaling kan skaars in 'n motiwiese lig beskou word). Hierteenoor bestaan die begeleiding grotendeels uit herhalings, wat 'n besonder kompakte struktuur gee: 1^3-5^1 word onmiddellik herhaal in 5^3-9^1 ; en die afwaartse toonleer-idee in 3^3-5^1 , wat met 'n halftooninterval begin, word weer aangetref in 9^3-11^1 , 12^3-13^3 , 14^3-15^3 en 15^4-17^1 . 'n Subtiele suggestie daarvan, deurdat slegs die aanvanklike dalende halftoon aanwesig is, kom voor in 18^{1-2} .

Hieruit is dit duidelik dat ses uit 'n totaal van nege afsnitte in die linkerhand met die genoemde dalende halftoon begin. Die geheelindruk is van herhaling eerder as motiefbewerking. Verwysing na die sangstem vind plaas in 11^3-13^1 , waar die stemmotief uit 4 navolgend gebruik word; dit, plus die ooreenstemming tussen die sangstemmateriaal in 4-5 en 13^3-15^3 skep 'n indruk van tweeledige vorm: A 1- 11^2 ; A₁, 11^3-20 .

In Eerste winterdag word die teenoorgestelde indeling aangetref, deurdat die sangstem nou die element van herhaling bevat: 3^2-5^2 word herhaal in 7^4-10^1 (gevarieer) en in 17^4-18^3 (gevarieer, en verdeel om 'n "herinnering" te vorm soos in die begeleiding van Vaalvalk by 18^3-4); 11^2-15^1 word gevarieerd herhaal in 35^2-39^1 ; en die dalende toonleer uit 3^2-4^2 vorm die hoofbestanddeel in 26^2-28^1 , 29-30 en 31^2-32^1 . Hierdie herhalings dien 'n strukturele doel, behalwe wat 11^2-15^1 en 35^2-39^1 betref, waar die ooreenkoms volgens woordbetekenis gereël is (albei afsnitte het met reën te doen). Die begeleiding word oorheers deur herhaalde akkoorde, dikwels met 'n element van sinkope ingesluit, wat dit ook sterk eenheidlik maak. 'n Geringe mate van motiefverwerking kom voor in die ooreenkoms tussen die deurborende afsnitte in 5^4-7^3 en 44^2-4 . As geheel is die formele indruk weer een van tweeledigheid: A 1-25, B 26-47.

In die stilte van my tuin wek 'n sterker indruk van doelbewuste motiwiese konstruksie as enige van die vorige drie genoemde liedere. Die ooreenkomste wat aanleiding gee tot hierdie indruk spruit uit die sentrale rol wat die interval van die tertse speel. Dit val op in die sangstem in $0^{4\frac{1}{2}}-1^3$, $1^{4\frac{1}{2}}-2^3$, $20^{4\frac{1}{2}}-21^3$, $21^{4\frac{1}{2}}-22^3$, $22^{4\frac{1}{2}}-23^3$ (almal taamlik presies dieselfde); 3^1-3 en $17-18^1$ (albei sonder die aanvanklike opwaartse tertse van die vorige voorbeelde); en 14^4-16^1 (met 'n opvallende variasie d.m.v. die vergrote kwartinterval wat op $15^{2\frac{1}{2}}$ voorkom). Verdere ooreenkoms, wat nie by die genoemde tertskonstruksies aansluit nie,

word gevind in 476/

word gevind in 9^{1-3} en 20^{1-3} . Die begeleiding ontplooi vryer, maar bevat ook hier en daar opmerklieke verwysings na die tertinterval wat die stem oorheers bv. in $4^{4\frac{1}{2}}-5^1$, $10^{4\frac{1}{2}}-11^1$ en $18^{4\frac{1}{2}}-19^1$. Hierdie gevalle, wat al drie kunstig ingewef is aan die eindes van beweeglike afsnitte van die andersins akkoordiese begeleiding, toon aan dat die veelvuldige teenwoordigheid van tertskonstruksies in die sangstemparty in 'n mate doelbewus is.

In die drieledige struktuur van hierdie lied (A 1-11; B 12-19²; A₁ 19³-25) is die oorheersing van die tertskonstruksies ongeveer eweredig versprei oor die drie afdelings, egter met 'n baie nader ooreenkoms tussen 0^4-3^2 en 19^4-23^3 (versterk deur die feit dat albei akkoordies begelei word) as tussen die ander genoemde betrokke mate.

Die aanhoudende motiwiese ooreenkomste in die melodiek van Koud is die wind is op bl.462 genoem, en die oorheersing deur 'n "smartsteek"-ritme van die begeleiding op bl.469. Ten spyte van hierdie volgehoue herhalings van dieselfde motiewe, is die geheelindruk minder een van motiwiese konstruksie as wat in In die stilte van my tuin die geval is. Dit hang saam met die feit dat die herhalings, ofskoon wel van motiwiese aard, konsekwent op dieselfde toonhoogtes plaasvind. Dit bring ook mee dat die drieledige indeling wat begeleidingsinkleding betref, (A 1-19; B 20-30; C 31-38) versmelt in die melodies-oorheersende tweeledige indruk (A 1-19; A₁ 20-38).

Van Wyk se oënskynlik aangebore neiging tot konstruksies wat interne herhaling as basis het, lei in Van liefde en verlatenheid tot indrukwekkende motiwiese strukture: Die townares en Winternag demonstreer hierdie tegniek op 'n kunsvlak wat elders slegs in uitsonderlike gevalle in die Afrikaanse kunsliedliteratuur geëwenaar word.

Die townares word oorheers deur een motief, wat slegs een maal, en dan so sterk vervorm dat die ooreenkoms

heel moontlik toevallig is, in die sangstemparty voorkom, nl. by die woorde "Sy wag nie meer vir die koms (van die jagters nie)" in $9^{\frac{1}{2}}$ -10. Geen ondubbelsinnige aanduiding van betekenisassosiasie word dus deur die komponis verskaf nie. In die lig van sy besonder konsekwente behandeling van melodiese belewenissfeer ¹⁾ is dit egter verleidelik om hierdie obskure ooreenkoms tóg as rigtinggewend te beskou; aanvaarding daarvan sou buitendien treffend gepas wees in die konteks van die vyf liedere as 'n geheel, wat afsluit met doodsverlange.

Die betrokke motief staan soos 'n omen voor aan die lied, geklee in abrupte ritmiese waardes, wat dit mede a.g.v. die grommend-lae register en fors dinamiek soos 'n wanhoopskreet laat voorkom:



(tot drie oktawe ondertoe verdubbel)

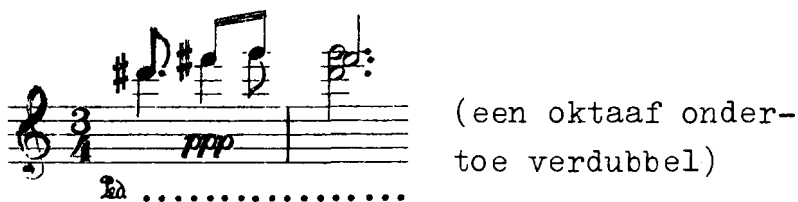
Hierdie motief word, in verskillende groeperings van die nootwaardes en met verskillende verdelings (d.i. mutilasies) en vervormings, deurgaans in die begeleiding aangetref, met uitsondering van slegs 17 en 25-28, d.w.s. 5 uit die totaal van 28. 'n Paar voorbeelde is 1^5-2^1 (sonder die eerste toon); $2^{\frac{1}{2}}-3$ (sonder die laaste); 4^1 (sonder eerste en laaste); $5^{\frac{1}{2}}-4$ (vervorm as variasie op die eerste vier tone); $6^{2\frac{1}{2}}-7^1$ (sonder die vierde toon); $16^{\frac{1}{2}}-2$ (slegs die aanvangsinterval); $18^{\frac{1}{2}}-19^1$ ("weggesteek" deurdat sommige tone nie in die boonste stem val nie); ens.; ens.

In die aanvangsgestalte, soos hierbo aangehaal, speel die intervalgroottes weens die snelle afloop nie 'n opmerklike rol nie. In die minder vlugge weergawes, bv. $2^{\frac{1}{2}}-3$, $8^{\frac{1}{2}}-9^1$, ens., val dit egter op dat die eerste drie tone om 'n tertsinterval sentreer. In hierdie opsig sluit dit dus subtiel aan by die sangstemmelodiek (kyk bl. 463). Dieselfde aansluiting, egter opvallend i.p.v. subtiel, kom voor in die hoofmotief in Winternag, wat

----- eweneens die lied 478/ -----

1) Kyk bl. 466-467.

eweneens die lied open, hier egter soos die veraf suising van 'n koue windjie:



Die motief kom in hierdie gegewe vorm voor by die eerste drie woorde van die gedig, nl. as melismatiese verklanking van "O koud is (die windjie/ en skraal)"; en in 33^3-34^3 in die middel van 'n melodiese afsnit, weer melismaties, by "(is die grassaad) aan't roere". Weens die meer prominente posisie van die e.g. geval is dit deurslaggewend wat betekenisassosiasie betref. (Dieselfde idee van 'n wankelende tertsdomineer die vyf liedere as geheel, soos genoem in bl. 463 ens.; die algemene troosteloosheid waarvoor dit as simbool dien, word vir die bestek van hierdie lied dan ervaar as koudheid, in 'n geestelike sin.)

Die begeleiding in 0-11 en 21-33 word deur hierdie motief gedomineer, in e.g. groep mate meesal in verbinding met 'n na verwante motief wat ook berus op tertsspeling (in die sangstem, 8^3-9^1). Die afsnit wat albei genoemde motiewe bevat, kom voor by die eerste twee reëls van die gedig: "O koud is die windjie/en skraal"; en in die begeleiding in $2^{\frac{1}{2}}-3^1$ (sonder die laaste toon), $3^{3\frac{1}{2}}-5^2$ (met die eerste motief onvolledig en vervorm), en $9^{3\frac{1}{2}}-11^2$ (kanonies). Die eerste motief kom alleen voor in al die mate wat nie genoem is nie, t.w. $0^{2\frac{1}{2}}-2^1$, $5^{3\frac{1}{2}}-8^1$ (met uitbreiding op die laaste interval); en $11^{2\frac{1}{2}}-3$ (slegs die laaste interval). In 21-33 word meesal die eerste een van die twee motiewe gebruik, in 'n minder digte opvolgingstempo as in die eerste elf mate: in die stemparty, 32^3-34^3 (uitgebrei en melismaties versier); en in die begeleiding, $26^{2\frac{1}{2}}-27^1$, $29^{2\frac{1}{2}}-30^1$, en $21^{2\frac{1}{2}}-24^1$, lg. keer met albei die motiewe soos hulle meesal in 0-11 voorgekom het.

Afgesien van hierdie twee motiewe, is daar 'n hele paar mate waarin die algemene idee van tertsspeling as basis vir die begeleiding dien: 21-23 (ostinato-figuur in die linkerhand); 28, 30, 32, 39³-40² (regterhand); ens. Dieselfde idee oorheers die stemparty op 'n opvallende wyse, soos in bll. 463 ens. genoem is. In motiwiese opsig sluit die begeleiding in Winternag dus enger aan by die sangstemmelodiek (van die betrokke lied sowel as van al vyf liedere as geheel) as wat in die ander liedere in Van liefde en verlatenheid die geval is. Dit veroorsaak dat hierdie lied in 'n sekere mate as saamvatting van die tendens in die groep as geheel kan geld. Van Wyk se plasing van so 'n saamvatting in die sentrum van die groep is oordeelkundig.

In Diep Rivier vind daar herhalings van melodiese af-snitte plaas, wat egter nie op motiwiese konstruksie soos in die geval van Die townares en Winternag neerkom nie. Die belangrikste herhalende elemente kom voor in die volgende mate:

(a) 0^3-3 in 9^2-11 (m.b.t. die tweede hoogste lyn in die regterhand) en in $56^{3\frac{1}{2}}-58^3$ (in die bas); $1^{3\frac{1}{2}}-3$ (d.w.s. die tweede helfte van e.g. maatgroep) in $5^{2\frac{1}{2}}-7^1$ (tweede hoogste stem van die regterhand); 0^3-1^2 (d.w.s. die eerste drie tone van e.g. maatgroep) in 6^3-7^2 (boonste stem); en die dalende halftoonidee wat in $1^{1-2\frac{1}{2}}$ en $1^{3\frac{1}{2}}-2^1$ voorkom in 7^3-8^1 , 8^{2-3} , 9^{1-2} , $44^{\frac{1}{2}}-1^{\frac{1}{2}}$, $44^{3\frac{1}{2}}-45^{\frac{1}{2}}$ en $45^{2\frac{1}{2}}-3^{\frac{1}{2}}$ (boonstem stem). Hierby neem $12^{2\frac{1}{2}}-17$ nagenoeg dieselfde verloop as $5^{2\frac{1}{2}}-9$, ietwat uitgebrei;

(b) 22-23 in 50-51, en, met dieselfde eerste maat maar met opwaartse i.p.v. afwaartse voortsetting in die tweede maat, in 24-25, 26-27, 32-33, 52-53 en 54-55. In hierdie gevalle, almal in die tweede hoogste stem, kom 'n geringe mate van veral ritmiese vervorming voor;

(c) die middelstemme 480/

- (c) die middelstemme in tertse in 38 word in elke maat van 39-43 herhaal, in lg. maat met 'n mate van vervorming;
- (d) $34-36^1$ in $36^{2\frac{1}{2}}-38^1$, vervorm;
- (e) "toevallige" aansluiting by bekende idees of motiewe kom voor: tertsspeling, $28^{\frac{1}{2}-3}$ en $30^{2\frac{1}{2}-3}$ (wat te gou verby gaan om opgelet te word); en die tertse gevorm deur die tweede hoogste stemme in 61-70 (verwant met die tertse in (c) hierbo, egter ritmies so anders dat die ooreenkoms geen betekenis inhou nie).

Die woestyn-lewerk en Hart-van-die-Dagbreek bevat geen noemenswaardige motiwiese konstruksie nie; die grondliggende ritmiese patrone (kyk bll. 471-473) neem nêrens motiwiese funksie aan nie. Die naaste aan hierdie begrip kom die opmerklike rol wat deur die interval van die tertse gespeel word in e.g. lied (soos in 3-4, 5-6, ens., ens., aangetref). Weens die onderlinge afhanklikheid van die belangrikste ritmiese patroon en hierdie interval neem die interval egter suiwer ritmiese in teenstelling met motiwiese betekenis aan.

Die voorafgaande motiefontledings dek die gewigtigste formele aspekte van die twee betrokke motiwies-gekonstrueerde liedere. Albei is deurgekomponeer, ¹⁾ Die townares as volg:

- A : Voorspel, 1-4; "wanhopige" inkleding van die hoofmotief. 4^{3-5} dien as voorbereiding vir die aansluitende sangstemintrede deur verwyling by een sonoriteit.
- B : $5-7^1$; hoogdramatiese deklamatoriese intrede van die sangstem met die vraag "Wat word van die meisie wat altyd alleen bly", wat kan beskou word as aanleiding tot die res van die vyf liedere as geheel.
- C : 7^2-8^1 ; "effek"-oorgang, waarby gebruik gemaak word van 'n pragtig-stemmingsryke pedaalaanwending, na 'n nuwe tempo.

D. ens.: 481/

1) Kyk Bylaag B, "ontvouende vorm".

D. ens.: 8²-28; gevoelsdeinings, t.w. 9-17 weemoedig, 20-24⁴ meer hartstogtelik, 24⁵-28 treurend. (Die tussenspel in 18-19 sluit aan by die voorafgaande mate.)

As geheel vloei die lied treffend oortuigend, met 'n illusie van "noodwendigheid" soos op bl.458 genoem. Dit is nie moontlik om vas te stel of dit die aangrypende deklamatoriese melodie van die sangstem is, of wel die kunstige motiefmanipulasie en stemmingsryke klankliggaam van die begeleiding wat hoofsaaklik verantwoordelik is vir hierdie indruk nie. Hoewel die sangstem en begeleiding motiwies onverwant bly met uitsondering van 17, waarin die sangstemafsnit uit 16 herhaal word, is hulle so geslaag met mekaar geïntegreer (op 'n nie-ontleedbare dus intuïtiewe wyse) dat verskillende funksies nie aangetoon kan word nie.

Wesenlik dieselfde soort deurgekomponeerde vorm kenmerk Winternag en Diep Rivier, in albei gevalle met dieselfde hoofindruk van gevoelsdeininge maar met enkele ontleedbaar illustratiewe wendinge, bv. na 'n nuwe afdeling in Winternag, 15, om aan te sluit by die woorde "So wyd as die Heer se genade" (wyer melodiestronge en omvang in die begeleiding); en in Diep Rivier, 61, by die woorde "Ek sien van ver " (d.i. die eerste aanduiding van hoop op vervulling van die doodswens).

Die woestyn-lewerkie is drieledig in aansluiting by die inhoud van die gedig (maar nie volgens Marais se strofeïndeling nie):

a : 1-2; $\frac{7}{8}$ -tydmaat.

A : 3-20¹; $\frac{4}{4}$, met enkele veranderinge na bv. $\frac{5}{4}$ (16) en $\frac{3}{4}$ (19); Nampti se stelling dat Gampta haar enigste aanspraak is (3-6 is nog deel van die voorspel).

b : 20¹-26; tussenspel, met oorgang na -

B : 25-38; hoofsaaklik in $\frac{7}{8}$; Nampti se bewondering vir Gampta.

c : 38-39 482/

- c : 38-39; tussenspel, met oorgang na -
A₁ ; 39-50;⁴/₄, na verwant met A maar geen presiese herhaling daarvan nie; Nampti se beskermende gevoel teenoor Gampta.
d : 50-55; terugkeer van dieselfde materiaal as in 1-2, hier uitgebrei.

Die gegewe ontleding berus uitsluitlik op die materiaal van die begeleiding. Die stemparty is deurgekomponeer.

Hart-van-die-Dagbreek bevat eweneens 'n deurgekomponeerde stemparty; in hierdie geval begelei deur 'n moto perpetuo-klavierparty sonder formele eienskappe. Weens die aantreklikheid van die ritmiese patroon en die kortheid van die lied (slegs 25 mate) is hierdie werkwysse heeltemal oortuigend. Dit sluit ook gepas aan by gedignhoud.

Elkeen van die formele inkledings wat Van Wyk kies in hierdie vyf liedere beheers hy op 'n pragtig-oortuigende wyse. Soos genoem, sluit dit deinende, deurgekomponeerde liedere, sowel as 'n geslote musikale vorm (die drieledige Die woesteyn-lewerk) in.

BEGELEIDING.

Die begeleiding in Nimmer of Nou! bestaan uit akkoorde wat 'n harmoniese basis onder die sangstemmelodie voorsien. In Met skemering is die begeleiding versier; dit bevat o.a. ryk-ruisende arpeggios en tremolo's, en 'n tweemaat-inleiding. Hierdie begeleiding is ingestel op rykheid, soos aangetoon deur die genoemde (nie-illustratiewe) figure en die opmerklike voorkeur aan die middelregister van die klavier.

As die betreklike klein opset van elkeen van die Weemoedige liedjies in ag geneem word, speel die begeleidings

'n aansienlike rol..... 483/

'n aansienlike rol. In Vaalvalk is die stem afwesig in 6 uit die totaal van 20 mate, en die 47-maat-lang Eerste winterdag bevat 'n 7-maat tussenspel en 'n vyf-maat naspel.

Al vier die begeleidings van die Weemoedige liedjies is geslaagd stemmingsryk, en veral in Vaalvalk en Koud is die wind is daar sterk evokatiewe elemente teenwoordig. In e.g. lied skep die volgehoue sinkope in die regterhand en toonleerfiguur in die linkerhand 'n illustratiewe onbeweeglike indruk, ¹⁾ met die yl besetting, sonder diep bastone, ook as aansluiting by die yl triestigheid van die gedig, en die huiwerende aanvang van die linkerhandfiguur in maat 18 gevolg deur drie ongebeleide sangstemtone 'n uiters effektiewe slot.

Die aanhoudende trillers, meesal óm 'n halftoon, en in 'n baie hoë register in 20-27 van Koud is die wind, bring besonder realistiese suggestie van die geluid van wind mee, en die smartmotief (kyk bl. 469) is goed gekies en oortuigend aangewend.

In die ander twee Weemoedige liedjies bestaan die begeleidings uit minder ontleedbaar-illustratiewe formules, alhoewel hierdie element nie heeltemal afwesig is nie. Die arpeggios in 4, 10 en 12-18² van In die stilte van my tuin, kan denkbare bedoel wees om aan te sluit by die begrippe van verwaaide roosblare en drywende skoenlappers; en die herhaalde akkoorde in Eerste winterdag kan moontlik in verband staan met die eentonige neerstuif van motreën. In albei liedere is die inslag egter oorwegend stemmingskeppend, d.w.s. in 'n relatief groter mate op gevoelseffek ingestel as in Vaalvalk en Koud is die wind.

Die rol van die begeleiding word nog belangriker in Van liefde en verlatenheid, nie weens langer onafhanklike passasies nie (in verhouding met die lengtes van die liedere is daar nie 'n toename in die lengtes van alleenstaande begeleidingspassasies nie), maar in aansluiting by die minder

uitsluitlike 484/

1) Kyk ook bl.469

uitsluitlike instelling op stemmingsbeelde. Die townares en Diep Rivier is dramatiese liedere (e.g. waarskynlik die aangrypendste en mees oortuigende dramatiese toonsetting wat daar bestaan van Afrikaanse woorde). Hierdie dramatiese geaardheid bring mee dat bv. die voorspele noodwendig groter en meer onmiddellik-aangrypende seggingskrag sal bevat as in stil-weemoedige stemmingsliedere.

Die townares bevat geen direkte illustrasie in die begeleiding nie. Tóg slaag Van Wyk daarin om 'n illusie te skep dat die musikale materiaal wat hy gebruik, niks anders kan "beteken" as wat die gedig te kenne gee nie. Dieselfde geld vir Diep Rivier: daar is bv. vir die simpatieke luisteraar iets amper tasbaar onherroepelik en onheilspellend in die (betreklik gewone) arpeggio's in 61-68. Dit dui op meesterlike manipulasie van aansluitende gevoelsdeinings deur die lied as geheel.

Winternag bevat 'n geringe mate van ontleedbare realisties-illustratiewe aansluiting, bv. in die atmosferies-suisende klank van 1-8, wat die "koud en skraal" windjie suggereer; en in die dubbele trillers in 37-55, wat kan aansluit by die ritseling van grassaad. Die oorwegende indruk is egter in hierdie lied ook van "stemmingsweergawe"; lg. begrip kom veel sterker op die voorgrond as enige van die ontleedbaar illustratiewe elemente wat in die vorige besprekings genoem is.

In Die woestyn-lewerkie en Hart-van-die-Dagbreek bevat die begeleidings 'n sterk element van illustrasie, soos op bll. 471-473 genoem i.v.m. ritmiek. In e.g. lied groei hierdie element regstreeks uit die woorde "En die meide kan jou nie raak nie." Albei liedere sluit op 'n realistiese wyse aan by die algemene beløenishwêreld wat onmiskienbaar deurskemer uit bv. die verwysings na natuurgebeure in Die woestyn-lewerkie, en uit die titel van Hart-van-die-Dagbreek. Marais gee ook by elkeen van die twee titels 'n pertinente aanwysing (".... die klein

Boesmanmeidjie").

In al die liedere behalwe Winternag is dit opvallend dat die begeleiding en stemparty nie dieselfde materiaal gebruik nie. Waar die begeleiding dan wel stemmateriaal bevat, is dit betekenisvol en effektief, bv. in Die towenares, 17 ('n eggo van die afsnit in 16 by die woorde "(die) stem van die storieverteller is dood"); en in Die woestynlewerk, 20-25 (die melodie uit 6^4-10^1 waar dit gebruik was by die woorde "Gampta, my vaal sussie/ al wat ek in die wêreld het"; en 45, waar die afsnit van "al wat ek in die wêreld het" uit 8^4-10 gebruik word teen "vaal" uit "my vaal sussie").

Die lg. verbinding van begrippe kan moontlik toevallig wees; dit is egter verleidelik om betekenis daarin te vind, veral aangesien die resulterende afleiding so goed in die tendens van die vyf liedere inpas (nl. dat die geliefde nie 'n opvallende kleur is nie, m.a.w. dat die komponis nie baie vra van die lewe nie; met die algemene verloop van die ander liedere as aanduiding dat hy selfs dit wat hy vra nie kan verwerf nie. Die feit dat hierdie byna aanstootlik-patetiese gedagtegang op so 'n subtiele wyse gestel word, dui op Van Wyk se goeie smaak). Die roerende slot van die begeleiding, wat bestaan uit 'n weemoedig-verlangende laaste stelling van die Gampta-interval waarmee die sangstem begin het, versterk die gegewe interpretasie van die begripsverbinding in 45.

HARMONIEK.

Nimmer of Nou! bestaan uit tradisionele klaskamerharmoniek met geen tekens van enige pogings tot interesantheid nie. (Vgl. bv. met 'n toonsetting soos Saam met

die wa van Eyssen.)..... 486/

die wa van Eyssen). Die totale gebrek aan harmoniese ondernemingsgees kan nie as verbasend beskou word nie: hierdie toonsetting is in alle opsigte klaarblyklik die werk van 'n student sonder ondervinding, en met nog onontgonne potensialiteite van eie individualiteit. Baie verrassend, egter, is die afgesaagde en inderdaad onsmakvolle elemente wat voorkom, bv. die onvermoë om van die tonika af weg te kom in maat 2, en die V-vergroot na I slotkadens in 32^{2-3} . Ook wat stemvoering betref kom daar enkele verrassings voor. Byvoorbeeld die c^2 in 20 (sangstem), wat die septiem van Td^7VI is, word net so in die lug laat hang en die melodielyn spring na die tonika van VI. In hierdie algemene futlose harmoniese omgewing wek dit die indruk van 'n fout en nie van verbeeldingsrykheid nie.

Hierdie soort foute kom nie in Met skemering voor nie, en 'n groot uitbreiding wat harmoniese woordeskat betref val deurgaans op. Die ryk-romantiese klankliggaam, waarvan die effek in 'n mate aan begeleidingsinkleding toe te skryf is, bevat veelvuldige majeure en mineur vyfklanke (ongetwyfeld 'n teken van proefneming met sonoriteite aan die klavier) en toon 'n voorliefde vir die verlaagde sesde toontrap as tertse van IV (bv. op 2^2 , $4^{2\frac{1}{2}}$, 31^2 , 33^2). Ook opvallend is die geënharmoniseerde vergrote ("Duitse") sextakkoord met none bo-oor in 5^2-6^1 .

Aan die beskrywing is dit duidelik dat die harmoniek in hierdie lied ooreenstem met die gewone gebruike in die groot massa Afrikaanse liedere. ¹⁾ Dit wil voorkom asof hierdie soort harmoniek 'n noodwendige ontwikkelingsfase voorstel!

Soos in ander opsigte verteenwoordig die Weemoedige liedjies ook in harmoniese opsig 'n geweldige groot stap vorentoe in Van Wyk se ontwikkeling as komponis. Hierdie ontwikkeling is, as die komponierdatums wat Van Wyk in die

gepubliseerde 487/

1) Kyk Afdeling A van hierdie proefskrif.

gepubliseerde partituur aangee in ag geneem word, besonder interessant:

Koud is die wind (1934) is gegrond op 'n heeltemal stewige en ondernemingslose basis wat amper uitsluitlik uit I en V bestaan (die uitsonderinge word gevind in 3: III⁶⁺⁶; 9: III⁶; 12: TdV oor 'n pedaaltoon; en 13: N.H. oor 'n pedaaltoon; d.w.s. in vier uit die totaal van 38 mate). Desnieteenstaande wek die lied 'n uitgesproke individuele indruk weens die sensitief-kunstige behandeling van die basis. Opmerklik in hierdie opsig is die bygevoegde tone, bv. die skerp dissonante klein sext in 2, 7, ens.; en die vergrote kwart in 36-38, wat uitgebrei word tot 'n strukturele beginsel in mate soos 16-19, waarin die hele effek in duie sou stort sonder die konsekwente toevoegings; en ook die pragtige effek wat hy in 22, 23² ens. verkry d.m.v. 'n modale dominant (hier natuurlik mede weens die uitsonderlike hoë register so effektief). Kwintverhoudings tussen die grondtone oorheers; die enigste afwykings kom voor in 2-3, 3-4, 8-9, 9-10 (tertsverhoudings); en 12-13 en 13-14 (halftoonverhoudings). Die harmonie-ritme beweeg baie reëlmatig volgens maatstrep (1-15 ens.) en polse (16-19 ens.).

Die geheelindruk van die lied is dat dit 'n heel besonder geslaagde en kunstige studie in artistieke eentonigheid is.

Die eerste harmoniese eienskap van Vaalvalk (1936) wat opval, is dat dit geen toonsoortteken bevat nie. Verdere ondersoek dui aan dat die gebrek aan 'n toonsoortteken subtiel gepas is: die toonsoorte van die lied is dikwels swewend (d.w.s. nie ondubbelsinnig nie) hoofsaaklik weens die yl besetting; en wat effek betref is dit juis een van die aantreklikste eienskappe van die lied. In 4³-5², 7¹⁻², 8³-9², 10, 16⁴-18¹ en 19³-20 skemer die toonsoort gis onmiskenbaar deur, en in 11-14³ f. As sentrale toonsoort tree gis dus op, met die enigste ander onmiskenbare

toonsoort in 488/

toonsoort in tertsverhouding daarmee.

Mate soos 1-3 en 5³-6 kan ewe geldig in fis as in gis ontleed word. In hierdie verband moet weer na die yl besetting verwys word: die grootste gedeelte van die lied is tweestemmig, en die mate wat driestemmig is (4-5, 7³-10¹, 13³-4, 15, 16⁴-18; m.a.w. 34 polse uit die totale 80) bevat meesal 'n pedaalnoot as een stem, sodat die effek selfs hier in 'n mate tweestemmig bly al is dit in werklikheid driestemmig. Die struktuur is dus wesenlik intervallies, nie akkoordies nie. In musiek wat so naby aan tradisionele tonaliteitsbegrippe bly, is die harmoniese implikasies van die intervalstruktuur egter deurgaans duidelik, en kan inderdaad nie ongehoor bly nie. Die feit dat hierdie harmoniese implikasies met meer as een tonale sentrum in verband gebring kan word, is, soos genoem, een van die hoedanighede wat die meeste bydra tot die lied se geslaagdheid, moontlik omdat die gedig ook "vaag" is in die opsig dat geen redes vir die triestige stemming gegee word nie.

Mate 1-2 kan in gis as volg verklaar word:

1. VI onvolledig, met e¹ as leunnoot 4 °
2. I₄⁶, met d¹ = cisis¹ geënharmoniseer as leunnoot p
Td⁶VII^h, met fis¹ as leunnoot p

Hierdie tonale verband kan as die aanneemlikste beskou word omdat gis in die res van die lied as sentrale toonsoort ontluik. Dit is egter interessant dat 'n ontleding in fis minstens net so aanvaarbaar is, nl:

1. V⁶ onvolledig, met e¹ as deurgangsnoot 4 °
2. II₄⁶, met d¹ as leunnoot p
V⁶ met fis¹ as leunnoot p

Hierdie implisiete harmonieë val nie buite die tradisie van die laat negentiende eeu nie, hoewel die effek van die lied as geheel treffend individueel is weens Van Wyk se behandeling daarvan. Hierdie feit laat 4^4 en $12^{\frac{2}{2}}$ des te meer uitstaan: hierdie plekke is harmonies gesproke as sodanig goed en aanvaarbaar, maar val so opmerklik buite die belewenissfeer van die res dat dit klink asof die komponis vir die oomblik selbewus-"modern" wil wees. Die onegte effek van 17^4-18^1 het ook met sfeer te doen: drie sulke onverwagte "kloosterkwinte" wil maar nie inpas by die algemene hoogkromatiek nie.

Die geheelindruk van hierdie lied is dat dit, soos Koud is die wind, besonder hoogstaande is; maar met negatiewe bepalings by, soos in die vorige paragraaf i.v.m. belewenissfeer genoem. Dat hierdie bepalings in verband staan met hedendaagsheid is ironies as die volgende twee liedere bestudeer word:

In Eerste winterdag (1937) is al die harmonieë vol uitgeskryf. Hier is dus niks van die element van misterie wat so aantreklik is in Vaalvalk nie. Die toonsoorte is deurentyd onmiskenbaar: D in 1-21, 24-25, 33-35 en 38-42, en B in al die ander mate. Dit kom dus neer op konstante ineenvlegting van twee toonsoorte wat in tertsverhouding tot mekaar staan. Die saamstellings is oorwegend "romanties"-smagtend (hier bedoel in dieselfde sin waarin dit vir iemand soos Debussy geld, "romanties" dus in die Franse sin eerder as die Duitse), met 'n hoë persentasie volledige en onvolledige vyfklanke veral by die opvallende plekke in die verloop van die lied, bv. aan die begin (D, VII⁷ = V⁹ sonder grondtoon); maat 14 (Td⁹VII⁴ in D; opvallend omdat dit volg op die aanvang in 12 van 'n nuwe begeleidingsformule); maat 22 (B, VII⁷ = V⁹ sonder grondtoon, opvallend omdat dit 'n betreklik onverwagte wending, beide harmonies en wat formule betref, in die lied verteenwoordig); ens.

Die genoemde "Franse" gees oorheers die hele lied, en 'n passasie soos 31-42 sou net so in 'n toonsetting van bv. Debussy of Fauré oorgeplaas kon word. Die grens word by 42 geplaas en nie by 44 nie weens die soutlose insluiting in die "slotakkoord" in 43 - wat dan deur 'n ander akkoord getroef word in 45. Albei hierdie effekte, nl. ongemerkte benadering van 'n harmonie en onverwagte registrerteenstelling, pas in die algemene belewenissfeer maar word op 'n onbeholpe wyse gebruik. 'n Lied in hierdie idioom sou baie moontlik van 'n "vae einde" kon gebruik maak - egter nie nadat die res van die lied in tonale opsig so definitief was nie; so 'n pragtige registrerteenstelling aan die einde sou baie gepas kon wees - as die res van die musiek nie konstant in die ryk middel tot lae registers gebly het nie.

Die indruk van onbeholpenheid word deur ander klein puntjies bevestig: die oordrewe "lelike" dissonante deurgangsnoot es^1 in 7; die "stomp" opvolging in mate 39 tot 40, waarby die tweede omkering in 40 teleurstellend is ná die kleurryke $v.h.v. \frac{4}{3} + 1^3$ in 39; die onverklaarbaar-irriterende effek van 18-19 ('n oomblikkie van Brahms in 'n Franse omgewing?); ens.

Die ander harmoniese eienskappe pas almal in die algemene sfeer, o.a. die voorkeur aan sekunde- en tertsverhoudings tussen grondtone; die onreëlmatige harmonieritme; en die voorliefde om melodiese afsnitte op sterk dissonante te laat begin (in die sangstem, 3^2 , 7^4 , ens.).

Die geheelindruk van hierdie lied is dus van onbeholpenheid; uiteraars verrassend ná fyn-kunstige liedere soos Koud is die wind en Vaalvalk, maar rigtinggewend i.v.m. Van Wyk se kunstenaarspersoonlikheid: slegs 'n kunstenaar wat volkome uitgelewer is aan 'n emosioneel-instinktiewe benadering van sy skeppingswerk, en wat sy intellek doelbewus op die agtergrond hou, sou hierdie soort agteruitontwikkeling kon deurmaak. Hierby moet dit duidelik gestel

word dat in 491/

word dat in so 'n geval geen sprake van 'n gebrek aan intellek kan ontstaan nie; iemand wat werk van die gehalte van Koud is die wind ¹⁾ en veral van 'n meesterlike groep liedere soos Van liefde en verlatenheid kan lewer, beskik uiteraard oor buitengewone intellektuele begaafdheid. Die toestand is dan dat hy skynbaar verkies om hierdie begaafdheid ondergeskik te hou aan 'n uitsluitende gevoelsbenadering.

In die stilte van my tuin (1938) is, m.b.t. die kunstvlak waarop dit beweeg, van 'n veel hoër standaard as Eerste winterdag, bloot reeds al omdat dit geen stilistiese onsuiverhede bevat nie: die lied as geheel is in 'n kunstig-beheersde eksoteriese idioom wat, soos veral 19³-22 wys, baie eng aansluit by Grieg se pienk bekoorlikhede. Hierby hoort ook die treffend-bekoerlike uitgekomponeerde kadens in 22³-24¹ (Ges: ρ I / ρ II $\frac{5}{3}$ - ρ Td⁷VI - ρ VI $\frac{5}{3}$ / o I); die subtiel-roerende tertslope III op 1³; die kromatiese verskuiwing tussen 5 tot 6; die tertsverhoudings tussen die toonsoorte (0-5 Ges, 6-11 D, 12-19² Bes, 19³-25 Ges); ens.

Die geheelindruk van hierdie lied is dus oorwegend gunstig. Dit is egter tóg verrassend dat, ná liedere soos Koud is die wind en Vaalvalk, so 'n volkome onpersoonlike aanwending van oorbekende sonoriteite te voorskyn kan kom. Dit bevestig die vorige algemene opmerking: hierdie is ook uitsluitlik intuïtief-emosionele werk, sekerlik in sommige opsigte nie na die sin van 'n komponis wat later 'n groep liedere soos Van liefde en verlatenheid kon voortbring nie.

Die oorsigtelike indruk van sy liedmatige ontwikkelingsgang deur die jare ± 1934 - 1938 is dus een van stryd, met meer sukses in die begin as teen die einde, en soms verbasende onsekerheid van die resultaat wat hy gaan bereik. Hierdie indruk van moeisaamheid kan heel moontlik 'n gedeeltelike verklaring wees vir die klein getal liedere wat hy geskryf (of dan wel laat voortbestaan) het.

Enige tekens 492/

1) Volgens komponierdatums op 18-jarige leeftyd geskryf!!

Enige tekens van onsekerheid verdwyn geheel en al in Van liefde en verlatenheid. Hierdie groep liedere toon in alle opsigte die meesterhand, op 'n wyse wat amper oorstelpend is, selfs as die aansienlike aantal jare verskil tussen hulle en die Weemoedige liedjies in ag geneem word.

Die idioom is oorwegend hedendaags-individueel, maar behandel op 'n wyse wat die beleweniswêreld laat aansluit by dié van die Romantiek (hier bedoel in 'n geskiedkundige sin), soos blyk uit die volgende kenmerke:

Sentrale toonhoogtes speel 'n belangrike harmoniese rol in Die toewenares deurdat hulle 'n gevoel van stabiliteit in die hand werk, d.w.s. 'n groot gedeelte van die skerpheid van die dissonante saamstellings versag en op 'n saambindende middelpunt betrek. Die toon E, op verskillende hoogtes, kom voor in die begeleiding as pedaaltoon, 1-5 en 23^3-27 (onder), en $18^{\frac{1}{2}}-4$, $19^{5\frac{1}{2}}-20$, $22^{\frac{1}{2}}-23^2$ (middel en bo); en as belangrikste toonhoogte van die hoofmotief, $0^{4\frac{1}{2}}-1$, 1^4-5^1 , $8^{\frac{1}{2}}-11^1$, ens. In die sangstemparty speel dit ook 'n opmerklieke rol as laaste toon in die geval van vyf afsnitte (op 20^4 , 22^1 , 24^1 , $25^{4\frac{1}{2}}$ en $27-28^1$), waarvan twee gepunteerde halfnootwaardes het en een die laaste sangtoon van die lied is.

So 'n konsekwente en opvallende betekenis aan een toonhoogte word nie in een van die ander liedere aangetref nie. Die beginsel is egter wel teenwoordig, bv. in Die woestyn-lewerkie, deurdat alle harmonieë in 1-14 behalwe slegs 7^3-4 , 9^3-4 en 11^3-4 die toon F (op verskillende hoogtes) bevat, sodat dit soos 'n spil-toon word waarom die harmonieë wentel. Dieselfde beginsel word in 'n mindere mate, d.w.s. oor korter afstande, in die res van die lied ook aangetref, bv. $25-29^3$ (A) en $39-41^2$ (F). Weens die feit dat die akkoordiek van hierdie lied vir die grootste gedeelte baie minder hedendaags is as in enige van die ander vier liedere in dieselfde groep ¹⁾, dra hierdie werkwyse hoofsaaklik by tot die algemene sussende effek

wat veral aan 493/

1) Kyk bl. 495-496.

wat veral aan die herhalende ritmiek toegeskryf kan word.

Ook in Winternag kom hierdie kenmerk in sommige mate voor, bv. 15-18 (dubbele pedaaltoone Bes en F), 21²-23 (pedaaltoon g¹), 26²-28 (pedaaltoon Gis), ens. Dit is ook opmerklik dat die herhalende gestalte van die hoofmotief sentrerings om sekere toonhoogtes meebring, bv. fis₃⁴ in 0^{2½}-2.

In Hart-van-die-Dagbreek speel sentrale toonhoogtes 'n ontleedbaar evokatiewe rol: bv. in 1-8 is die e¹-B in die linkerhand pragtig suggestief van die begrensde van primitiewe instrumente, wat nie oor 'n onbeperkte aantal toonhoogtes beskik nie. Die suggestie van hierdie mate word nie vernietig deur die feit dat in die res van die lied 'n groter verskeidenheid onderste tone gebruik word nie; ná agt mate het die evokasie posgevat.

Diep Rivier bevat ook opmerklike pedaaltoone, bv. in 14-15, 16-17, 19^{2½}-23, 24-28, 32-35, ens., ens. Hier vervul dit dieselfde funksie as in Die townares, nl. van saambinding en tempering.

Die tweede verskynsel wat bydra tot die effek van 'n romantiese instelling, is die feit dat groot afdelings in elkeen van die vyf liedere verband hou met tonale sentrums. Byvoorbeeld in Die townares, 4^{3½}-5³: B; 8-10: C; 12-13: Es; 14-15: A; ens.; Die woestyn-lewerkie, 1-14 en 19-23: f; 25-29: a; ens.; Winternag, 15-17: Bes; 18-21: des; 37-42: b; 56-61: es (hierdie lied bevat die minste tonaliteitsaansluiting van die vyf); Hart-van-die-Dagbreek, 1-8: E; 9: F; 10: gis; ens.; en Diep Rivier, 0-2: A; 3^{2½}-4: C; 5^{2½}-8: Bes; ens., ens., tot by die onmiskentare voltooide kadens in C waarmee die lied eindig.

In die lig van die aansluiting by tonaliteit is grondtoonverhoudings van belang, en wat hierdie aspek betref

is dit opmerklik 494/

is dit opmerklik dat tertsverhoudings in Die townares, Hart-van-die-Dagbreek en Diep Rivier 'n besonder belangrike rol speel; in e.g. bv. tussen 7 en 8, 11 en 12, 15 en 16, ens.; in Hart-van-die-Dagbreek tussen 8 en 9, 9 en 10, en 10 en 11 (hierdie lied bevat min grondtoonveranderinge); en in Diep Rivier tussen 2 en 4, 11 en 13 ($3^{2\frac{1}{2}}$ en $12^{2\frac{1}{2}}$ kan buite rekening gelaat word, aangesien hulle nie die totaaleffek van die verhoudings verander nie), 23-24, 43-44, ens. Die woestyn-lewerekie bevat ook 'n paar opvallende tertsverhoudings, bv. 3^2 tot 3^3 , 3^4 tot 4, 8^2 tot 8^3 , ens., maar kwintverhoudings kom meesal voor. In Winternag is die begrip nie van betekenis nie omdat die lied oor die algemeen nie naby genoeg aan tonaliteit bly nie.

Ook a.g.v. Van Wyk se romantiese instelling is dit opmerklik dat die harmonieritme oor die algemeen betreklik stadig is. Verteenwoordigende voorbeelde uit verskillende liedere toon dit aan:

Die townares, 6-15:

$\frac{5}{4}$ o.↑o. | o.↑o.↑o.↑o. | o.↑o. | o.↑o. |

Hart-van-die-Dagbreek, 1-13:

$\frac{10}{16}$ p̂p̂|p̂p̂|p̂p̂| ens.; geen verandering tot by

8 nie, p̂p̂|p̂p̂|p̂p̂| ens.; veranderinge per maat tot by 13.

Diep Rivier, 24-28: $\frac{3}{4}$ p̂p̂|p̂p̂|p̂p̂|

32-35: $\frac{3}{4}$ p̂p̂|p̂p̂|

38-43: $\frac{3}{4}$ p̂p̂|p̂p̂|p̂p̂|p̂p̂|

ens., ens. In hierdie lied is veral die twee groot viermaat-treë opvallend.

klanke in bekende verhoudings tot mekaar) met aantreklike individuele puntjies, bv. die wisseltone op 4^3 , 9^3 , ens.; die vry behandeling van dissonante bestanddele soos van die none op 12^1 ; en die enkele soet bygevoegde tone soos die 6^b op 5^2 (hier pragtig effektief ook omdat dit die verwagte 6^b verplaas). Minder tradisionele elemente kom voor, bv. die harmonies onverklaarbare ges^2 op $12^{3\frac{1}{2}}$; die notetrossie ("cluster") op 17^{3-4} wat deur toename in dissonansie die vreesagtigheid van die skuilende hasie suggereer; die soet-strelende mengakkoordiek op 25^{5-8} ; die gelyktydige leitoon en verlaagde leitoon op 26^{5-6} ; en die parallelle septieme op 30^{3-4} . Hierdie effekte word almal op 'n wyse gebruik wat nie skerp-dissonant is nie en inderdaad bydra tot die eksoties-sussende sfeer van die geheel. As kenmerkend van die harmoniek kan die "kitaar"-parallelle in $7-8^1$ geneem word, en saamvattend kan dit gestel word dat Van Wyk hier op 'n kunstige wyse die truks van lig-populêre tydgenootlike musiek gebruik om 'n hoogstaande lied te skryf, wat as verposing dien tussen die skeller dissonante liedere aan weerskante.

In al vier die ander liedere is die saamstellings oral basies dissonant, alhoewel 'n opmerklike illusie van meerdere en mindere dissonansie ontstaan a.g.v. begeleidingsinkleding m.b.t. dinamiek, register, digtheid, ens. Die hoër geleë halftoonbotsings in 61-80 uit Diep Rivier is bv. minder skerp dissonant as dié in die middel tot lae registers in 0-17; die konstante hoë register en yl inkleding van Hart-van-die-Dagbreek veroorsaak dat die betreklik hoë graad van dissonansie nie as sulks opval nie, ens., ens. In sommige gevalle ontstaan die indruk dat die graad van dissonante effek aansluit by die harts-tog in die woorde. Byvoorbeeld Die townares, 0-7¹: skerp-dissonant (kernvraag "Wat word van die meisie wat altyd alleen bly?"); 8-15: betreklik mild (die woorde is vol patos); 16-17: minder mild (vir die doodsidee); Winternag, 15-21: betreklik minder dissonant as die res

van die lied, moontlik in aansluiting by die enigste kerklike begrip in die gedig; Diep Rivier, tot by maat 60, en veral die voorspel, opmerklik skerp dissonant, met 'n illusie van afname in dissonansie vanaf 61 by "sien van ver die glans van staal en goud" (m.a.w. verlossing).

Soos genoem, bevat Die townenares grootliks verskillende grade van dissonansie-illusie. Die skerpste afdeling, nl. 0-7¹, laat ontleding toe as 'n pedaaltoon (E-oktaaf) met akkoorde met bygevoegde tone daar oor, bv. aI₅^{6+6#} (1¹⁻² en 2¹⁻², waar die pedaaltoon aan die akkoord behoort; A I₄⁶⁺² (2³, pedaaltoon ingesluit); vergrote drieklank op A, plus septiem (pedaaltoon uitgesluit); B I⁺² (3^{1/2}) en cI⁷ (3^{2 1/2}), pedaaltoon uitgesluit by albei lg. besyferings; ens. Dit is egter interessant om op te merk dat hierdie ontleding, hoewel dit juis is, nie die wesenlike geaardheid van die effek op die oor weerspieël nie. Die "akkoorde" volg mekaar te vinnig op, en met 'n te willekeurige "harmonieritme" om werklik as akkoorde te registreer. Eerder is die effek van willekeurig-dissonante behandeling van die hoofmotief (kyk bl. 477). Struktureel grondliggend is dus die saamsnoerende pedaaltoon en die herhaalde motief; die "harmonieë" kan as suiwer willekeurig beskou word. In hierdie verband is dit insiggewend dat 6^{1/2-5}, wat op die baie meer dissonante beginsel van mengakkoordiek gekonstrueer is, nie skerper dissonant klink as die genoemde mate nie.

Vanaf 8 tot die einde, met uitsondering van enkele polse soos 24³⁻⁴ en 25², is die tempo stadiger, die besetting oop i.p.v. dig, en die harmonieritme so langzaam dat dit skaars 'n rol speel. Hier is die gehooreffek **in ooreenstemming** met die ontleding, wat aandui dat die harmoniese basis betreklik eenvoudig is, met meesal ontleedbare byvoegings van dissonante bestanddele. Byvoorbeeld 8-9: C I, met wisseltone op 8⁵ en 9⁵ en 'n verlaagde none op 8⁴; 10: C I^{7b}, met die f² op pols 5^{1/2} as

ongewoon behandelde deurgangsnoot; 11: C I^{9b}, met die es² op polse 1 en 2 as beklemtoonde deurgangsnoot en leunnoot, die fis³ op polse 3-5 as vooruitnemings van die leunnoot op 12¹ en 'n suggestie van mengakkoorde (v^{9b}_I) op polse 4-5 (wat egter ook as I^{7+6b} beskou kan word); ens. Die basiese akkoorde is so onmiskenbaar, dat die dissonante byvoegings as aantreklike kleurpuntjies geld, en dat halftoonbotsings versmelt in die geheelklank.

In harmoniese opsig is Diep Rivier 'n verbinding van die skel-dissonante effek van 0-7¹ met die duidelik-ontleedbare akkoordbasis van 8-28 in Die townares. So 'n idioom is uitstekend geskik by 'n gedig soos hierdie: dit hou die voordeel in dat dit maksimum-skelheid oordra op 'n wyse wat nogtans nie die gehoor vermoei tot by versadigingspunt nie. Met ander woorde die oor word nie so "moeg" dat dit outomaties ophou "hoor" nie, soos maklik kan gebeur by die aanhoor van dissonante musiek waarin aanhoudende ongewone klanksaamstellings tot uitputting lei.

As verteenwoordigende voorbeeld van die idioom geld 0³-2:

A 0³: IV⁶, met 'n geïmpliseerde deurgangsnoot geklink in die plek van 'n akkoordtoon (E i.p.v. Fis in die bas).

1¹: IV^{+4#}

1^{2½}: cI^{+6b} as deurgangs-"skynakkoord"

1³: II^{7#+7b}

1^{3½}: v¹³

2 : I^{+3b} met die verlaagde sekunde as deurgangsnoot.

Die indruk van 'n kadenskonstruksie (IV-II-V-I) is oorheersend, met skerp bygevoegde dissonante om die gewenste stemming by die gedig te skep. Dieselfde tegniek

oorheers die hele toonsetting; $3^{2\frac{1}{2}}-4$ in C, $5^{2\frac{1}{2}}-6$ in Bes, 7-9 Bes⁹, ens., ens.

Hart-van-die-Dagbreek vorm 'n ruspunt m.b.t. wan-
klinkendheid tussen Winternag en Diep Rivier. Dit bevat
'n aansienlik kleiner persentasie halftoonbotsings, en
die volgehoue ongemengde hoë register en aantreklik-on-
reëlmatige ritmiese patroon dra grootliks by tot 'n tem-
perende effek. Mate 1-8 bestaan uit E I, met bygevoegde
tone, bv. die sekunde in 1 en die sext in 8; en met
mengakkoordiek, bv. II^7 in 2, en Td^7V in 4; ens. Hierdie
I I

mate kan ook moontlik ontleed word as veranderende ak-
koorde oor 'n dubbele pedaaltoon, dus I^{+2} in 1 en 3, II^7
in 2, Td^7V in 4, ens. Ná maat 8 wissel die harmonieë
betreklik reëlmatig, bv. 9: $\text{C}^{7b+2+4\#}$; 10: gis I^7 ; 11:
 E I_5^6+2 ; 12: d I_4^6+6 ; ens.

Die hoofindruk wat deur Winternag gewek word, is dat
dit atmosferiese kleur-harmoniek bevat. Afgesien van
enkele onontleedbare mate soos 12 en 23, kan alles ná 11
in aansluiting by tradisionele saamstellings verklaar
word. Mate 15-17 bestaan uit Bes I met ongewone deur-
gangsnote op 15^2 , 16^{1-2} en 17^{1-2} ; en 18-20 uit des I_4^6
met soortgelyke ongewone deurgangsnote. Hierby sluit aan
25-28 (Cis⁹); 29 (Fis⁹); 30 (verminderde drieklank); ens.,
tot by 36; in elke geval met atmosferiese non-akkoordtone.
Mate 37-56 kan eweneens op bekende akkoorde betrek word,
met soortgelyke bygevoegde tone, bv. 37-38: $\text{b I}^{-3+4\#}$;
39: $\text{b I}^{-3+7\#}$; 40: $\text{b I}^{7b-3+4\#}$; ens. Hierdie mate beweeg
nader en verder van tradisionele sonoriteite, met as hoof-
saak 'n geheeleffek van atmosferies-suisende halftoon-
botsings. Laasgenoemde effek hang in 'n groot mate saam
met die ongemengde hoë register van hierdie mate, en is
van toepassing ook op 0-11.

Hierdie eerste elf mate is, wat vertikale saamstel-

lings betref 500/

lings betref, suiwer effek-musiek sonder enige ontleedbare aansluiting by tradisionele harmoniek. Dit bestaan uit nie-harmoniese motief-konstruksie (kyk bl.478-479), konstant ingerig om suisende halftoonbotsings te vorm (d.m.v. pedaalgebruik) en dikwels met parallelle sekunde-beweging wat die getal botsende halftone vermeerder. Hierdie effek, wat so 'n belangrike rol in die lied as geheel speel, is gepas evokatief ("O koud is die windjie/ en skraal").

Dit is eintlik onregverdig teenoor Van Wyk om sy heel vroeë komposisie-oefeninge soos Nimmer of Nou! by hierdie bespreking in te sluit. Dit is egter terselfdertyd insiggewend om die aanvangspogings van die komponis van Van liefde en verlatenheid te ondersoek: die verskillende grade van kunswaarde wat hy bereik, veral as ook die "middel-liedere" (Vier Weemoedige Liedjies) in ag geneem word, is bewys van 'n indrukwekkende vermoë tot artistieke ontwikkeling. By die ondersoek na Van liefde en verlatenheid is dit opvallend dat elke afsonderlike aspek asook die koördinering van alle aspekte slegs positiewe bespreking toelaat; inderdaad slegs lof in die oortreffende trap uitlok. Hierdie groep liedere sal baie moontlik deur die tyd as "groot" kuns aangewys word, en hulle skepper as 'n figuur van internasionale formaat wat musikale vormgewing aan swaartillende stemmings betref.

BLANCHE GERSTMAN

(geb. 1910)

WERKLYS

- 1934 Ek ken jou skaars
Ek ken jou nou (C.H. Weich). Siklus.
Waarom?
Vaalvalk (W.E.G. Louw).
- 1936 Die branders (J.F.E. Celliers).
Huweliksgebed (C.H. Weich).
- 1945 Maria (W.E.G. Louw).
Maria (E. Eybers).
- 1948 Nagrit (N.P. van Wyk Louw).
- 1958 Die ontmoeting
Ek was so arm
Die geskenk (E. Eybers). Siklus, getiteld
Voorbereiding "Die lied van 'n vrou".
Vervulling
Die eerste nag (E. Eybers).
- 1960 Hoor jy my (J.P. Malan).
- 1962 Ontmoeting
Kontras (X. Haagen). Siklus.
Wense

Die meeste van hierdie liedere bestaan in manuskrip-
vorm; sover vasgestel kon word is slegs die twee toonset-
tings van Maria gepubliseer, deur Bosworth, Londen, c. 1960.
Kopieë van Huweliksgebed en Nagrit was nie bekombaar nie.

DIGTERS EN TEMATIEK

Uit die lys blyk dit dat haar keuse sewe keer op ge-
digte van Elizabeth Eybers geval het, teenoor vier van
Weich, drie van Haagen, twee van W.E.G. Louw, en een elk

van Celliers,502/

van Celliers, N.P. van Wyk Louw en Malan. Al die gedigte van Eybers, soos ook W.E.G. Louw se Maria, sentreer om wesenlik-vroulike belewenisse: in totaal sewe uit die negentien liedere; en vermoedelik val Huweliksgebed ook onder hierdie groep. Die genoemde feit, asook verskeie mondelinge uitlatings van die komponiste, dui daarop dat sy haar vrou-wees as 'n belangrike element in haar kuns beskou. (Dit is moontlik ook 'n gedeeltelike verklaring vir haar voorkeur aan 'n vrou se gedigte.) Ook toon sy 'n opmerklike voorliefde vir gedigte wat 'n sterk intiem-persoonlike element bevat en op 'n direk-sinlike wyse gestel is; slegs Vaalvalk, Die branders, Nagrit en Hoor jy my is oorwegend vergeestelik. (Die Haagen-gedigte is terugkykend maar nogtans skrywend persoonlik.)

As die waarskynlikheid aangeneem word dat Huweliksgebed blymoedig sal wees, openbaar tien van die gedigte 'n positiewe lewenshouding: Die branders ("op ritme van eie ekstase dans"); Louw se Maria ("Geseën is jy onder die vroue"); Nagrit ("Wie dink aan struikel"); Hoor jy my ("Ek leef deur jou as ek praat in jou taal").

In hierdie groep val ook "Die lied van 'n vrou", waarin die eerste gedig 'n skugter jong meisie se kennismaking met die man waarop haar hart gewag het uitbeeld ("Ek wou al wat ek het vir jou bewaar"); die tweede haar onwaardige gevoel teenoor hom ("Ek het my swakheid by jou krag verskuil"); die derde haar gevoelens as bruid ("Jy het my meer gegee as die drang van jou bloed"); die vierde haar verwagte toestand ("sy wag so rustig - as U wil/sal dit die eerste wonder wees"); en die laaste gedig die eerste kindjie se geboorte ("En met haar kind se eerste roue kreet het sy die ou meedoënlose pad wat hulle saam moes aflê reeds vergeet").

Nege gedigte is oorwegend smartlik. Die tragiese verloop in die Weich-siklus spruit uit 'n teleurgestelde

liefde, saamvattend gestel in Ek ken jou nou: "Nou min ek jou, en jy, so ys- yskoud, is bly oor jou oorwinning". Nostalgieuse bepeinsing oor 'n verlore liefde is die tema van die 1962-siklus, soos blyk uit Ontmoeting: "Jy het gegaan, en huiw'rend neem ek afskeid", en Wense: "Vir jou wil ek in 'n eensaam graf, so onbekend, lê, wat ek weet jy nooit sal vind nie". Vaalvalk is triestig ("Wit is die wêreld/van outydse wee"); Eybers se Maria bitter ("Maria, vrou van smarte, het/jy toé die boodskap goed verstaan?"); en haar Die eerste nag afwisselend beklemmend en idealisties maar met 'n oorheersende geheelindruk van bedugtheid ("O duistere Nag, wees goed vir my kind/later, wanneer jy haar wakker vind").

Die ewewig tussen blymoedige en smartge vulde gedigte is opmerklik. Die komponiste se meedelings dat Weich se siklus spesifiek vir haar geskryf is om te toonset, nadat hy van haar Engelse liedere gehoor het; dat die Eybers-siklus vir haar uitgesoek is deur Anna Neethling-Pohl onder aansporing van Anna Bender; en haar intieme boodskappe aan Haagen en Malan voor op die toonsettings van hulle gedigte, dui almal op 'n sekere mate van tegemoetkomendheid teenoor persone en digters maar doen nie af aan die indruk van ewewig nie. Dit verminder ook nie die belangrikheid van Eybers onder die digters nie: Gerstman sou in elk geval nie gedigte getoonset het wat nie tot haar gesprek het nie. 1)

WOORDBEHANDELING

DEKLAMASIE EN STILERING

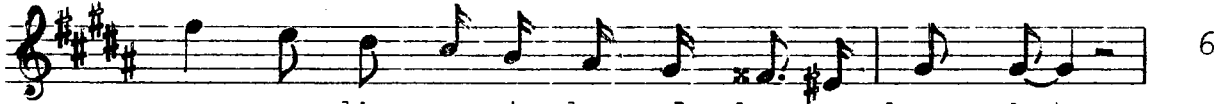
Gerstman toon in al haar liedere 'n besonder hoë mate van sensitiwiteit teenoor woordaansprake. Dit val reeds in die eerste Afrikaanse liedere op, soos blyk uit 3-13 van Ek ken jou skaars:

..... 504/

1) Kyk bl. (xii) in die Inleiding.



Ek ken jou skaars, en tog het ek vanoggend nog,



vroeg, voor die eerste druppels dou verdwyn het,



al my liefde trou in stilte uitgestort voor jou



stil neergekniel

In die aangehaalde mate groei die melodie regstreeks ontleedbaar uit die woorde, met slegs enkele besonderhede wat nie deklamatories-verklaarbaar is nie: 4^1 en 7^1-4 (illustratiewe eerder as deklamatoriese lang noorwaardes vir "tog" en "al"); $4^{4\frac{1}{2}}-5$ (die komma tussen "vroeg" en "nog" is genegeer); en 13^3 (te lang nootwaarde vir die eerste lettergreep van "neergekniel"). Die deklamatoriese opset is duidelik; oorheenliggend is daar dan die genoemde illustratiewe bestanddele, asook geslaagde lynskildering in 7-13. In die genoemde mate sluit die onveranderende toonhoogte in 7-8 aan by die gewyde stemming, en suggereer ook die betekenis van die woord "stilte"; die skerp styging in 9-10 simboliseer 'n gevoelsopwelling; en $12^{4\frac{1}{2}}-14^1$ bestaan uit 'n plastiese weergawe van "neergekniel".

Hierdie verhouding tot die woorde het as basiese uitgangspunt aansluiting by deklamasie, maar telkens met 'n mate van stilering wat illustratief word; en hierdie twee verwante maar subtiel verskillende elemente word in 'n oortuigende eenheid versmelt. Dit word aangetref in die eerste siklus (1934), die twee toonsettings van Maria,

(1945), en 505/

(1945), en Die ontmoeting uit Die lied van 'n vrou (1958); d.w.s. ses van die Afrikaanse toonsettings, waarvan vyf betreklik vroeg in haar werklyks voorkom. Dat dit 'n doelbewuste werkwys is word getoon deur 36-38 van Waarom?, wat "Quasi recitativo" gemerk is en inderdaad 'n treffende voorbeeld vorm van die soort melodiese resitatief wat van pas is in 'n kunslied.

In twaalf van die liedere oorheers musikale stilerings. In hierdie verband kan 'n algemeen geldige maar nie star toegepaste reël (hiervoor is Gerstman 'n te goeie kunstenaar) afgelei word, nl. die vanselfsprekende prosedure dat waar die onderliggende gevoelstroom in 'n gedig sterker word en na die voorgrond deurbreek, die liriese element toeneem en deklamatoriese invloed terugtree. Dit is bv. duidelik merkbaar aan die ritmiek van die volgende aanhaling uit Die ontmoeting (Eybers):

Ek wou al wat ek het vir jou bewaar:
5 7 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ° 7
4

die jonkheid van my lyf, 'n hart wat bly en
♪ | 4 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ |

sterk is en gelate om te ly en oë wat
♪ ♪ ♪ ♪ | 3 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | 4 ♪ ♪

weifelloos en helder staar
♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ||

Hier is dit opmerklik dat die musikale ritme tot by "bewaar" betreklik naby aan normale spraakritme bly vir die mymerende aankondiging waaruit die res voortvloei. Die volgende woorde tot by "sterk is" meld meer aktief-emosionele begrippe as die daaropvolgende woorde en is ritmies verder verwyder van natuurlike spraakritme as die latere deel.

Dieselfde verskynsels, aansluitend by 'n verstaanbare neiging om meer gelaaide woorde illustratief te behandel, word in 'n meer verdigte wisselwerking aangetref in bv. die volgende aanhaling uit Ek was so arm:

"Ek was so arm dat ek niks kon gee as die ver-

$\frac{3}{4}$ B B B P P B B P B P B B B |

minkte-eenvoud van my hart Ek het die naakte kinders van my

P P P P B B P P P B B B B B B B B B B |

smart in woorde soos wit kleertjies fyn geklee om

P P B P P P P P B B P B B P P B |

hulle aan die wêreld trots te wys Maar jy alleen weet

P B B B P P P P P P P P P P P B B B P P P P P |

wat ek moes 'verhul!"

B B B B P

Die mate van stilering wat voorkom, bring mee dat die geheeleffek nie-deklamatories is. Kenmerkend van haar opvallende sensitiwiteit teenoor woordaansprake, is illustratiewe en deklamatoriese elemente egter so hegsaangesnoer dat dit moeilik word - en onnodig - om vas te stel waar die een ophou en die ander begin. Slegs in uitsonderlike gevalle oorheers een element sodanig dat die ander een skade berokken word, soos in 29^{3½}-30 van Die ontmoeting (Eybers):

("die sagte kreet) van welkom klankloos bly"

A B B B P B P

Maat 30¹ is "pp subito" gemerk; dit, plus die uitrek van die noot, gee 'n raak illustratiewe effek terwyl dit egter

die teenoorgestelde van die normale spraakritme is: die twee lettergrepe van "klankloos" volg mekaar glad op in spraakvoordrag en met 'n kort a-klank. Soortgelyke gevalle kom voor in bv. Die geskenk, 44³-45³ en 49¹⁻³ (onrealistiese verlenging van die eerste lettergrepe van "harde" en "inniger"). Die belangrike feit i.v.m. hierdie gevalle is egter dat hulle altyd regverdigbaar betekenisvol is en treffende effekte inhou, wat die komponiste se interpretasie van die betrokke gedigte toelig.

Dit is meesal moontlik om 'n rede te vind vir Gerstman se voorkeur aan óf stilerings- óf deklamatoriese oorwig by die toonsetting van 'n gedig. By die eerste aanhoor van 'n lied soos Ontmoeting (Haagen) of Ek was so arm, val dit dadelik op, dat 'n uitgesproke deklamatoriese toonsetting van gedigte wat so volhardend retrospektief van aard is, minder gepas sou wees. Dit is daarenteen presies gepas by die Weich-siklus, wat hoofsaaklik uit direkte aanspreking in die teenwoordige tyd bestaan; in so 'n mate dat selfs die sinne waarin die werkwoorde in die verlede tyd staan, presens-betekenis kry deur die inhoud. Onder andere wêreld die beskrywing van iets wat "vanoggend nog" gebeur het in Ek ken jou skaars geen indruk van tydsafstand nie.

Die herhalende poëtiese struktuur in Hoor jy my bring vanselfsprekend 'n meer formele-toonsetting mee; Vaalvalk is 'n stemmingsryke beskrywing sonder 'n regstreekse persoonlike element; en die intieme besonderhede i.v.m. die verlore geliefde wat in die Haagen-siklus verstrekkend word, bly deurgaans betreklik onpersoonlik weens die opvallende indruk van retrospeksie. Laasgenoemde indruk geld ook vir die tweede helfte (21-34) van Kontras as hierdie passasie in samehang met die res van die siklus as geheel beskou word; buitendien is die toon mymerend en nie aansprekend nie. Mate 2^{2½}-12 uit hierdie lied is 'n treffende voorbeeld van hoe effektief Gerstman 'n illustratief-gestileerde melodiese idioom kan beheers:

p
Die sagte klop van motreent aan die vensterglas Die
f subito
klaend lied van ongetrooste wind, 'n koue, gryse
cresc. sempre
see met woede wit verskuimd en dreigend donker
ff
wolke in die lug

In die aanhaling word die reëndruppels geslaag gesuggereer in $2^{2\frac{1}{2}}-4^{1\frac{1}{2}}$; die "klaende" waarde van 'n verminderde kwintsprong en dalende kromatiese lyn benut in 4^4-6^2 ; gepaste reinkwintintervalle word vir "koue gryse" gebruik (die nuwe, slingerende lyn is ook 'n faktor); en die hoogte van "lug" word d.m.v. 'n saamgestelde tiendesprong opwaarts voorgestel.

WOORDBEKLEMTONING

Soos verwag kan word uit die voorafgaande gegewens bestee Gerstman noulettende aandag aan woordbeklemtoning. Laasgenoemde aspek beïnvloed in sommige gevalle die totale musikale struktuur van 'n lied, soos blyk uit o.a. die veelvuldige maatsoortveranderinge in Maria (Eybers), wat die doel dien om eksakte ritmies-metriese aansluiting by woordritme te bewerkstellig. Die ongewone $\frac{1}{4}$ -maatsoort in 47, 78 en 87 dien om ewe belangrike woorde langs mekaar gelykmatig te beklemtoon.

Twyfelagtige woordbeklemtonings kom betreklik selde voor. Gevalle word aangetref in Die ontmoeting (Eybers), 15^{3-4} (klem op die tweede i.p.v. die eerste lettergreep van "afwagting"); Die geskenk, $49^{4\frac{1}{2}}-50^1$ ("voorheen" met omgekeerde beklemtoning); Die eerste nag, 44^{3-4} ("die" oorbeklemtoon weens sinkopiese behandeling); en Kontras, 30^{1-2} ,

waarin sy 509/

waarin sy met 'n Engelse aksent skandeer ("teer uitdrukking").

$\frac{4}{4}$ D D D D (ens.)

In enkele gevalle kyk sy subtiele betekenisinfleksies mis, bv. Die ontmoeting (Eybers), $28^{2\frac{1}{2}-3}$ ("Toe" behoort sterker as "was" beklemtoon te word); en Hoor jy my, 28^2 en 30^2 ("deur" en "na" word onderbeklemtoon). In Ontmoeting (Haagen) bring 'n klaarblyklike misverstand 'n fout mee: sy lees "ver by die duine" i.p.v. "verby die duine", en skandeer dienooreenkomstig. Hierteenoor bereik sy in Ek was so arm juis deur middel van skandering 'n subtiele, raak effek: die titelwoorde kom altesaam drie maal voor in die loop van die gedig; die eerste twee keer beklemtoon sy gewoon, d.w.s. met "arm" as belangrikste woord, maar by die derde verskyning, wat die slot van die gedig vorm, verskuif sy die hoofklem na "so" d.m.v. 'n tweenoetmelisme sowel as plasing daarvan op 'n eerste pols. In hierdie verband moet dit ook opgemerk word dat sy op 'n paar plekke d.m.v. sinkopiese ritme beklemtoon, soos in 61-62 van Voorbereiding: "skaars bewuste wens".

$\frac{3}{4}$ P. D P D D P

SINSVERBAND

Waar sinsonderbrekings voorkom is daar altyd 'n ontleedbaar-betekenisvolle rede teenwoordig, soos in die aanhaling op bl. 5 uit Ek ken jou skaars: die bedoeling met die onderbreking tussen 6^2 en $7^{\frac{1}{2}}$ is om die kernwoord "al" prominent te stel. In 19-22³ van dieselfde lied is daar onderbreking deur rustekens, willekeurige woordherhaling, en 'n sespolismelisme om die woord "nimmer" baie sterk op die voorgrond te laat tree.

Soortgelyke verklaarbare onderbrekings kom voor in bv. Ek ken jou nou, 14-15², 16-17² en 20-21² (uitermate lang nootwaardes); Maria (Louw), 15³-16³ ('n vyfpolismelisme); Ek was so arm, 17-18¹; en Die geskenk, 35³-36 en 86-87²

(lang nootwaardes); 510/

(lang nootwaardes); ens. In 'n paar gevalle is die onderbrekings as sodanig illustratief, bv. in Maria (Eybers): "... die stilte instaar..." - 43-45 - "wis jy met hoeveel liefde" ens., waardeur die peinsende betekenis van "instaar" deur die onderbreking veraanskoulik word. In dieselfde lied ontstaan 'n aangrypende effek weens onderbreking nader na die einde toe: "het jy geweet dat hy sou sê,/toe dit te laat was:-" - 91-94¹ - "Ek het dors!" Soortgelyke voorbeelde word aangetref in o.a. Die eerste nag, 7³-8⁴, 13-4 ens. (melismes en lang nootwaardes wat verband hou met die bedug-peinsende gehee-effek van die gedig); en Voorbereiding (lang nootwaardes vir rustige stilheid). Die een geval van onmiskenbare foutiewe onderbreking wat aangetref word, is in Voorbereiding: "Sy wag so rustig, as U wil" - 25³-29 - "sal dit die eerste wonder wees". Dit berus waarskynlik op 'n misverstand aan die komponiste se kant i.v.m. die betrokke sinsbou. Die teenoorgestelde soort fout kom voor in Die branders, 5: ter wille van 'n romanties-stuwende melodielyn laat sy na om melodïes asem te haal tussen "jou" en "lag" in "My siel dans mee en lag met jou/lag van die opgooiprag" ens. (Hierdie fout kon ook weer baie moontlik a.g.v. 'n misverstand ontstaan het.)

WOORDHERHALING

Willekeurige woordherhaling kom uiters selde voor. Ek ken jou skaars bied geïsoleerde voorbeelde hiervan in 14⁴¹-15³ ("neergekniel, en sag gevra, en sag gevra dat God my krag wag gee") en 18-22 ("om nimmer, om nimmer, om nimmer te vergaan"); in e.g. geval met die doel om die nederigheid te beklemtoon, en in die tweede voorbeeld om die duursaamheid van die liefde te benadruk.

MELODIEK

MELODIESPRONGE

Soos reeds gedeeltelik aangedui in bll. 503-509, groei die verskillende elemente van haar melodiek meesal

regstreeks511/

regstreeks ontleedbaar uit die woorde. Hierdie instelling bring uiteraard mee dat haar aanwending van melodiespronge oor die algemeen funksioneel is. Die aanhaling uit Ek ken jou skaars op bl. 504 bevat kenmerkende voorbeelde: "skaars" (3^3) en "vroeg" (maat 5^1), albei sleutelwoorde, word beklemtoon deur opwaartse spronge.

Hierdie werkwyse word algemeen aangetref. Verdere voorbeelde is: Ek ken jou skaars, 14^{2-3} , $16^{5\frac{1}{2}}-17^1$ en $22^{4\frac{1}{2}}-23^1$; Ek ken jou nou, $8^{2\frac{1}{2}-3}$, $9^{3\frac{1}{2}-4}$, $10^{3\frac{1}{2}}-11^1$, ens., ens. (veral hierdie middelste lied uit die vroeë siklus bevat 'n jeugdig-hartstogtelike vry aanwending van groot spronge); Waarom?, 6^3-4 , $7-8^6$ ('n hele reeks spronge vir die besonder belangrike begrip "om my siel uit sy smart (te haal)"), 39^6-40^1 en 45^3-4 ; Maria (Louw), $14^{4\frac{1}{2}}-15$, $15^{2\frac{1}{2}-3}$ en $53^{4\frac{1}{2}}-54^1$; Maria (Eybers), $4^{2\frac{1}{2}}-5^1$, 6^2-7^1 , 30^{1-2} (hier afwaarts vir smartlikheid), ens., ens.; Die ontmoeting (Eybers) $4^{4\frac{1}{2}}-5^1$, 11^1 , $15^{2\frac{1}{2}-3}$, 17^{1-2} , ens. Hierdie lied is verteenwoordigend van die siklus as geheel, en slegs 'n besonder subtiele voorbeeld uit Die geskenk kan nog bygevoeg word: die herhalings van "Jy het my meer (gegeef)" in die loop van die gedig word telkens melodies dieselfde, maar met betekenisvolle klein veranderinge getoonset. Die eerste twee keer spring dit 'n none opwaarts, wat uitbundigheid suggereer (in aansluiting by die woorde). By mate 60 tot 61 spring dit dan slegs 'n septiem opwaarts, om "besorgdheid" te simboliseer. In die slotgedeelte is die aanvanklike none weer terug, nou egter Molto adagio gemerk en dus met 'n teer-gesublimeerde stemming.

Voorbeelde uit die laaste siklus word gevind in Ontmoeting, 5^{1-2} (hier illustratief van 'n misverstand soos op bl. 509 genoem), 12^4-13^1 , 13^4-14^1 , ens.

In die liedere wat tot dusver nie genoem is nie, is slegs in Vaalvalk die melodiespronge oor die algemeen suiwer gestileer en 'n normale bestanddeel van die geheel.

In Die branders is daar een direk ontleedbaar betekenisvolle sprong, nl. by 21⁴-22¹ ('n opwaarts kwint voor die woord "ewig"); die ander dra in 'n algemene sin by tot die ekstatiëse stemming van die geheel asook tot die lied se gloeiend-romantiese gevoelswêreld (in hierdie verband is veral die drie afwaartse sextspronge op 5², 7^{2 $\frac{1}{2}$ -3} en 18⁴-19¹ opmerklik). Die spronge wat groter as 'n tert is in Hoor jy my bly beperk tot frase-eindes, wat 'n gepaste afsluitende effek inhou, maar dan terselfdertyd elke keer na die sentrale begrip "Suid-Afrika" lei. Verdere klein subtiliteite dui ook onmiskenbaar op deurdagtheid, bv. in 7⁴-8¹ die teenstellende opwaartse tertsprong na "ken" (uit "Hoor jy my, en ken jy my") wat hierdie woord met presies die regte perspektief bedeel. In Kontras en Wense is daar 'n gedurige digte wisselwerking tussen illustrasie van die algemene stemming en onmiddellike betekenisvolheid in die sprongaanwending: die aanhaling met byskrif uit Kontras op bll. 507-508 dien as verteenwoordigende voorbeeld.

In die vorige twee paragrawe het dit geblyk dat die liedere waarin betekenisvolle opset nie konstant volgehou word nie, juis dié is wat minder deklamatories getoonset word.

MELISMES

Waarom? en Hoor jy my bevat geen melismes nie. In al die ander liedere met uitsondering van die laaste drie is die veelvuldige melismes so oorwegend betekenisvol en illustratief dat hulle melodievormende funksie 'n tweede plek inneem. Voorbeelde hiervan is volop: Ek ken jou skaars, 17¹⁻³ (tweenootmelisme by die eerste lettergreep van "sieleliefde") en 21-22⁴ (viernootmelisme by die eerste lettergreep van "nimmer"); Ek ken jou nou, 12¹⁻² (tweenootmelisme by die eerste lettergreep van "vreugde"), 14 tot 15¹ (by die eerste lettergreep van "wonder"), ens.; Vaalvalk, 27-28 (viernootmelisme by "draai"); Maria (Louw), 23¹⁻³ ("skaam"), 27¹⁻³ ("grote vrees"), ens., ens., en 'n soortgelyke manier van aanwending in Eybers se Maria; en Die ontmoeting (wat verteenwoordigend is van Die lied van 'n vrou as 'n geheel) 9²⁻⁴ ("bly") en 25 ("ligte aarseling").

In Die eerste nag word, benewens by sleutelwoorde soos "bly" (12¹) en "skyn" (45-46⁴) ook 'n paar oorwegend melodievormende melismes aangetref, in geen geval egter by heeltemal onbelangrike woorde nie. Hierdie metode, nl. 'n balans tussen onmiddellik-betekenisvolle en oorwegend-nusikale melismes, word voortgesit in die laaste siklus. Byvoorbeeld in Wense, 11¹⁻² en 11³ (" 'n Hoop graag (koester)")



en 52¹⁻² ("graf"); waar die melismes oorwegend melodie-



vormend is deurdat hulle, hoewel by van die belangrike woorde, nie by die sleutelwoorde voorkom nie. In e.g. geval is die betrokke sin "'n Hoop graag koester wat nooit bestaan het nie", d.w.s. "nooit" dra die sterkste gevoelswaarde. In lg. geval is "eensaam" en "onbekend" eweneens belangriker as "graf" in die geheel van "in 'n eensaam graf, so onbekend". (Hierdie sleutelwoorde word dan wel voldoende beklemtoon, bv. "nooit" d.m.v. klimakteriese toonhoogte en lang nootwaarde ens.)

MELODIELYN

Die betekenisvolheid van die melodielyn in Ek ken jou skaars is op bl. 504 genoem. Hierdie metode word algemeen aangetref behalwe in sekere liederes: in Vaalvlak nooi die woorde geen lynskildering uit, behalwe by die hoogtebegrip van die draaiende voël nie (waar sy dan melismaties illustreer soos op bl. 512 genoem); en Die branders sluit in 'n mate hierby aan, maar bevat wel twee gevalle van betekenisvolle lynrigting, nl. die stygende lyn in 14^{3½}-17¹ vir "oorromp'lend van gang in aanstormdrang, tot daar", en die deinende lyn van 12-13 by "saam op die swier van jou deining fier". In Hoor jy my is daar 'n mate van subtiele lynskildering, bv. in 7-10 die styging tot by 'n klimaks by die woorde "Hoor jy my en ken jy my, die stem van jou land Suid-Afrika", waarin die betekeniswaartepunt aan

die einde 514/

die einde lê. Ander klein subtiliteite kom ook voor, bv. die toonhoogteklimaks by "kranse" ('n hoë begrip) in 18⁴-25.

In die ander liedere is die lyne betekenisvol in een van die drie algemeen-moontlike opsigte, nl. in aansluiting by deklamasie, of by illustrasie, of by die onderliggende emosie wat opgesluit is in die woorde. Die verskillende aspekte is so onontrafelbaar versmelt, dat dit dikwels onmoontlik is om te probeer vasstel watter een op 'n gegewe moment oorheers. Voorbeelde van een, of saamsmeltings van meer as een van die genoemde denkprosesse, kom voor in Ek ken jou skaars, 3-6 (deklamasie oorheers), 8^{3½}-10¹ (emosie oorheers) en 12^{4½}-14¹ (illustratief); Ek ken jou nou, 8^½-18 (deklamasie), 33^½-36¹ (emosie), 37²-41¹ (deklamasie), 46⁴-48¹ (emosie); ens.

In lg. drie liedere is daar nêrens 'n melodiese af-snit wat nie direk-ontleedbaar uit die woorde verklaar kan word nie. Dieselfde geld vir die toonsettings van Maria. Hier, soos in die meeste van die liedere, het die twee meer subtiele moontlikhede 'n leeu-aandeel, aangesien realisties-illustreerbare woorde en sinwendinge nie so dikwels voorkom nie. Waar sulke gevalle wel voorkom, sluit Gerstman daarby aan, bv. die dalende lyn in 47³-48³ van Maria (Louw) vir "Sy het haar neergebuig". Dit kan hier ook genoem word dat Maria (Eybers) aanvanklik 'n gepaste oratoriumagtige stemming het, deur melodiek wat hoofsaaklik uit drieklankformasies bestaan en gepaard gaan met betreklik eenvoudige harmoniek. Dit geld veral vir 1-10 maar in 'n mindere mate ook tot by 18. Die betrokke woorde is: "'n Engel het dit self gebring die vreugdeboodskap en jy het 'n lofsang tot God's eer gesing Maria nooi uit Nasareth!" Die aanwesigheid van woorde soos "lofsang" en "Nasareth" het moontlik die Barok-oratorium se beleweniswêreld gesuggereer.

Die ontmoeting (Eybers) bevestig Gerstman se oorewegende instelling op deklamatoriese en emosionele lynaanwending: in 15^{5½}-19 is daar 'n stadige styging by die woorde "en jy was nie ver want bo ons hoofde was dieselfde ster en in ons harte was dieselfde droom", wat die melodiese

klimaks op "droom" en nie op "ster" nie laat val. Hierdie voorbeeld is verteenwoordigend van die soort lynskildering wat in Die lied van 'n vrou en die laaste siklus voorkom.

Ontmoeting (Haagen) bied 'n merkwaardige voorbeeld. Mate 1-3¹ word in teenstelling geplaas tot 34-36¹: die harmonieë in die twee afdelings is dieselfde; met die arpeggio in die begeleiding in 1 en die stemlyn in 2³-3¹ opwaartsbewegend (vir "Jy het gekom") teenoor die arpeggio in die begeleiding in 34 en die stemlyn in 35-36¹ afwaarts (vir "Jy het gegaan"). In hierdie verband is die aanhaling met bespreking uit Kontras op bl. 507-508 van belang; asook, uit dieselfde lied, die opwaartse sextspronge in 22⁴-23¹ en 26⁴-27¹, wat bydra tot 'n gepaste erotiese stemming.

Soos die voorafgaande bespreking aandui, is Gerstman se melodie uiters selde selfstandig in 'n suiwer musikale sin, maar meesal vir volle effek afhanklik van die teks. Selfs sekwensiële konstruksie kom betreklik selde voor. - Gerstman is een van die enkele Suid-Afrikaanse komponiste wat hierdie soort melodie geslaagd beheers. Weens die klaarblyklike direkte aansluiting by die woorde ontstaan daar nêrens 'n effek van vae rondwaling nie, en haar subtiele aanvoeling van, en vermoë om juis te vertolk wat in die gedigte voorkom, word telkens weer duidelik. Dit spreek uit die twee aanhalings op bl. 504 en 507-508, en as v.b. van die van-noot-tot-noot-aanpassing by die teks wat dikwels in haar liederes voorkom, kan 'n passasie soos 9-13 uit Die ontmoeting (Eybers) genoem word (" 'n Hart wat bly en sterk is, en gelate om te ly, en oë wat weifelloos en helder staar").

Uitsonderlike gevalle, waarin herhaling 'n musikaal-strukturele rol speel, word gevind in Ek was so arm, Hoor jy my en Wense. In e.g. lied is daar in 5, 13, 26, 33, 41, 44, 47 en 50 afdelings wat met die ritme $\overset{7}{\text{B}} \text{B} \text{B}$ begin, in die eerste vyf van die genoemde gevalle met herhaalde note. Hierdie prosedure ontstaan nie as gevolg van ooreenstemmende woorde by die ooreenstemmende

ritmes nie, maar funksioneer as 'n musikaal-bindende bestanddeel. As sulks is dit goed geslaagd. In Hoor jy my is die afsnit in 27⁴-33 'n herhaling van die een in 18⁴-25, wat 'n herhaling is van 11⁴-17 (in drie verskillende toonsoorte). In hierdie geval vind die herhalings plaas om aan te pas by die herhaalde stellings van patriotiese gevoelens in die gedig, maar moet hierbenewens as musikaal-struktureel beskou word omdat die betrokke mate meer as helfte van die totale lied uitmaak. Dieselfde prosedure kom voor in Wense, 4³-8, 10^{3½}-14 en 29³-33.

RITMIEK

Gerstman se voorkeur aan betreklik stadige tempi is opmerklik. Slegs Ek ken jou nou, Die branders, Maria (Eybers), Die geskenk en Kontras het beweeglike tempo-aanduidings, waarby Maria telkemale meno mosso en rit.-passasies bevat en die laaste tien mate Adagio molto gemerk is. Die hele tweede helfte van Kontras is Adagio sostenuto aangedui. Die geskenk word toenemend traer vanaf 88 tot die einde by 145: molto meno mosso (88), Andante (98), Lento (125) en molto adagio (138). Hierdie lied is trouens verteenwoordigend van die veelvuldige tempo-veranderinge wat sy aandui; in die oorgroot meerderheid van die liedere word een tempo nie dwarsdeur gehandhaaf nie en is selfs gewone interpretatiewe ritmiese infleksies vir die komponiste so 'n wesenlike bestanddeel van haar musiek dat sy dit aandui. Maria (Eybers) bevat die grootste getal sodanige tekens: Allegro moderato, rit. (17-18¹), meno mosso (18²), rit. (30¹), sempre rit. poco a poco (30³-34), a tempo (35), rit. (44²), meno mosso (46), poco rit (53), meno mosso e molto calmato (54), poco rit. (63²) ens., ens. Verskeie sulke ritmiese infleksies en tempoveranderinge kom by tussenspele voor, wat dui op die betekenisvolle rol wat die begeleiding speel.


Dieselfde ontplooiende eienskap wat i.v.m. melodie genoem is op bl. 515 word in ritmiese opsig ook aangetref. In die eerste drie liedere word, wat afsnitlengtes betref, in die stemmelodie 'n vervloeiende ritmiek aangetref wat eng aansluit by die ritmiese struktuur van spraak. Dit gebeur inderdaad slegs selde dat aparte, verdeelbare afsnitte voorkom; in plek hiervan vorm sy aaneenskakelende lang lyne. Die aanhaling uit Ek ken jou skaars op bl. 504 is verteenwoordigend. Hierby moet gevoeg word dat, voordat die stemlyn ophou op 6^2 , die begeleiding op 6^1 met 'n nuwe voortsetting van 5 (stygende baslyn) begin wat die swye van die sangstem vanaf 6^3-7^1 vloeiend oorbrug. Melodies-ritmies gesproke vorm 1-10 'n moeilik-verdeelbare eenheid. So 'n prosedure kan moontlik, as dit nie goed hanteer word nie, 'n dwalende effek wek; in Gerstman se hande bly dit treffend vitaal weens die enge aansluiting by die woorde, en in musikale opsig is dit oortuigend weens die stuwingskrag van die aantreklik-dissonante harmoniek (kyk bl. 532 —).

Hiermee gaan gepaard dat patroonvorming betreklik afwesig is, en dat die immerwisselende interne ritmiese verskeidenheid in die sangstem volgehou word. Onder en om hierdie vry-swevende ritmiek vorm die begeleiding dan 'n soliede, betreklik reëlmatig ingedeelde agtergrond wat groten-deels uit eenmaateenhede bestaan, soos in Ek ken jou skaars: die begeleiding val bv. vanaf 6-18 uitsluitlik in enkelmaatindelingen, en die res kan as volg ontleed word: 1/2/3/4/5/19-22 (dus 'n viermaatgroep)/23-24/25/26/27/28/. Deur die individuele ritmiese geaardhede van stem en begeleiding ontstaan 'n interessante ritmiekkontrapunt wat grootliks bydra tot die vitale geheeleeffek.

In Waarom? word vir die eerste keer onder haar Afrikaanse liedere die verskynsel van veelvuldige maatsoortveranderinge aangetref; as volg: 1-4: $\frac{3}{4}$; 5-6: $\frac{9}{8}$; 7: $\frac{6}{8}$; 8-14: $\frac{9}{8}$; 15-16: $\frac{6}{8}$; 17: $\frac{9}{8}$; 18-21: $\frac{6}{8}$; 22: $\frac{9}{8}$; 23: $\frac{6}{8}$; 24-26: $\frac{9}{8}$; 27: $\frac{6}{8}$; 28-38: $\frac{9}{8}$; 39: $\frac{6}{8}$; 40-47: $\frac{9}{8}$; en 48-52: $\frac{3}{4}$. Dit is 'n gewigtige faktor in die algemene swewende effek

en is een518/

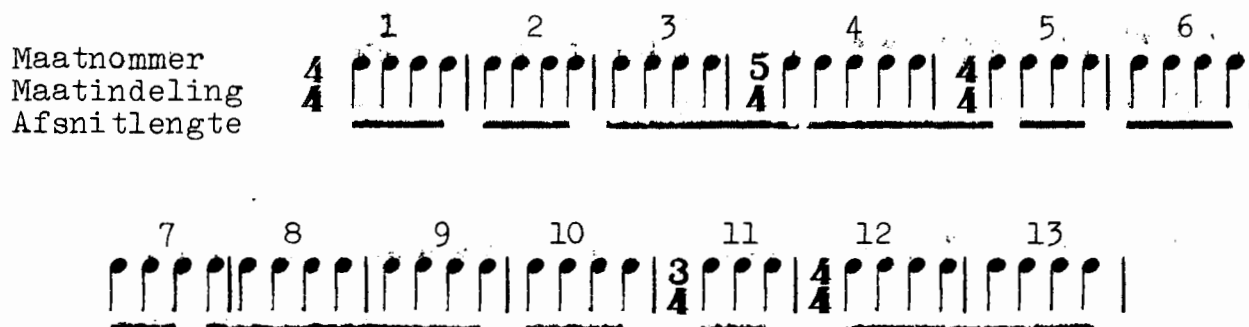
en is een van die gevolge van die vrye spraakritmies-ontplooiende ritmiek.

Vaalvalk bestaan uit 'n vir hierdie komponiste unieke kombinerings van $\frac{2}{4}$ in die stem en $\frac{6}{8}$ in die begeleiding. Hierdie kalm kruisritmiek (die $\frac{2}{4}$ is natuurlik wesenlik $\frac{6}{8}$ met duole i.p.v. drie-indeling) is baie aantreklik en vir die geslaagdheid van die lied as geheel is dit 'n bydraende faktor wat die wit-weemoedige stemming help skep. Dit vorm terselfdertyd 'n subtiele kontras en balans vir die doelbewus eentonige opvolging van amper eenderse indelings in die begeleiding ( met onopmerlike klein veranderinkies dwarsdeur die lied). Soos in al haar liedere is die stemlyn gevorm uit wisselende afsnitlengtes (4^2-8 , d.w.s. 'n $4\frac{1}{2}$ -maatgroep; 9^2-16^1 ; d.w.s. 'n 7-maatgroep; ens.). Die branders is op dieselfde vryvloeiende wyse gekonstrueer as die eerste drie liedere.

Die twee toonsettings van Maria maak 'n nog meer swewende indruk as enige van haar vroeëre Afrikaanse liedere, weens die feit dat die begeleidings nou nie 'n ritmies-selfstandige agtergrond vorm nie: grotendeels bestaan dit uit resitatiefagtig ondersteunende akkoorde wat ritmies net so vry gekonstrueer is as die stemparty, sodat ook die begeleiding onderhewig is aan spraakritmiese invloed. Hierdie soort struktuur is kenmerkend van die voorspel tot Maria (Louw), wat opgebou is uit afsnitte van $8+10+8+4+11$ polse (maatindelingen is om klaarblyklike redes onprakties). In die eerste 18 mate van Maria (Eybers) kom 'n uitsonderlik reëlmatige maatritme voor, met swaartepunte op alternatiewe mate vanaf maat 2. Verder bevat dieselfde lied dan egter besonder baie maatsoortveranderinge, soos vroeër aangedui (bl. 508).

Die lied van 'n vrou, met uitsondering van Voorbereiding; asook Ontmoeting en Kontras uit die Haagen-siklus, sluit, wat ritmiese struktuur betref, eng aan by die eerste siklus. Opmerklik in die Eybers-liedere is die bepaling

van die posisie van die maatstrepe hoofsaaklik deur woord-ritme (d.w.s. maatsoorte wissel met die doel om beklemtoonde woorde en lettergrepe met metries-beklemtoonde polse te verbind), wat soms meebring dat die musikaal-ritmiese af-snitte nie by die maatindeling aanpas nie. Dit word duidelik uit 'n ontleding van die aanvangsmate uit Die ontmoeting:



In hierdie siklus bevat Die geskenk en Vervulling besonder min maatsoortveranderinge; daarteenoor des te meer tempo-wisselinge. Mate 17-32 van lg. lied is gemerk Adagio ad lib., en is ritmeloos in die sin dat daar geen reëlmatige opvolging van beklemtoonde polse is nie. Die betreklik reëlmatige afsnitlengtes in Voorbereiding (viermaat- en naby-viermaatgroepe, dikwels gevorm deur melismes) onderskei hierdie lied.

Hoor jy my en Wense bestaan uit meer eenvormige ritmiese indelings as enige van die ander liedere, mede as gevolg van baie interne herhalings (in e.g. lied bv. die amper-sekwensiële struktuur in 12-13, 14-15, 20-21, ens.) wat spruit uit die betreklik formeel herhalende struktuur van die woorde. Wense laat die volgende ontleding in maat-groepe toe: 4+4+2+4+2+8+2+1+2+4+2+4+2+1+7+8; waarby 2- en 4-maatgroepe oorheers. Die ritmiese aksente op eerste polse is betreklik swaar, sodat 'n besonder reëlmatige geheeleffek ontstaan. In albei hierdie liedere word een-tonigheid (die algemeenste ritmiese lokval in 'n romantiese idioom) geslaagd vermy deur 'n interessante interne ver-skeidenheid.

VORM.

Gerstman se vormbehandeling groei, soos al die ander bestanddele van haar liedere, uit die struktuur en betekenis van die gedigte. Verreweg die meeste liedere, nl. twaalf uit die beskikbare sewentien, is deurgekomponeerd. Die term kan hier in sy aanvaarde betekenis gebruik word weens die reeds genoemde eng melodiese aansluiting by die woorde. In hierdie opsig, soos ook in ander, "ontvou" die musiek as ontleedbare aanvullende ewebeeld van die poësie. Die formele verloop in Ek ken jou skaars is as volg:

- A: voorspel (1-2); met 'n opmerkbare afwaartse melodiese septiem in 1, wat onmiddellik 'n sterk gevoelige stemming bevorder en moontlik aansluit by die basmotief in 19. In lg. maat staan die motief net voor die doelbewuste herhalings van die woord "nimmer", sodat 'n betekenisassosiasie tussen 1-2 en 19 sou kan ontstaan. Hierdie assosiasie sou egter meer geslaagd gewees het as die betrokke interval meer pertinent met die woord "nimmer" verbind was in 19;
- B: 3-10; met 'n geïsoleerde afwaarts-springende motief in 6, wat voorbestem is om in 11-18 'n belangrike rol te speel i.v.m. die liefdesverklaring;
- C: 11-18; met die sprongmotief uit 6 herhalend en sekwen-sieel behandel, moontlik om die begrip "neergekniel" te suggereer;
- D: 9-25 (beklemtone van die duursaamheid van die liefde);
- E: 26-28 (akkoordslot wat bestaan uit ryk arpeggioversiering van die drieklank B I).

Hierby moet genoem word dat die algemene stemming van 'n ryk-romantiese houding besonder raak getref is, harmonies (kyk bl. 532-) sowel as m.b.t. die keuse van materiaal (o.a. die Wagneriaanse arpeggiomotiewe in 6, 7-10 en 25; die tradisionele aanwending van gesinkopeerde ritme om hartstog uit te beeld in 7-10, 19-20; en die melodiese lyn in die begeleiding oor die algemeen).

Ek ken jou nou het dieselfde enge aansluiting by die gedig. Gerstman interpreteer die terughunkering "na daar-die eerste vreugdedae" as lighartig (leggiero e scherzando) met opmerklike stemmingsveranderinge by die verwysing na die geliefde se "yskoudheid" en die terugkeer na hoopvolheid. Eersgenoemde oorgang vind in die loop van 'n tussenspel plaas by 27-29, d.m.v. nuwe materiaal wat o.a. weer gesinkopeerde "hartstog"-akkoorde insluit ("Nou min ek jou ...", 33), maar veral tref weens die registerverandering na ongemengde hoë klanke in 29-32 ("....en jy so ys, yskoud", 34). Die indelings van die lied as geheel kan as volg gemaak word:

A: voorspel, 1-6;

B: 7-26 (terughunkering);

C: 27-37, met 24-32 as tussenspel wat die stemmingsverandering na bedenking bewerkstellig;

D: 37-42 (hernude hoopvolheid);

E: 43-50, naspel; met 'n koda waaraan die sangstem deelneem met die woorde "Jy sal" in 42^{3½}-44.

Waarom? is eweneens besonder bevredigend gekonstrueer:

A: voorspel, 1-4 (wat 'n herinnering inhou aan die illustrasie van "yskoud" in 29-35 van die vorige lied d.m.v. registeraanwending);

B: 5-14 (i.v.m. die betekenis wat sy vir hom gehad het);

C: 15-21⁴ (tussenspel, wat opwerk na die volgende afdeling);

D: 21⁵-31 (ekstasies: "o, so dronk van die liefdeswyn);

E: 32-35 (tussenspel as oorgang na die volgende afdeling);

F: 36-48 (ontnugterde resitatief);

G: 48-52 (gevarieerde herhaling van die voorspel, wat 'n omramende effek het wat Gerstman baie selde gebruik).

In al drie die liedere wat pas bespreek is val die vloeiende aaneenskakeling van verskillende soorte materiaal op. Dit gebeur nêrens dat afgebakende afdelings ontstaan nie; selfs die oorgang na die resitatief aan die einde van Waarom? vind naatloos plaas. Die pausa lunga tussen 4 en

5 van Waarom is die naaste wat daar aan afbakening in hierdie liedere gekom word. Hier is die harmoniese verwagting van die dominant vyfklank wat met 'n onderhulptoon-ompad oplos so sterk, dat die beweging geensins onderbreek word nie. In sommige gevalle, waarvan party bo aangedui is deur die ontledingsyfers (bv. Waarom?, afdelings F en G) ontstaan die deurvloeiende effek a.g.v. oorvleueling, wanneer 'n nuwe maatgroep se aanvang intree op dieselfde moment dat die vorige afdeling klaarmaak. Ander voorbeelde hiervan is Ek ken jou nou, 7, 27 en 43; en Waarom?, 14 en 21. Oor die algemeen is dit egter die sterk romantiese gevoelstroom self wat die beweging volhou.

Die branders is ook deurgekomponeer, en in so 'n hoë mate naatloos dat indelings in formele afdelings gemaak kan word slegs deur op die inkledingsveranderinge in die begeleiding te let: A, voorspel, 1-2; verder val die lied in die groepe 3-10, 11-13, 14 (tussenmaat), 15-19, 19-24, 25-29 en 29-33 (slot). Verdere bespreking volg op bl. 529.

Maria (Louw) is 'n voorbeeld van die groot verskeidenheid wat Gerstman geslaag kan saansmelt tot 'n oortuigende vloeiende geheel:

- A: 1-10, Andante (♩ = 72). Stemningsryke voorspel gekenmerk deur volgehoue parallelle beweging.
- B: 11-18, Piu lento (♩ = 63). Dit werk op na 'n klimaks in 16-18 by die woorde "soos die son daar staan".
- C: 19-21, onbegeleid, om die woorde "Drie witte lelies het hy in sy hand gehou" sterk kontrasterend met die vorige te maak.

B en C bestaan uit die eerste kwatryn van die sonnet.

- D: 22-26¹, Piu mosso (♩ = 84). Terugkeer van die parallelle beweging in 1-10 in die begeleiding ("Half skaam, verleë").

E: 26²-32523/

E: 26²-32; met 26 agitato, 28 a tempo en 32 poco rit.
Tremolo-begeleiding vir "grote vrees"

D en E bevat die tweede kwatryn.

F: 33-35, a tempo presto. Arpeggio-tussenspel net ná "sy vleuels het oor heel die tuin gehang".

G: 36-38, Lento ad lib. Resitatief vir die Aankondiging "Geseën is jy onder die vroue".

H: 39-46, moderato (♩ = 72). Tremolo-begeleiding vir "... of was dit winde? verruis nog ..."

G en H bestaan uit die eerste terset.

I: 47-56, molto moderato (♩ = 69). Die parallelle beweging van 1-10 kom hier voor in gehalveerde nootwaardes. (Maria se reaksie op die nuus.)

Die ooreenkoms tussen A, D en I is gefundeer in die woorde én musikaal-formeel bindend. Dit moet beklemtoon word dat die ontledingsletters nie afgebakende afdelings aandui nie; die sterk sentrale gevoelstroom laat alles in 'n vloeiende geheel saamsmelt.

Maria (Eybers) is op dieselfde vry-deinende wyse getoonset, soos ook nos. 1 en 5 uit Die lied van 'n vrou. As voorbeeld van die eksakte ooreenkoms tussen poëtiese en musikale indeling dien Die ontmoeting uit die genoemde siklus:

1 - 3: voorspel

4 - 5: "Ek wou al wat ek het vir jou bewaar:"

6 - 7: tussenspel, met motiefvervorming uit 1-3

8 -13: "Die jonkheid van my lyf 'n hart wat bly/en sterk is en gelate om te ly/en oë wat weifelloos en helder staar."

Kort fermate

14-27: "Deur al die jare was ek wys en vroom/in stil afwagting, en jy was nie ver,/want bo ons hoofde was dieselfde ster/en in ons harte was dieselfde droom./ Ek het alreeds die gretigheid geweet/van jou gelaat, en dikwels het ek jou stem/gehoor met ligte aarseling en klem....."

Kort onderbreking524/

Kort onderbreking d.m.v. 'n geïsoleerde enkelnoot in die begeleiding.

28-36: "Toe was dit dat opeens die sagte kreet/van welkom klankloos bly: met 'n gebaar/van vae ontsteltenis staan ons voor mekaar".

Die prosedure in bostaande aanhaling is verteenwoordigend van al haar liedere, ook die laaste siklus:

Behalwe 'n sterk hunkerende stemming laat Ontmoeting en Wense min geleentheid vir ontleedbare illustratiewe aansluiting by die woorde. Dit bring mee dat 'n oppervlakkige indruk van toename in suiwer-musikale formalisme ontstaan, hoewel daar in werklikheid geen steekhoudende tekens van so 'n veranderde instelling by die komponiste is nie. In Ontmoeting pas die musiek, veral wat stemming betref, pragtig bevredigend aan by die gedig, maar ook met formele ooreenstemming waar die woorde dit voorskryf: 34-40, spieëlherhalings in beide stem en begeleiding van die musiek uit 1-6 by teenoorgestelde begrippe; 18-20¹, herkenbare vorming van vorige materiaal vir ooreenstemmende woorde ("Jy het"); 29-30 en 43-45, subtiele spieëlbeeldooreenstemming in die begeleiding vir die woorde "En na jou slapend wese" en "Met 'n eensaam sug", waardeur gepaste begripsverbinding plaasvind. As geheel kan die lied as besonder geslaagd deurgekomponeerde beskou word. Die afdelings is: A: 1-18; B: 18-33; C: 34-45; met die moontlike onderverdelings 1-6, 7-12¹, 12³-18¹, 18¹-28, 29-33, 34-40, en 41-45.

Die genoemde sweem na formalisme is meer opmerklik in Wense, wat 'n mate van variasie-element bevat (op bl. 516 i.v.m. die melodiek aangehaal); in 4³, 10^{3½} en 29³ begin daar soortgelyke melodiese afsnitte waarvan lg. gevarieerd voortgesit word. Die woorde waarby hierdie afsnitte voorkom, toon egter dat die musikale prosedure regstreeks uit die woordherhalings groei:

4³-8 : "Vir jou wil ek 'n lied sing wat nooit gesing is nie"
10^{3½}-14: "'n Hoop graag koester wat nooit bestaan het nie".
29³-31 : "Vir jou wil ek 'n liefde skenk soos niemand ooit kan gee nie".

Die orige woorde bring die besef dat nog meer musikale variasie van pas sou gewees het: by 16³-21³ ("Met jou 'n vreugde voel wat onbeskryflik is"); en 35³-39 ("Geluk weer bring soos wat jy nooit geken het nie"). Hierby moet genoem word dat die indeling in twee hoofafdelings, nl. 1-41 en 42-57, met 'n skeiding d.m.v. 'n pausa lunga en opvallende registerverandering vanaf middel tot laag na ongemeng hoog, aansluit by die laaste vier reëls van die doodsverugting in die woorde.

Onder die vyf liedere wat tot dusver nie bespreek is nie, is vier drieledig:

Vaalvalk, as stemmingsgedig, en met 'n aansienlik meer versluiserde poëtiese aard as die swoel-romantiese poësie van die eerste siklus (wat in dieselfde jaar getoonset is) toon heel gepas nie die vitale musikale voortgang van daardie liedere nie, maar bly betreklik staties, veral weens die onveranderende begeleidingsformule. Die drieledige indeling kan ook slegs volgens toonsoorte gemaak word:

A: 1-8; in Des,

B: 9-18; met 9-13 ook in Des maar met ander harmoniese bestanddele as 1-8, wat uitsluitlik uit wiegende wisselinge tussen I⁷ en Td⁷VIII^b bestaan het, en 14-18 in Fes,

A₁: 18-32; weer hoofsaaklik in Des maar met veraf kromatiek, bv. die uitwyking deur Td⁷⁺²III en Td⁴IV^h in 25-26.

Vorbereiding kan skematies as volg ingedeel word:

1-9; voorspel,

A: 10-37; met 'n tussenspel in 33-37,

B: 38-52; met materiaal uit die inleiding (kyk bl. 529),

A₁: 53-85; met 53-78 'n min veranderde herhaling van 10-33.

Musikaal is die formele inkleding baie bevredigend, en, weens die eenheid van die gedig as geheel is dit, soos ook die vormkeuse by Vaalvalk, 'n oortuigende keuse uit die verskillende moontlikhede.

In Die eerste nag en Ek was so arm groei die drieledige indelings uit die poësie. Eersgenoemde verloop as volg:

- 1-4; inleiding, wat direk oorgaan na
- A: 5-34 (beskrywing van die slapende kindjie),
- B: 35-66; met 28-36 as 'n tussenspel (vrae met idealistiese antwoorde),
- A₁: 67-81 (terugkeer van die beskrywende reëls),
- C: koda, 82-86; vir die slotreëls "O duistere nag, wees goed vir my kind later wanneer jy haar wakker vind".

In Ek was so arm is die formele inkleding identies behalwe vir 'n oorgangspassasie tussen A en B in 26-31.

Hoor jy my bevat ook 'n sweem van drieledigheid deurdat materiaal van die aanvangsmate aan die einde herhaal word. Wesenlik is dit egter periodies gekonstrueer:

- A: voorspel, 1-6; met 'n suggestie van fyn, hoë trompette,
- B: 7-10 (die vraag wat aanleiding gee tot die res),
- C: 11-17; C₁: 18-26; en C₂: 27-34 (herhalende toeligting op die oorspronklike vraag),
- A plus B, versmelt: 35-42 (herhaling van die aanvangsvraag, gekondisioneer deur die tussenliggende woorde),
- Slot in die vorm van 'n koda: 43 en 44 (herinnering aan die trompette uit die voorspel).

Die sterk indruk van deurdagte formele inkleding wat deur Gerstman se liedere oor die algemeen gewek word, word bevestig deur die uitgebreide aanwending van kruisaanhaling soos dit in Die lied van 'n vrou voorkom:

1. Die arpeggio-figuur in 5-7 uit die inleiding van Die geskenk is 'n aanhaling van die begeleidingsfiguur by die woorde "wat jy as eensaam mens aan mens kon bied" in Ek was so arm. Die betekenis van so 'n verwysing is klaarblyklik.
2. In Die geskenk is die tussenspel in 88-92 'n baie naverwante aanhaling van die begeleiding uit 19-20 van Die

ontmoeting; 527/

ontmoeting; in lg. lied ondersteun dit die woorde "dieselfde droom" en in e.g. staan dit in verband met "ontkiem in my skoot". Dieselfde materiaal kom weer voor in Vervulling, 94-110, net ná die woorde "dat 'n nuwe mens die lewe kan beërf". Die aansluitings is duidelik in 'n siklus wat sentreer om liefde en geboorte.

3. Laasgenoemde opmerking verklaar ook die aanwesigheid van die linkerhandfiguur in 92³-95 uit Die geskenk (net ná die woorde "en die ewige lewe het ontkiem in my skoot") in 10-35 en 53-81 van Voorbereiding, waarin die verwagte moeder beskryf word.

4. Die laaste lied van die siklus, Vervulling, bestaan vir die grootste gedeelte, nl. die laaste 73 mate uit 'n totaal van 123, uit kruisaanhalings uit vorige liederes: 51-56 is 'n vervormde weergawe van die motief wat in die voorspel en in 6-7, 16-17 en 33-35 van Die ontmoeting voorkom (kyk bl. 528); 57-69 is 'n allegro con esultation-vorming van Andante molto tranquillo-materiaal uit Die geskenk, waarby die stemmingsverandering 'n suggestie van gesublimeerde rustigheid inhou. Albei die pas genoemde aanhalings kom in stemlose tussenspele, wat weer dui op die wesenlike rol van die begeleiding. Mate 70-93, waarin die woorde voorkom "En met haar kind se eerste roue kreet het sy die ou meedoënlose pad wat hulle saam moes aflê reeds vergeet", bevat dieselfde musiek as in Die geskenk by die woorde "Jy het my meer gegee as die drang van jou bloed"; 94-110 is reeds hierbo bespreek; 111-115 van die naspel is 'n vervorming van die tussenspel in 133-135 van Die geskenk; en die laaste 8 mate is 'n eksakte aanhaling van Die geskenk se einde behalwe dat die sangstem deur klavier vervang word. Die betrokke woorde in Die geskenk is "Jy het my meer gegee as liefde: die guns en die liefde van God", wat dus die siklus as geheel in 'n gesublimeerde stemming laat eindig.

In al die genoemde gevalle werk die kruisaanhalings heeltemal geslaagd: die materiaal wat betrokke is daarby, is maklik onthoubaar, sodat die implikasies duidelik begryp word, en die siklus as geheel is stilisties eenheidlik, sodat grepies uit verskillende liedere bymekaar kan aanpas. Die feit dat die aanhalingstegniek tot 'n hoogtepunt kom in Vervulling, beklemtoon die saamvattende finaliteit daarvan as slotlied (en in 'n inhoudlike sin as doel van die gebeurtenisopvolgings in die gedigte) en ondersteun Gerstman se besluit dat Die eerste nag as 'n aparte lied en nie as slot van hierdie siklus moet beskou word nie.

Afgesien van kruisaanhalings kom temavervorming binne die bestek van enkele liedere ook voor:

1. Die voorspelfiguur in Die ontmoeting onmiddellik voor die woorde "Ek wou al wat ek het vir jou bewaar" word weer gebruik in die tussenspel in 6-7 voor "Die jonkheid van my lyf"; in 16-17 by "En jy was nie ver want bo ons hoofde was dieselfde ster", en in 33-35 by "met 'n gebaar van vae ontsteltenis staan ons voor mekaar". Dit dui in lg. geval nie op betekenis aansluiting nie, maar waarskynlik op suiwer musikaal-eenheidlike bedoelings.
2. Soortgelyk musikaal-bindend, maar nou ook met 'n moontlikheid van betekenisvolle interpretasie, is die kromatiese motief wat in die voorspel voorkom in Voorbereiding en weer later in 38-40 by die woorde "Haar smal gelaat bly mymerend staar": terugwerkend kan die voorspel as mymerend bestempel word.
3. In Die geskenk word een motief gebruik by 13-15 van die voorspel; 98-124 ("Jy het my meer gegee as die droom van een nag"); en 135-137 (tussenspel net voor die slotafdeling), wat dui daarop dat haar sekerheid van die blywende waarde van sy geskenk, weens die ontkieming van 'n nuwe lewe wat dit meegebring het, die lied as 'n geheel oorheers.

4. In Vervulling 529/

4. In Vervulling sluit 17 en 18: "Toe keer haar voete traag (en langsaam na die einde van die lange reis)" aan by die begeleiding se ostinaat basfiguur, en bevat 33-50 ("helder krag vir hierdie avontuur") 'n verkorte weergawe daarvan. As die ostinaatfiguur se simboliek (kyk bl. 530) in ag geneem word, is die betekenis klaarblyklik.

BEGELEIDING

Soos bemerk kan word aan die voorafgaande vormbespreking, vervul die begeleiding 'n sleutelrol in die liedere, en groei die inkledingsformules, in die gevalle waarin dit moontlik is, ontleedbaar uit die woorde. By die verwysings in bll. 520-525 na die begeleidings van die eerste drie liedere kan gevoeg word dat hier, soos in al haar liedere, haar vakkundige behandeling van die instrument klaarblyklik is in die betreklik maklik-speelbare en tog uiters effektiewe (in 'n "romanties"-gevoelvolle sin) klavierparty. 'n Voorliefde vir arpeggios in alle gestaltes kenmerk die meeste van die liedere. Vaalvalk se begeleiding bestaan bv. uitsluitlik uit rustig-rimpelende arpeggios wat, weens die geslaagtheid van die toonsetting as geheel, aanvaar word as 'n bydrae tot die algemene triestige stemming.

Soos op bl. 522 genoem i.v.m. Die branders, is die formuleveranderinge van die klavierparty die enigste leidrade tot 'n vormontleding: by 11 dra die verandering na akkoorde daartoe by om die melismatiese behandeling van "swewe" te laat uitstaan; die nuwe figuur in 14 lei oor na 'n hervatting van die ryk-ruisende arpeggios in die linkerhand (wat oor die algemeen suggestief is van die woelende see); en die omvangryke harpagtige arpeggios in 20-24 sluit aan by die woorde "hemelse glans" ('n enigszins nuwe assosiasie).

In albei die toonsettings van Maria is die tremolo-formules, dikwels in ongemengde hoë registers, tradisioneel suggestief van die bonatuurlike verskyning van die Engel; en die harparpeggios in Maria (Louw), 33-35 en 45-46, van die hemel. Ook tradisioneel dramaties is die tremolos

in lg. lied 530/

in lg. lied in 27²-28 en 40-42 by "grote vrees" en "winde ..
... verruis"; en die gesinkopeerde akkoorde in Maria
(Eybers) (19-34 en 50-53) om gevoelsopwinding, in hierdie
geval smartlike bedugtheid, te simboliseer.

Voorbeelde van ontleedbare betekenis in die begelei-
dings van Die lied van 'n vrou is reeds genoem. 'n Beson-
der merkwaardige geval is die 16-maat voorspel tot Vervul-
ling, wat 'n plastiese voorstelling van die geboorteproses
gee, waarby die ostinaatfiguur in die bas newels van pyn
en narkotiese bedwelming suggereer en die stadig-groeiende
vervorming daarvan in die regterhand die geboorte self.
Die lang voorspel voor Die geskenk suggereer oortuigend 'n
gevoel van triomfantelike geluk en is 'n pragtige voorbeeld
van haar vakkundige behandeling van die klavier. Dis wesent-
lik pianisties, maar met 'n onvermydelike mate van aansluiting
by die orkestrale effekte wat in so 'n illustratief-ingestel-
de idioom verwag kan word: die dringend aanhoudende trillers
wat ook vir 'n strykgroep gekonsipieer kon gewees het; die
stoer-ritmiese figure in 5-7, 9-11 en 13-15 wat aan natuur-
trompette laat dink; en die tipiese horingkwinte in 16-20.
In 'n passasie soos 26-28 van Ek was so arm, by die woorde
"Maar jy alleen weet wat ek moes verhul", is die teenoor-
gestelde geval weer waar: juis deur die begeleiding hier
weg te laat word die gevoel van intimiteit verhoog, terwyl
die dinamiese hervatting daarvan by die tweede lettergreep
van "verhul" die smartlikheid van die begrip onderstreep.

Die voorbeelde in die vorige paragraaf is almal
tiperend van een van Gerstman se opmerklikste kunstenaars-
karaktertrekke: terwyl daar in elke lied treffende tekens
is van haar intuïtiewe aanvoeling vir die algemene stemming
van die gedig, sowel as van haar vermoë om hierdie ervaring
in die genotvolle gestalte van ontroerende musiek te omskep
(wat dikwels getuig van opregte deurlewing of strewe na
sublimering), is alle spore van diepgrypende subtiliteit
beperk tot die direk-sinlike gebeure en fisiese gevoelens

waaroor die 531/

waaroor die woorde handel. Sy beleef en dink wesenlik en amper uitsluitlik sensueel. Hoofsaak in haar liedere is 'n sterk stuwende gevoelstroom. 'n Intellektuele benadering wat lei tot deurdagte sielkundige fynheid word so selde openbaar, dat dit as 'n skok kom in die geval waar dit wel teenwoordig is, nl. die laaste Afrikaanse lied op die huidige lys: haar toonsetting van Wense. Dié is by die eerste aanhoor selfs 'n bietjie verwarrend weens die vreemde afwesigheid van sensueel-aantreklike harmoniek of melodiek en die amper hinderlik-moeisame ritmiese beweging. Nadere ooringwinging toon egter dat dit 'n uitmuntend geskikte verklanking is van die woorde: "onbeskryflike vreugde" wat nooit sal kan beleef word nie. Die musiek sluit dus aan by die onderliggende egte hopeloosheid wat aanleiding gee tot die woorde. Die hoekige begeleiding in mate soos 1-16 is dus funksioneel, terwyl die inkledingsverandering na 'n sestienmaat-lang pedaaltoon en veral na die volgehoue ongemengde hoë register van 42-57 oortuigend suggestief van die slotwoorde se kille doodsversugting is.

Die ander twee liedere in die laaste siklus is meer tipies van haar styl: die begeleiding in Ontmoeting dien hoofsaaklik om 'n warm agtergrond te voorsien vir gloedvolromantiese melodiek en toon min onafhanklike melodiese lewe. Dit bevat slegs hier en daar kortstondige teenstemwaarde, bv. in 3⁵-5, 18-19, ens. In Kontras is die begeleiding hierteenoor illustratief ingeklee, met 'n realistiese beskrywing van reën in 1-20 en 'n pragtige suggestie van teenstelling tussen die betrokke liefdesbelewenis (21-34) met guur weersomstandighede (1-20) d.m.v. 'n swoel-ryke vervorming van dieselfde materiaal. Hierdie realistiese agtergrond is die volledige funksie van die begeleiding. Soos in Ontmoeting is daar weinig melodiese belang afgesien van die duimnote in 21-34 in die registerhand, wat buitendien harmoniese eerder as melodiese seggingskrag bevat.

In aldie hierdie laaste liedere kom daar 'n interessante nuwigheid voor, nl. verdubbeling in die onderoktaaf van

kort afsnitte uit die stemmelodie (Ontmoeting, 8, 23³-27; Kontras, 5-9; Wense, 17-19). Dieselfde amper Pucciniagtige effek word nie in die vorige liedere aangetref nie. Oor die algemeen toon die begeleidings 'n volgehoue onafhanklike melodiese lewe, soms met 'n opmerklike dissonante verhouding tot die sangstem. Dat die verdubbeling in hierdie liedere 'n bewuste effek verteenwoordig, word bevestig deur ander mate waarin die teenoorgestelde prosedure gevolg word, bv. die parallelle septieme tussen stem en begeleiding in 9^{3 $\frac{1}{2}$ -4} van Ontmoeting.

HARMONIEK

In die voorafgaande bespreking moes daer telkens gebruik gemaak word van die b.n.w. "romanties", in die sin van 'n oorwegend sensueel-intuïtiewe instelling teenoor klank. Soos verwag kan word, sluit Gerstman se harmoniek in belangrike opsigte aan by die kromatiek van die eeuwending, hoewel hierdie aspek van haar liedere, selfs in die vroegste Afrikaanse toonsettings, reeds sterk beïnvloeding toon deur meer resente gebruike, soos o.a. onontleedbare (in 'n tradisionele sin) behandeling van dissonansie. Die eerste Afrikaanse lied is verteenwoordigend van die eerste vyf liedere (d.w.s. tot en met 1936):

B 1.	$Td^{13}_2 V$	v^6	2.	Td^9_{4VI}	3.	Td^{13}_{VI}	4.	I^{+6}	
	ρ 5	ρ 3		ρ 3		ρ 3		ρ	
5.	Td^9_{VI}	$Td^9_{N.H.}$	6.	VII^{+6}	D	7.	II^6_4	8.	II^{6+6}_4
	ρ 3	ρ ½		ρ 3		ρ		ρ ?	
9.	? Td	h.v. IV	10.	$Td^9_{N.H.}$	11.	I^7	12.	I^{7+6}	
	ρ ?	ρ 3		ρ 3		ρ		ρ 3	

13. VI^9 533/

13. VI ⁹ o	14. VI ⁹ o	15. Td ¹¹ N.H. o	16. Td ¹¹ N.H. p	V ½	p
	½				
17. IV ⁷⁺⁶ o	18. VI ⁹ o	B	19. I ⁶ o	20. I ⁶ o	21. I ⁴ ⁶⁺⁴⁺⁶ o
	3				5
22. V ¹³ o	23. tot 25. I ⁺⁶ o o o	26. tot 28. I o o o			
5					

Uit die kaartskets is dit duidelik dat haar basiese akkoordskat betreklik gewone kromatiek uit die omgewing van 1900 is, afgesien van 'n enkele uitsondering in 9 (met 'n vraagteken aangedui). Die betrokke sonoriteit bestaan uit 'n hardverminderde vierklank in die regterhand, met B₁ in die linkerhand as pedaaltoonagtige voortsetting van die basnoot uit die vorige akkoord en 'n Cis wat as vry hulptoon beskou kan word. - Hierdie omskrywing kan nie instaan as 'n verklarende ontleding nie; die klankesaamstelling bly onontleedbaar individueel en as sodanig 'n voorbeeld van meer resente invloede. Steunpilare is die vyfklanke (tradisioneel aanvaar as "smagtend" van geaardheid) en veral bygevoegde sexte, die mildste van die moontlike bygevoegde tone. Onder die grondtoonverhoudings val die voorrang van tertse op. In opvolgings wat so gevorm is, gebeur dit 'n enkele keer dat die ander bestanddele van die betrokke akkoorde halftoongewys skuif. Die harmonieritme is betreklik langsaam en beweeg vir groot gedeeltes reëlmatig in ooreenstemming met die maatstrepe. Die aaneenvloeiende struktuur (hierdie begrip is reeds by die besprekings van melodiek, ritmiek en vorm ook beklemtoon) waarin kadense glad nie bestaan nie - selfs nie eens kadenskonstruksies nie (behalwe een keer naby die einde tussen 22 en 23) - is besonder oortuigend, soos ook die gevolglike lang verwyling op I om 'n onmiskenbare slot te vorm.

'n Wesenlike aspek van die harmoniek word egter nie deur die bostaande kaartskets en byskrif gedek nie: ontleding toon aan dat Gerstman se willekeurige behandeling van die bestanddele van die akkoorde, veral met betrekking tot stemvoering, die sleutel is tot die onbetwisbare hoë mate van individualiteit in haar musiek. Die onvolledige stelling (tweestemmig, waardeur die akkoord eintlik eerder gesuggereer as regstreeks aangebied word) en ongewone derde omkering in 1 neem die kenmerkende broeiend-ryke fleurigheid van volledige seweklanke weg, sonder om die innigheid daarvan te vernietig. Daardeur ontstaan 'n sterk individuele klank wat nogtans (amper ontwykend) aansluit by die tradisioneel-bekende. 'n Element van skryndheid ontstaan uit die oop aanvangseptiem, waarvan die tone albei in ongewone rigtings verlaat word. Die alleenstaande beklemtoonde onderhulptoon in die bas op 2^1 gee individualiteit aan hierdie maat sowel as aan die opvolging in 1-2: as die betrokke twee akkoorde as grondposisies direk ná mekaar klink is die effek gewoon tot op 'n punt van platvloersheid; soos Gerstman dit behandel, is dit treffend individueel en aangrypend smagtend. Hierdie eie geaardheid word verder ook volgehou: in 3 deur die stem se intrede op 'n vry opwaartsbewegende akkoordiese dertiende ($3^{\frac{1}{2}}$) en die opvolging van ongewone intervalle tussen stem en begeleiding in $3^{\frac{1}{2}}-3$ ('n groot tert, klein tert, groot sekunde en rein kwint, alles as bestanddele van die basiese seweklank); in 4 deur die verwyling van die stem op 'n leunnoot (4^1) wat eers drie agstes later oplos terwyl daar gelyktydig twee leunnote in die begeleiding voorkom, en, juis as die stem oplos, die verskyning van 'n vry onderhulptoon wat 'n halftoonbotsing met die stem vorm. Die vry onderhulptoon op $4^{\frac{3}{2}}$ bots as septiem met die stem. Nog 'n sterk faktor is die weglating van 'n bastoon op die oplossingsoomblik (4^{1-2}) in teenstelling met die diep bastoon in die vorige maat. In 5 tref die pragtig-oortuigende gekamoefleerde, kromatiesdeurglydende tussendominant vyfklank. Vanaf 6 is daar 'n mate van teenstelling met die vorige mate: soet-gloeiende volledige

akkoorde, baie 535/

akkoorde, baie dikwels met bygevoegde tone, word nou gebruik. Hierby is daar egter nog opmerklik willekeurige bestanddele, bv. die ongewone melodielyn in die linkerhand in 6, gevorm uit note van die akkoord maar met 'n vry onderhulpnoot (A^{is}) en bygevoegde sekunde (cis¹). Maat 7 is in alle opsigte gewoon, ook wat die effek van die vry onderhulptone betref. Die gewoonheid is goed gekose ná die vorige hoë mate van individualiteit en vorm 'n uitgangspunt vir 'n komende dissonansieklimaks: 8 begin die gestadige ontluikingsproses deur 'n klein sext by te voeg tot die akkoord in 7, en lei in 9 na die hoogtepunt op 'n onontleedbare sonoriteit. Die stemvoering vanaf 7 tot by 9 is uitsluitlik trapsgewys, wat die geheeleffek van 'n logiese gevoelsdeining versterk. Die totaaleffek van versoeting vanaf 10 ontstaan eerder a.g.v. die inkleding van die begeleiding as weens 'n feitelike afname in dissonante bestanddele: die volgehoue volledige vierklanke in die regterhand sorg daarvoor dat selfs skerp dissonante deur die algemene rykheid getemper word en kleurpuntjies i.p.v. strukturele dissonante word. Die verandering in stemming kan betrek word op die woorde, wat 'n sagte gloeiing as náwerking van 'n verklaarde liefde aandui. Dieselfde soort dissonante as wat in die vorige mate genoem is, kom verder ook voor, bv. in die bygevoegde G in 10, die bygevoegde b¹ in 12, die tweepolssekunde tussen stem en begeleiding op 13¹⁻² (gevorm deur 'n terughouding in die stem), ens. Verdere detailbeskrywing sou herhaling meebring. Hoofsaak is die ongeërgde aanwending van dissonansie as 'n vanselfsprekende basiese bestanddeel; soms met trapsgewyse oplossing en soms wegspringend; sommige tradisionele non-akkoordtone en ander vrygebruikte bestanddele van ses- en seweklanke; en bygevoegde tone.

Ontleedbare aansluiting van harmoniese prosedure by woordbetekenis tree illustratief tevoorskyn in Vaalvalk in 1-8, 19-22³ en 27-30 (d.w.s. 16 uit die totaal van 32 mate), wat uitsluitlik uit 'n kalm-wiegende afwisseling bestaan van

I⁷ en Td⁷VII^b (lg. akkoord meesal sonder die septiem tot by die derde pols van die betrokke mate). Hierdie prosedure as sodanig, en natuurlik ook in verbinding met die arpeggio-inkleding van die begeleiding, is oortuigend suggestief van die "vroemôresee" sowel as van die "vaalvalk wat sing soos hy draai"; en dus, weens die assosiasie in die gedig, van "wit outydse wee". Die lied bevat ook heelwat meer bygevoegde sekundes, waar die ander vier liedere weer voorkeur gee aan bygevoegde sexte; die potensiële skerpheid van die bygevoegde sekunde (weliswaar dikwels as teoreties-ontleedbare deurgangsnoot of leunnoot soos op 2³ en 7¹, maar wat klankeffek betref 'n bygevoegde toon) word egter in die oorgrote meerderheid van die gevalle getemper tot presies die regte graad van dof-smartlike "witheid" ("Wit is die wêreld...") deur die arpeggios. Hulle veroorsaak dat die bygevoegde toon nie saam klink met die toon waarteen dit 'n sekunde vorm nie. Die verskil in klankkleur tussen stem en klavier het dieselfde uitwerking in ander gevalle waar die stem 'n sekunde sing teen die begeleiding (bv. 7¹ en 10¹). Die hoë register waarin groot gedeeltes van die begeleiding geleë is, speel natuurlik ook 'n rol.

Die geheeleffek van hierdie eerste vyf liedere is een van 'n kernromantiese inslag (hier in 'n geskiedkundige verband bedoel om te dui op die eeuwending), logies uitgebou deur aansluiting by hedendaagse metodes.

Wat musikale idioom betref, bring ontleding van die twee toonsettings van Maria 'n belangrike afleiding mee i.v.m. Gerstman se instelling teenoor die aanwending van konsonansie en dissonansie. In die gedig van Louw bly die stemming deurgaans idillies, met slegs aan die einde 'n verwysing na "... en die pyn". Die toonsetting bly uitsonderlik konsonant, behalwe vir die laaste 10 mate. Die Eybers-gedig bevat daarenteen 'n wisseling tussen vreugde en bedenking, waarby die graad van konsonansie en dissonansie ooreenkomstig alterneer, bv. die onversierde drieklanke in 1-18 by die eerste strofe ("....vreugdeboodskap lofsang

tot Gods eer"); die meer dissonante vierklanke in 19-34 by die tweede strofe (".... bure-agterdog wêreldskande"), ens. Die tendens loop dwarsdeur die hele lied, soms met betreklik snel afwisseling (soos in 45-47; en die stekende dissonansies as voorbereiding vir 'n grusame vraag en as illustratiewe aansluiting by die woord "angs" in 49, met tussenin die skoon drieklank by die woord "liefde" in 48). Baie opmerklik en, as die idiomatiese opset aanvaar word, pragtig geslaag, is die stomp wanklanke in 96-106 by die laaste, bytend-ironiese strofe. Hierdie dissonante akkoorde is uit leunootopstapelings gevorm, bv. die akkoord in 45 los op in 48 ná 'n onderhulpton (C) en 'n versieringstoon (e²) in 47; en die e¹ en F in 49 blyk hulplnote voor es¹ en Es te wees weens die oplossing in 50. Uit hierdie gegewens is Gerstman se verbinding van konsonansie met aangename en dissonansie met onaangename begrippe duidelik. Bevestiging van so 'n instelling word gevind in Die lied van 'n vrou, hoewel op 'n aansienlik meer subtiele vlak.

In Ek was so arm word die kernbegrip "verminkte eenvoud" van die aanvangswoorde geïllustreer deur betreklik eenvoudige basiese akkoorde wat "vermink" word deur botsende parallelbewegende dissonante intervalle in die binnestemme (bv. die C I⁷⁺⁶ met parallelle sekundes in 1). In Die geskenk bevat die oorgang in 58-60 meer opmerklike dissonansie as die vorige mate vir die komende strofe (".... besorgdheid"), terwyl die musiek dan weer meer konsonant word in aansluiting by ".... behoedsame takke" en "sterre wagne". Mate 75 ens. bevat amper perverse dissonansies vir ".... die drang van jou bloed", terwyl in 142 'n opvallende soet sonoriteit gebruik word vir "liefde".

Addisionele staving, weer eens op 'n ander vlak, word gevind in die feit dat daar in drie van die liedere uit hierdie siklus 'n opmerklike verskil gemaak word tussen die konsonansie van mate wat in verband staan met hemelse begrippe (Die ontmoeting, 19⁴, by "droom" uit "bo ons hoofde was

dieselfde ster en in ons harte was dieselfde droom"; Die geskenk, 66-68, by "en die sterre het"; en Voorbereiding, 24-25, by " U wil") in vergelyking met die meer dissonante omringende mate. Die betekenis van hierdie verskynsels word geensins verminder deur gevalle waarin soortgelyke begrippe nie op dieselfde manier behandel word nie (bv. Die geskenk, 118 en 143; en Voorbereiding, 43). Konsekwente aanwending van sulke prosedures sou eerder by 'n eksakte wetenskap as in 'n kunsoort tuishoort. Buitendien moet dit ook in ag geneem word dat die liefdes- en geboortevreugde wat die tema van die siklus vorm, uiteraard 'n sterk ondertoon van smartvolheid inhou.

Uit hierdie ontledings blyk dit dat die volgehoue soetkonsonante idioom in die toonsetting van Maria (Louw) doelbewus illustratief is. As sodanig is die opset natuurlik sonder meer aanvaarbaar; die verwesenliking daarvan geskied egter op 'n wyse wat onvermydelik negatiewe kritiek moet uitlok:

'n Komponiste van die formaat van Gerstman sou heel moontlik 'n individuele bydrae kon lewer in 'n tradisionele idioom, maar in hierdie lied versmoor die eie klank amper geheel en al in die uitgesproke Lisztiaanse idioom. In hierdie verband moet dit genoem word dat, nieteenstaande die vorige liedere die invloed van 'n komponis soos Richard Strauss verraa, hulle 'n eie individualiteit het wat die aansluiting in sy regte perspektief plaas, nl. as die noodwendige basis waarop enige nuwe kuns moet rus. Een of ander historiese basis moet aanwesig wees; geen kuns is afgesny van wat reeds gelewer is nie. Die vars lewenskragtigheid van haar vroeëre liedere, veral Ek ken jou skaars, word in Maria (Louw) egter vervang deur onoordeelkundige oornames van vanselfsprekende harmoniese opvolgings, gekunstelde deklamasie en oorbekende begeleidingseffekte. Terwyl die toonsetting egter ook enkele minder steurende passasies bevat, is dit wenslik om die harmoniese verloop volledig te beskryf:

Mate 1-6 bestaan uit parallelle skoon drieklanke, bv. $O^4:I^6$; 1:I,IV⁶,N⁶, I⁶; 2:VI⁶,IV⁶,I⁴,I⁶; ens. (elke akkoord met agstedeur), waarby veral die tertsverhoudings bydra tot die enigsins soeterige rustigheid. Mate 7-10 bevat aantreklike hulptoonversiering van 'n dubbele rein kwint oor die grondtoon Gis en die ppp nie-oplossende, teruggehoue tweede toontrap op 10^3 bring 'n simpatieke wegsterwing van die seksie mee. Dieselfde b.nw. dek 11-13¹; e.g. 'n ongeleide voortsetting van die oop kwintkonstruksie in 7-10; en 12-13¹ aantreklik-dissonante versiering van gis I.

Die beskrewende mate is, hoewel hulle bestaan uit die oorbekende kunsgrepies van elke komponis van ligte vermaaklikheidsmusiek, aanvaarbaar. Vitale of selfs bloot interessante voortsetting sou nog kan lei na 'n bevredigende lied. In plaas hiervan bestaan 13²-21 uit musiek wat in bv. "Legende: St. Francois d'Assise" van Liszt as kenmerkend en hoogstaande sou geld, terwyl dit in 'n voorgewende kunslied van 1945 heeltemal onvanpas is. Die twee weelderige oorgawes aan tweede omkerings wat glydend bereik word (13^{1-2} en 14^4-15^1); die kromatiese verskuiwing van Bes I⁴ na A V⁹ in 15^4-16^1 ; die wit gloed van die ruisend-doeninge, arpeggio-versierde opvolging A V⁹ na C V¹³ na C I in 16^3-17^1 ; die uitgediende melodiese verloop in 19-21; - hierdie verskynsels almal saam bring 'n passasie mee wat so tydgebonden is (die middel-neëntiende eeu), dat dit geen erkenning kan kry in oor die algemeen waardevolle werk soos dié van Gerstman nie.

Mate 21⁴-26 stem ooreen met O^4-6 ; die bygevoegde verhoogde kwart in 27 hou belofte in van meer stimulerende harmoniek, wat in 'n mate vervul word deur die betreklik interessante kromaties-stygende akkoordreeks oor 'n pedaaltoon in 28-32³ en die onvolledige vierklank met die tertsverplaas deur 'n bygevoegde kwart in 33-35; hierdie mate bevat egter ook nie iets wat as individueel beskou kan word nie.

Mate 36-46 sluit aan by die reeds beskrewre 13²-21, en die meer interessante sonoriteite wat in 47-55 ontstaan, veral a.g.v. die volgehoue pedaaltoon, eindig in 56 met 'n weer tipies middel-neëntiende-eeuse smagtingsformule: v⁹ met 'n halftoon-botsende leunnoot wat ná drie polse oplos.

Die lied van 'n vrou sluit in harmoniese opsig enger aan by die vroeëre liedere; dit verteenwoordig 'n verdervoering en uitbouing van die kenmerke wat daar gevind is, nl. 'n oor die algemeen ontleedbare (en betreklik eenvoudige) akkoordbasis met individuele behandeling volgens hedendaagse gebruike. Laasgenoemde element tree inderdaad soveel sterker op die voorgrond dat die harmoniek tegnies gesproke oorwegend hedendaags word, egter sonder dat die sterk indruk van 'n sintuiglik-romantiese kern verval, sodat die veelvuldige suiwer romantiese oomblikke (bv. Die ontmoeting, 13-15 en 21-23; Die geskenk, 73-74; ens., ens.) oortuigend geabsorbeer word. Opvallend onder die metodes wat die idioom sy beslag gee, is die talryke willekeurige sonoriteite:

Hoewel enige sinvolle musiek wat nie volgens 'n vooropgesette afwykende stelsel gekonstrueer is nie, in die laaste instansie ontleedbaar is in 'n tradisionele verband, word sodanige ontledings soms so ingewikkeld dat, om vergesogtheid te vermy, dit verkieslik is om aan te neem dat die klanksaamstelling volgens eie ingewing gedoen is. Dit kom neer op 'n vry eksperimentering met sonoriteit, binne tonale verband, maar terselfdertyd met 'n implisiete vernietiging van tonaliteit. Dit is een van die belangrikste metodes wat hedendaagse musiek van die onmiddellik voorgaande periodes onderskei. Voorbeelde hiervan word aangeref in o.a. Die ontmoeting, 9-10 (waarin mengakkoordiek ook moontlik gevind kan word); Ek was so arm, 9 (moontlik ook bitonaal); Voorbereiding, 9 (moontlik ook bygevoegde tone) en 49-50 ('n tweede omkering in die linkerhand met 'n kromatiese reeks eerste omkerings bo-oor); Vervulling, 17-24 (vry dissonante kontrapunt); ens., ens.

Opmerklike gevalle van bitonaliteit kom ook voor, bv. Ek was so arm, 33-39; Die geskenk, 19-20. Aanverwant hieraan is die voorbeelde van mengakkoordiek (d.w.s. bitonaliteit oor 'n baie kort afstand of wat nie horisontale aansluiting toon nie): Die geskenk, 24, 70 en 125-127; Voorbereiding, 3³⁻⁴ en 4³⁻⁴, ens., ens.

Soos in al haar ander liedere speel bygevoegde tone wat die karakter van die grondakkoord totaal verander, in hierdie siklus ook 'n bepalende rol. Voorbeelde hiervan kom voor in Die geskenk, 1-15 (hier soms naverwant met ontleedbare konstruksies, bv. in 5, wat bestaan uit 'n onvolledige drieklank plus klein sekunde en tertse), 75-80, 102, ens., ens.

Die soort individualistiese behandeling van tradisionele kromatiek wat i.v.m. Ek ken jou skaars bespreek is, kom in Die lied van 'n vrou ook baie dikwels voor, bv. Die ontmoeting, 1, 3 en 4; Voorbereiding, 1; Ek was so arm, 1-4, ens., ens.


As gevolg van die oorspronklike bedoeling dat Die eerste nag as slotlied van Die lied van 'n vrou moes dien, sluit dit, soos verwag kan word, stilisties aan by die vorige vyf liedere. Dieselfde tegnieke word gebruik; o.a. mengharmoniek (bv. 22); dissonante bygevoegde tone (bv. 16); en bekende akkoorde versier deur individualistiese nonakkoordtone en in ongewone verhoudings tot mekaar (bv. 1-4).

Hoor jy my, as geleentheidsstuk, bly om begryplike redes in 'n eksoteriese idioom. Die musiek van hierdie lied toon dieselfde mate van ongewone voortreflikheid, as die genre in ag geneem word, as die woorde.

Die laaste drie liedere bevestig vorige afleidings i.v.m. Gerstman se aanwending van konsonansie en dissonansie. Hier kom weer opmerklike verskillende grade daarvan voor na gelang van woordbetekenis en inhoud. Hierdie

instelling is 'n belangrike faktor in die ooreenstemming wat harmoniese woordeskat en behandeling betref tussen Ontmoeting en Ek ken jou skaars (van 28 jaar vroeër). Die aansluiting in die genoemde opsig is so eng dat opgawe van besonderhede op herhalings sou uitloop. Verskille tussen die twee liedere bestaan egter ook: die later lied gee die tonaliteitsverstewigende rol wat toonsoort in die vroeër lied speel, gedeeltelik prys.

In Ek ken jou skaars keer die harmoniek meer dikwels en opvallend terug na die sentrale toonsoort (B) as in Ontmoeting, waarin Bes wel 'n sentraalpunt vorm terwyl die harmoniek betreklik onafhanklik-kromaties voortbeweeg. Aansluiting by die basis geskied slegs in 'n genoegsame mate om 'n eenheidlike tonale indruk te verseker. Simptoom hiervan is die betreklik groter persentasie halftoonverhoudings tussen die grondtone, hoewel die voorliefde vir tertsverhoudings soos in die vroeë lied ook nog weer sterk aanwesig is.

Nog 'n verskil lê in harmonieritme. In Ontmoeting beweeg dit oor die algemeen betreklik reëlmatig volgens maatstrepo, maar met meer gevalle van variasie, bv. in 6 () en 11 (ook vyf verskillende grondtone, maar moeilik om in nootwaardes voor te stel weens die verskuivingstegniek wat hier teenwoordig is: 12^1 van die linkerhand vorm 'n vierklank met $12^{\frac{1}{2}}$ van die regterhand; $12^{\frac{1}{2}}$ van die linkerhand met 12^2 van die linkerhand, ens.). Dit dui op die belangrikste harmoniese verskil tussen die twee liedere, nl. dat ontleedbare aansluiting by woordbetekenis in 'n veel meer verdigte vorm plaasvind in die 1962-lied: die teenstelling van die "leë" (tertslose) vierklank by die woorde "Jy het" met die salig-ryk kromatiese oorgawe aan 'n volledige vierklank in tweede omkering by die voltooiing van dieselfde woordfrase ".... gekom"; die genoemde swewende (in 'n tonale sin) vierklankreeks in 11 by die woord "sweef"; die vergelykenderwys skrynder dissonansies in 24-27 by die woorde

"droë dors van liefde" en "blinde drome van my siel"; die ooreenstemmende harmonie-opvolging by "Jy het gekom" in 3-4 en by "Jy het gegaan" in 35-36 (met melodiese spieël-omkering soos op bl. 515 genoem) is voorbeelde hiervan.

In 0-20 van Kontras word die band met tradisie meer verslap as in enige ander lied van Gerstman. Hier is dit o.a. nie moontlik om vas te stel wat die toonsoort is nie (is die volgehoue herhaalde toonhoogte fis - in alle registers - tonika van die toonsoort fis of dominant van b?); en bestaan die klanksaamstellings oor die algemeen uit intervalle plus botsende sekundes met die geaardheid van bygevoegde tone, sodat onmiskenbare aansluiting by bepaalde drieklanke ook nie moontlik is nie, (0^4-2 : fis, met eïs bygevoeg; 3 : fis-a, met eïs bygevoeg; 4 : fis-b, met eïs; 5^{1-2} : c-g, met f; 5^3 : bes-g, met f; ens.). 'n Maat soos 11 moet dan ontleed word as $A I^{6+2+4+6}$, wat vergesog voorkom maar aanvaarbaar inpas in die musikale omgewing. Die tweede afdeling bestaan hoofsaaklik uit gewone tradisionele sonoriteite (die titel van die lied en woordinhoud vra vir so 'n sterk teenstelling), bv. 21: Fis $^5_{3\#}$ met die verhoogde kwint $_7$ en harmonies genoteer en eïs as deurgangsnoot; 22: Fis $^5_{3\#}$; 25: Fis I^{+6} ; 26: Fis I^{7+6} . In 29-32 word die verhoogde vierde toontrap (soms geënharmoniseer) as bygevoegde toon gebruik, en veral in die sangstem op interessante maniere behandel, bv. die geënharmoniseerde vorm daarvan wat na die (geënharmoniseerde) terts i.p.v. die kwint oplos in 29; en in 30 die trapsgewyse verbinding met die (geënharmoniseerde) verhoogde kwint sodat albei saam deurgangsnote tussen die (geënharmoniseerde) derde en sesde toontrappe vorm. Die twee afdelings vorm saam 'n oortuigende musikale eenheid, selfs sonder dat die klaarblyklike aansluiting by die woorde in ag geneem word, hoofsaaklik omdat die volgehoue pp-dinamiek beide die skerpheid in 0-20 en die rykheid in 21-34 matig en aaneen laat vloei. Kontras is een van Gerstman se beste liedere. Dit laat die vermoede ontstaan dat dit 'n verlies vir die Afrikaanse liedkuns beteken dat -

sy haar nie meer dikwels met natuurbeskrywende woorde besig gehou het in die later jare van haar skeppingswerk nie. In hierdie soort lied toon sy groter gereedheid tot eksperiment met klankeffek as in enige ander liedsoort, hoewel sy ook hier geen tekens van blote willekeurigheid laat merk nie. Klanksaamstellings en opvolgings bly kunstig-logies en ontaard nêrens in eksperiment ter wille van skokeffekte nie.

Soos reeds op bl. 531 aangedui; is Wense uitsonderlik onder Gerstman se liedere. In idiomatiese opsig bevat dit eweneens merkwaardige elemente, waaronder veral die laaste 16 mate uitblink: 42-45 kan bv. moontlik ontleed word as 'n verminderde vierklank cis'-e'-g'-bes' met leun- en hulpnote, en 46-49 as A·I⁶ met bygevoegde tone; maar vanaf 50 word enige dergelike ontleding ongetwyfeld willekeurig. Hierdie passasie kan ook op 'n tweede manier ontleed word, nl. as akkoorde met bygevoegde tone oor 'n pedaaltoon. Die sinvolste ontleding word egter in die derde moontlikheid gevind, nl. om dit as pluritonaal te beskou, as volg:

maatnommer:	<u>42</u>	<u>43</u>	<u>44</u>	<u>45</u>	<u>46</u>	<u>47</u>	
stem:		E	E	E	E	E	ens.
regterhand:	C	C	C	C	E	E	
linkerhand:	d	d	d	d	A	A	

Hierby moet bemerk word dat skrynende halftoonbotsings doelbewus nagestreef word; nie uit onverantwoorde lus tot klankeksperiment nie, maar as ontleedbaar illustratiewe bestanddele wat regverdig word deur die woorde.

Mate 1-16 en 26-41 bestaan uit akkoorde; meesal drieklanke, met leunnote; meesal dubbeles, wat dikwels in parallelle rein kwarte beweeg. Die parallelle tweede omkerings in 17-18 sluit hierby aan. Hulle dof-wanklinkende botheid is uitmuntend geskik by 'n gemoedstoestand wat uiteindelik lei tot doodsversugting, terwyl dit ewe tydgenootlik voorkom as die voorheen beskrewen 42-57, of mate

soos 19-23 (bygevoegde tone) en 24-25 (ongewoon-behandelde hulptone).

Dit is duidelik dat hedendaagse elemente 'n meer omvattende rol in Gerstman se laaste twee Afrikaanse liedere (wat die huidige lys betref) speel, as in enige van die vroeëres. Dit dui op 'n gewilligheid, en 'n inherente vermoë, tot groei en ontwikkeling wat die belofte inhou dat hierdie komponiste haar heel besondere en vooraanstaande posisie onder Afrikaanse liedkomponiste in die toekoms sal kan handhaaf.

HUBERT DU PLESSIS

(geb. 1922)

Hierdie besonder vooraanstaande komponis, aan wie die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns die erepenning vir musiek toegeken het in 1963, het, volgens gegewens wat hy in 'n brief verstrek het, om en by die vyftig kunsliedere op woorde in verskeie tale geskryf, benewens koortoonsettings soos Slamse beelde en Die dans van die reën en 'n sopraansolo oor die woorde van Marais se Winternag in die simfoniese werk Suid-Afrika — Nag en Daeraad.

WERKLYS

Sy Afrikaanse kunsliedere is saamgevat in drie groepe: ¹⁾

1943-1944: Vier Herfsliedere (eie woorde).

1. "Het ek in die stil, swaar nag...."
2. "Heer! laat die koms van die dood...."
3. "Koel hande en 'n siel...."
4. "Twee liefdes het saam om my lewe gevou...."

1951: Vreemde liefde (I.D. du Plessis).

1. "As ek my vreemde liefde...."
2. "Ek het my aan jou oorgegee...."
3. "Die hart van die daeraad...."
4. "Swakkeling met vrou en kind...."

5. "Ek547/"

1) In die genoemde brief meld Du Plessis nuwe liedere, as deel van 'n siklus met tekste in Afrikaans, Frans en Nederlands, geskryf in opdrag vir die Stellenbosse Universiteitsfees van 1966. 'n Partituur was nie bekombaar nie.

5. "Ek weet dat in die kalme samesyn...."
6. "Nee, liever die dood...."
7. "Met skemering, toe die vinke...."
8. "O vreemde liefde...."

1962: Vier Slampamperliedjies (C.L. Leipoldt).

1. Krulkopklonkie
2. Sekretarisvoël
3. Op my ou ramkietjie
4. Boggom en Voertsek

Die Vier Herfsliedere is in persoonlik-vriendskaplike woorde opgedra aan Betsy de la Porte. Die slampamperliedjies is getoonset op versoek van Mini Coertze. Hulle is egter nie spesifiek aan iemand opgedra nie en bevat weer 'n soortgelyke wyding gerig aan Betsy de la Porte. Vreemde liefde bevat geen aanduiding van 'n sodanige opdrag of wyding nie.

TEMATIEK

In die voorheen genoemde brief beklemtoon Du Plessis die feit dat hy in alle gevalle self die tekste gekies het, en dat die keuse van poësie nie by 'n feeskomitee of mej. Coertze berus het nie.

Die meerderheid van die betrokke tekste is óf uitgesproke beklemmend óf het 'n opmerklik wrange ondertoon. Nos. 1-3 van die Herfsliedere dui op 'n smartlike besef van eensaamheid. ("Het ek in die stil, swaar nag/Jou droewigdromend my hoor roep?"; "Heer! laat die koms van die Dood vir my wees/Soos die drup van eerste nagreën op die dak!"; en "Koel hande en 'n siel wat suiwer/Deur mense en getye heen beweeg" met die laaste reël "(wil ek/) Jul rosegeur bewaar in droewe drome"). Op my ou ramkietjie uit die slampamperliedjies bevat dieselfde basiese eensaamheid ("... my vrinde —/wat nooit nie verstaan —"); ook nos. 4, 6 en 7 uit Vreemde liefde ("Dat enkelinge met hul eie krag/Die steile hellings op moet beur"; "Al wat bly is herinnering vir jou en my"; en "Het ek net vir 'n oomblik my verbeel/Jy loop weer deur die riete saam met my").

Die aangehaalde548/

Die aangehaalde gedigte beloop 7 uit die totaal van 16 wat hier ter sprake is.

Onder die slampamperliedjies is no. 1 oorwegend wrang ("Wat is hier te gee of kry?") en no. 4 kamma-onverskillig. Al bloot in die naam van die een bobbejaan ("Voertsek") en in die ironiese slotreëls "Daar's niks as die storie om oor te erwe/En niks om daaruit te trek" is daar egter 'n sterk onderliggende gegriefdheid. In no. 1 van Vreemde liefde skemer 'n meer uitgesproke, uitdagende gevoel van gekrenktheid deur: "Wat sou die vrome skenders van die skoonheid sê?" Die tweede lied uit Vreemde liefde is positief ingestel ("En slegs in jou..../kan ek myself weer vind") maar met 'n mate van bedugtheid (".... dat ek soms vrees/vernietiging is al wat daar vir my kan wees"), en die tweede slampamperliedjie is kripties (".... wat maak jy hier?").

Die oorblywende vier gedigte is oorwegend blymoedig, soms egter as 'n resultaat van stryd: die vierde herfslied ("Een liefde is deel van my lewe nou/'n Gloed van skarlaken weef oor die blou"); en nos. 3, 5 en 8 uit Vreemde liefde ("Wat kan ons na dié samesyn/Nog uit die volle lewe kry?"; "En neem my hartstog ál die glorie aan"; en "Reeds voel ek hier die lewegewende krag/Wat nuwe vergesigte aan my gee").

Hieruit blyk dat persoonlike eensaamheid die belangrikste tema onder sy Afrikaanse liedere is. Dit oorheers in die vroeë groep, waarvan hy self die woorde geskryf het, en is 'n dwingende ondergrond in beide die siklus en die laaste groep. Die enigste ander tema wat uit hierdie gedigte te voorskyn kom is 'n neiging tot filosofiese betragting (nos. 2 en 4 en in 'n mindere mate no. 1 uit die slampamperliedjies). Sy keuse van I.D. du Plessis- en Leipoldt-gedigte blyk dus byna vanselfsprekend te wees.

WOORDBEHANDELING

WOORDBEKLEMTONING

Du Plessis se woordbeklemtone is reeds vanaf die

eerste liedere.....549/

eerste liedere opmerklik noukeurig. Min gevalle kan as foutief bestempel word, alhoewel sommige beklemtonings nie ideaal is nie, bv. die onderbeklemtonings (wat nie die betekenis van die betrokke sinne ten goede kom nie) van die woorde "Jou" en "Is" op 4^4 en 16^2 van die eerste Herfslied; van "fyn" op 16^4 van no. 2; "koel" op 4^2 van no. 3; en "Twee" en "Een" op 5^2 en 53^2 van no. 4.¹⁾ Veral lg. twee gevalle is steurend. Die getal van die liefdes is 'n kernbegrip in die gedig en nooi as sodanig beklemtoning uit. No. 4 bevat ook die enigste voorbeeld van ongetwyfeld verkeerde beklemtoning, in 44^2 - 47:

Oor die berge voorheen nog helblou
2 4 β β | β β | β β | β

Die tweede lettergrepe van "berge", "voorheen" en "helblou" word hier oorbeklemtoon. Daar is geen vasstelbare rede vir so 'n onverwagte groep foute nie; die melodie-afsnit is bv. nie 'n herhaling van 'n afsnit wat by ander woorde ontstaan het nie.

Vreemde liefde bevat slegs enkele onnoukeurighede in hierdie opsig: oorbeklemtoning van "As" op 5^1 van no. 5, en die onderbeklemtonings van "ál" op 33^4 van no. 5 en "so" uit "die vernederende pyn van so 'n samesyn" op 9^3 van no. 6. Du Plessis se bewustelike noukeurigheid t.o.v. gepaste woord-beklemtoning spreek o.a. ook uit die talryke maatsoortveranderinge in sy liedere, meesal met die doel om belangrike woorde op eerste polse geplaas te kry. Hy gebruik egter betreklik dikwels melodiese beklemtoning ter afwisseling van
die meer550/

1) Kyk ook bl. 565.

die meer gewone ritmies-metriese metode ¹⁾, soos op 20⁶ van no. 3 en 29^{4½} van no. 7.

Die vier slampamperliedjies is to te sê sonder vergryp teen die woordritme. Waar metriese oorbeklemtonings voorkom word dit reggestel deur die melodielyn (bv. no. 1, 34¹; no. 3, 6 en 59; en no. 4, 12 en 102). Die enigste geval wat hinderlik aandoen, kom voor in no. 1, 35¹, waar metriese sowel as melodiese beklemtoning van "Nou" plaasvind, uit "Wat wil jy/ Op die wêreld/Hier by my/Nou kom haal of lewer....?" Die selfde lied bevat egter 'n subtiele ritmiese speling op 12¹:

"(is jou hart) Nog nie klaar nie nog nie swart?"

7
8 β β | β β β | β

Normale beklemtoning sou "klaar" **sterker** klem gee as die voorafgaande "Nog"; Du Plessis gee "klaar" sy nodige klem, melodiese en d.m.v. nootwaarde; maar verhoog die byt in die sin deur "Nog" ritmies-metriese te beklemtoon. Dit impliseer dat die hart wel later "klaar" en "swart" sal word. In hierdie lied is die veelvoudige maatsoortveranderinge deels gemik daarop om beklemtoonde woorde op eerste polse te plaas.

SINSVERBAND

Steurende sinsonderbrekings kom uiters selde voor. In die vier Herfsliedere is bv. die onderbreking in 6-7³ van no. 2 'n oortuigende simptoom van die dramatiese houding wat uit die betrokke woorde spreek ("Heer! laat die koms van die Dood vir my wees" — 6-7³ — "Soos die drup" ens.).

In Vreemde liefde is daar eweneens slegs relatiewe onderbrekings, wat in alle gevalle funksioneel is, bv. om bespieëling voor te stel in no. 1 ("As ek my vreemde liefde bloot moes lê" — 3²⁻³ — "Wat sou" ens.); as nadenklike pouse in no. 2 ("Vernietiging is al wat daar uiteindelik vir

my kan 551/

1) Hierdie begrip is bespreek in Bylaag II.

my kan wees" — $6-7^3$ — "Want voorheen kon ek" ens.); en in $11, 12^2-13^1, 18^3-20^1$ en 21^4-23^3 van no. 3; as huiwering in no. 6 ("Nou dat ons albei die ergste weet" — 13^1-3 — "is die ure" ens.; asook op $22^2-3, 25^1-3, 26^{2\frac{1}{2}}-27^1$); en op $7^3-8^{1\frac{1}{2}}$ van no. 7. Betekenisvolle tussenspele oorbrug die onderbrekings in $10-14^2$ van no. 1, waarby opmerklike verandering in die harmoniek ¹⁾ die wending in die gedig vanaf bespieëling na moontlike begrypende reaksie illustreer; en in $14-19$ van no. 3, waarby bepeinsinge van die belewenisse wat aanleiding gee tot die aansluitende "Wat kan ons na dié samesyn...." gesuggereer word.

Die slampamperliedjies bevat ook opmerklik funksionele onderbrekings, veral in die vorm van illustratiewe melismes. Voorbeelde is die gepas groteske effek van die 20-nootmelisme op die eerste lettergreep van "sanik" (met verwysing na bobbejane) in $68-72$ van no. 4, en die illustratiewe 9-nootmelisme by "wind" in $22-24$ van dieselfde lied. Ander voorbeelde word aangetref in no. 1, $23-24$, by "lag"; in no. 3, $11-12^4$, by "sing", en 26^{1-5} , by die eerste lettergreep van "skemer". In lg. lied suggereer die onderbrekings tussen sinsnedes by $14^3-16^4, 22^2-9, 38^2-40^4$ en 46^2-48^1 oortuigend die tokkeling op sy een snaar van die "halfpad mal" musikant.

Gepaste nadenklike onderbrekings kom voor in no. 1 by "Vroeg genoeg kry jy nagmerrie" — $44^{11}-46^3$ — "wie sal jou dan, klonkie, sus?"; en in no. 2, waarin die hele opset van die gedig oorpeinsend is, by $14^4-15^2, 26^5-28^4$ en $31-33^2$. 'n Uitsonderlike geval van steurende onderbreking kom voor in no. 1: "Of is dit al lank verdor al" — $15-16^2$, d.w.s. 12 polse — "grys gemaak deur al die smart". Hier is Du Plessis se opset waarskynlik nadenklik; die verwesenliking is egter nie oortuigend bepeinsend nie.

WOORDHERHALING 552/

1) Bespreek op bl. 569.

WOORDHERHALING

Willekeurige woordherhaling kom in heel uitsonderlike gevalle voor. 'n Voorbeeld hiervan in no. 3, van die Herfsliedere (17-18) is nie steurend nie (in so 'n stemmingsgedig is daar nie 'n dringende betekenisvoortstuwning nie), maar ook nie musikaal of vanuit die woordbetekenis verklaarbaar nie. Die herhaling in 32-33 van dieselfde lied word gemaak ter wille van 'n reëlmatige opvolging van 2-maat-groep om ooreen te stem met 34-37.

In Vreemde liefde word geen woordherhaling aangetref nie, en in die slampammerliedjies slegs aan die einde van die laaste lied in 114-116: "Daar's niks as die storie om oor te erwe/En niks-niks-niks om daaruit te trek." Hierdie herhaling kan as doelbewus betekenisvol beskou word aangesien dit 'n kernidee van die gedig beklemtoon. Dit bring egter juis oorbeklemtoning van die betrokke begrip mee, sodat die basiese stemming van lakoniese kamma-onverskilligheid wat 'n belangrike aantreklike eienskap in die gedig is, verander word na oor-emosionele neulerigheid. As sodanig is dit nie goed gedoen nie.

MELODIEK

MELODIELYN

Die algemene indruk van 'n keurig-nougesette benadering wat Du Plessis se woordbehandeling kenmerk word bevestig, en versterk, deur 'n ondersoek na sy melodiek, veral wat die besonder fyn organisasie van lyn betref. Dit is opvallend reeds in die eerste herfslied, waarin die verbinding van musikale toeligting en musikaal-konstruktiewe gepastheid die lyn as geheel motifeer: 9-14 is 'n herhaling van 2-7, nou 'n kwart hoër, dus meer intens en dus paslik by die meer intense herhaling in reëls 3 en 4 van die sentiment in reëls 1 en 2; 16²-19 vorm 'n melodiese klimaks, wat aansluit by die ontnugterende besef dat die vorige element van hoopvolheid bloot outosuggestie was, en ook goed pas in die musikale553/

die musikale geheel; en 21-24 is 'n musikaal afrondende omvorming van die eerste helfte van die eerste afsnit, ook weer uitmuntend gepas by die teks, wat aansluit by die aanvangswoorde. Die geheelindruk is eerder een van algemene organisatoriese ooreenstemming tussen melodielyn en poëtiese konstruksie as van detailuitbeelding, hoewel lg. ook voorkom; in die klimakteriese toonhoogte van die woord "krag" op 19¹; ook in die algemene opwaartse neiging van die afsniteindes (om aan te pas by die vraende eindes van die digterlike frases).

Melodiese detailuitbeelding toon nie 'n aanmerklike toename in Vreemde liefde nie en dieselfde treffend gepaste organisasie word ook daarin aangetref. As voorbeeld van hierdie (mees opvallende) kenmerk van Du Plessis se melodie word die stemparty van die eerste lied aangehaal:

Agitato As ek my vreemde liefde bloot moes lê

Wat sou die vrome skenders van die skoonheid sê?

Allargando Sou hul, met heilige veront-waar-dig-ing Be-

soedel-en-de vingers Godwaarts steek En na dié

selfreg-ver-di-gende reinig-ing hul eer aan my kom

Andante wreek? (rall.) Of sou 'n sprank van hierdie

Rallentando vuur wat in my gloei ook hulle aanraak sodat

Adagio hul ver-staan Die liefde neem 'n duisend vorme aan?

Die volgende...

Die volgende eienskappe word opgemerk:

1. Mate $4-5^1$ is 'n amper-herhaling van 2^2-3^3 , met 'n gepaste klein verskil by 4^{1-2} om 'n kernwoord d.m.v. die tertssprong te beklemtoon. Musikaal groei so 'n gevarieerde herhaling uit van grondliggende beginsels van melodievorming (herhaling en variasie) en die prosedure is terselfdertyd 'n eksakte weerspieëling van die woordbetekenis, in die sin dat die tweede reël verdere bespiegeling n.a.v. die eerste reël is.

2. Mate 5^3-6^3 suggereer, weens die bereiking van 'n hoër toonhoogte as in die vorige mate, 'n styging in emosie wat beide die betrokke spreker se aangroeiende gegriefdheid en die "skenders" se toenemende "vroomheid" weerspieël. Hierdie mate berei ook voor vir die verder stygende illustratiewe lyn in $6^{3\frac{1}{2}}-7$.

3. Dieselfde dubbele betekenisvolheid word aangetref in $6^{3\frac{1}{2}}-7$, wat terselfdertyd 'n gepaste voortsetting van 5^3-6^3 is.

4. Mate $8-11^1$ bevat 'n gepaste klimakteriese aanwending van toonhoogte, weer beide wat musikale spanningsverloop en woordbetekenis betref.

5. Mate 14^3-18^1 bevat twee motiewe wat reeds in die lied voorgekom het: 15^3-16^1 ("vuur wat in my gloei") stem ooreen met 7^2-4 ("vingers Godwaarts steek"); en $17^{3\frac{1}{2}}-18^1$ ("sodat hul verstaan") met 2^4-3^3 ("liefde bloot moes lê") asook met 4^4-5^1 ("van die skoonheid sê"). Eersgenoemde ooreenstemming het waarskynlik suiwer musikaal-bindende waarde, en is as sodanig geslaag, terwyl lg. dieselfde funksie vervul en ook as betekenisvol geïnterpreteer kan word deurdat dit, d.m.v. variasie van dieselfde motief, verwagte verdoeming met 'n moontlikheid van begeerde begrip verbind.

6. Mate $18^{4\frac{1}{2}}-20^1$ bevat die credo van die gedig (en van die siklus as geheel). Hier word nou die eerste opmerklike

opwaartse sprong ... 555/

opwaartse sprong aangetref, nl. die septiem tussen "die" en "liefde", wat lg. woord dan terselfdertyd op die hoogste toonhoogte in 14^3-20^1 (d.w.s. die tweede deel van die lied, waarin die wending na hoopvolheid voorgekom het) plaas.

Hier kan opgemerk word dat die afsnit in $18^{4\frac{1}{2}}-20^1$ 'n vae teleurstelling by die luisteraar wek: ná die aanvanklike opvallende sprong is die res van die lyn enigszins prosaies. Die moontlike interpretasies van hierdie feit, bv. dat Du Plessis die credo as iets plegtigs beskou wil hê, of dat hy dit as 'n gewone hoewel onweerlegbare feit beskou, ens., pas nie heeltemal oortuigend aan by die mengsel van hartstogtelik-uitdagende gegriefdheid en selfregverdiging van die res van die gedig nie. Meer ophef van die woord "duisend" sou moontlik meer gepas asook musikaal bevredigend wees. Hoe dit ook al sy, wek hierdie mate 'n indruk van sterk ingetoënheid aan die komponis se kant, asof hy terugdeins voor die naakte stelling van sy eie credo. Hierdie indruk word bevestig in die tweede lied uit Vreemde liefde: die mees regstreeks-persoonlike sinsnedes in die gedig, nl. "Ek het my aan jou oorgegee so onvoorwaardelik" ($2-3^4$) en "En slegs in jou, verheerlik deur my drome, kan ek myself weer vind" (20-25), bestaan albei uit betreklik kompakte melodiese bewegings sonder liriese trefkrag, terwyl die meer versluisd-gestileerde uitbreiding op dieselfde begrippe in 15^2-18^3 ("Dis jy wat tot my fluister in die bome en aangesweef kom op die wind") aanmerklik groter melodiese ontroering inhou. Aansluitend by die pas genoemde ingetoënheid, is die melodiese afsnit by die woorde "vernietiging is al wat daar uiteindelik vir my kan wees" die mees ontroerende in enige van die eerste twee liedere van die siklus.

Die ander liedere bevat niks wat hierdie indruk weer-spreek nie, maar wel aanvullende bekragtiging. Voorbeelde is die onmiskenbare venyn in die melismatiese klem op "veilig"; ¹⁾ die intervalbeklemtoning van "mildelik" in 7^4-8^1 en 32^3-4 van no. 4; die opwinding van spronge by die

woorde "verwek556/

1) Kyk bl. 558-559.

woorde "verwek word deur die wellus van jou lede" in $31^{2\frac{1}{2}}-32$ van no. 5 in teenstelling met die betreklik lou verwysings na liefde wat reeds in verband met no. 2 genoem is; en die opvallende mate van ryk ekstase by die tragiese aanvangswoorde "Nee, liever die dood wat skeiding heet" van no. 6. ¹⁾

Die pasgenoemde eienskappe van Du Plessis se melodieë is belangrike rigtingwysers by 'n kritiese waardering van sy liedere. Die subtiel gedissiplineerde organisasie wat sy melodieë oor die algemeen kenmerk, dra nie altyd by daartoe dat dit aan onmiddellike inslag wen nie. Hierdie soort dissipline is desnieteenstaande dikwels een van die kenmerke van musiek wat 'n komponis se dood oorleef. Buitendien is die betreklike afwesigheid van treffende liriese oomblikke in 'n groot mate daaraan toe te skryf, dat Du Plessis 'n kunstig-gebalanseerde ewewig tussen die verskillende musikale bestanddele van die liedere bewaar, soos sal blyk uit die besprekings van ritmiek, harmoniek, ens.

Verdere ondersoek na die melodielyn in Vreemde liefde toon aan dat illustratiewe lynrigting, soos in die herfsliedere, selde aangetref word, moontlik omdat die tekste selde geleentheid daartoe bied. Voorbeelde hiervan is die genoemde opwaartse lyn in $6^{3\frac{1}{2}}-7^3$ van no. 1 by die woorde "besoedelende vingers Godwaarts steek"; en die soortgelyke behandeling wat rigting betref in $3^{4\frac{1}{2}}-6$ van no. 3 ("... toe die vinke by die vlei die lug ..."); en, op 'n meer subtiel vlak, in 10^3-18 van no. 8 ("Reeds voel ek hier die lewewende krag wat nuwe vergesigte aan my gee Terwyl nog agter my die wilde bruising gehoor word van die vreemde see"). Wat deklamasie betref is dit moontlik om in nos. 1 en 2 'n mate van ooreenkoms te vind tussen melodielyn en voordragintonasie, maar sonder dat die totaaleffek werklik deklamatories word omdat die musikale ritmiek nie aansluiting by woordritme toon ... 557/

1) Kyk bl. 558, en, vir bykomende interpretasie van hierdie gegewens, bl. 585.

woordritme toon nie. In die laaste ses liedere is die lyn volkome gestileer, met ander as deklamatoriese aansluiting by die woorde, soos later sal blyk uit die bespreking ¹⁾.

Dieselfde algemene verskynsels word in die slampamperliedjies aangetref. In Krulkopklonkie groei die lyn soms uit illustratiewe aansluiting by die woorde, deurdat die volgehoue vrae weerspieël word in vraend-stygende lyne soos in die afsnitte in 6⁹⁻¹¹, 8⁷⁻⁹¹ ens.; of belangrike gevoeldraende woorde (met enkele uitsonderinge bv. "van" en "nou" op 7² en 35¹) op die hoogste toonhoogtes van hulle afsnitte geplaas word. Genoemde twee faktore skep 'n wiegende lyn wat gepas is by 'n gedig oor 'n babatjie. In Op my ou ramkietjie is die lyn illustratief by die enkele geleentheid wat voorkom: "Adam en Eva se val" word dalend getoonset in 12⁵-14². Nos. 2 en 4 is sonder dergelyke geleentheid vir illustrasie.

In hierdie laaste vier liedere speel melodiese motiefverwerking so 'n belangrike rol dat dit formele betekenis aanneem en dus in die bespreking oor vorm ingesluit word op bl. 587—.

MELISMES

'n Besonder opvallende kenmerk van die Vier Herfsliedere is die veelvuldige aanwendings van melismes. In die eerste lied is die melismes dikwels betekenisvol weens hulle verskyning by belangrike b.nwe. ("swaar" op 3³⁻⁴ en 23¹⁻⁴, "diep" op 10³⁻⁴, "stil" op 22¹⁻⁴); op kernwoorde ("sug" op 11¹⁻²); of deurdat hulle illustratief gebruik word (by "naam" op 13¹⁻³ vir die sinsnede "naam hoor tril"). Die melismes in nos. 2 en 3 kan egter nie op dergelyke betekenisvolle maniere verklaar word nie en is 'n aspek van die melodiese idioom. In die vierde lied is daar weer 'n merkwaardige voorbeeld van betekenisvolle gebruik in 5⁴⁻⁹ en die herhaling van dieselfde afsnit in 53⁴⁻⁵⁷:

5⁴⁻⁹ - "Twee558/

1) bl. 558— .

5⁴-9 - Twee liefdes het saam om my le — we ge - vou
 53⁴-57 - Één liefde is deel van my le — we nou



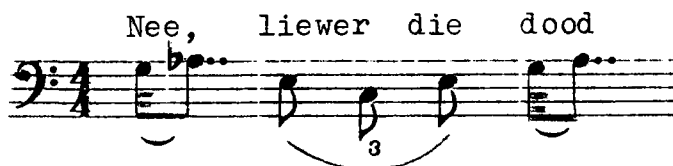
In hierdie mate is die melismes vanselfsprekend ook 'n belangrike melodievormende element, maar, nog gewigtiger, besonder betekenisvol in meer as een opsig. Hulle dra by tot kumulatiewe drang na die toonhoogteklimaks aan die end; suggereer omvouing deur "twee liefdes"; en is betrokke by die motiefherhaling op b¹ as sentrale bestanddeel en mikpunt van die gedig as geheel (die "Één liefde"). Die hele paar ander melismes wat in die verloop van die lied voorkom, bv. op 10¹⁻², 12¹⁻⁴, 21¹, ens., is nie so pertinent in besonderhede verklaarbaar nie, maar nogtans stemmingsbevorderend.

Die siklus bevat min melismes in vergelyking met die eerste groep liedere, maar net no. 2 sluit geen melismes hoegenaamd in nie. Ander betekenisvolle gevalle kom voor, bv. in no. 1 by "bloot" op 3¹; in no. 8 by die eerste lettergreep van "vreemde" op 3¹ en 17¹; en in no. 4 by die volgende merkwaardige behandeling van die woord "veilig":



Hierdie aanhaling kom uit die sinsnede "Jy wat so veilig agter skerms staan", en verteenwoordig die enigste melisme in die lied. Die "veiligheid" word die aangesproke persoon klaarblyklik as sterk verwyt teengehou; tekssaamhang in die siklus as geheel verbied 'n ander interpretasie.

In die sesde lied speel melismes 'n wesenlike rol, soos die aanhaling van 3¹⁻³ reeds vanaf die eerste stemintrede toon:



Die melismatiese voorslageffek word weer gebruik by "pyn" en op die tweede lettergreep van "alleen" (9^1 en 28^1); dit is klaarblyklik simbolies van groot smart, soos dieselfde lied se langer melismes bevestig: die 5-noot-voorbeelde by die eerste lettergreep van "eensaamheid" in 6^3-7^1 en 23^4-24^1 ; asook die tweenoetmelismes by die eerste lettergrepe van "samesyn" en "verder" op 10^1 en 29^1 .

'n Illustratiewe effek word grootliks bevorder deur die aanwesigheid van melismes by "lug" en die tweede lettergreep van "deurweef" op 6^1 en 3 in no. 7. Laasgenoemde bevat egter meer voorbeelde van melodievormende melismes, soos op $8^{4\frac{1}{2}}$, 9^2 , $13^{4\frac{1}{2}}$, ens.

Die slampamperliedjies het weer opvallend baie melismes. In Sekretarisvoël is hulle oor die algemeen melodievormend, maar in die ander drie liedere meesal betekenisvol: in no. 1 'n sewenoetmelisme by "swart" uit "Is jou hart ... nog nie swart" (13^1-12^2) en by "smart" uit "grysgemaak deur al die smart" (17^1-12^2); en in dieselfde lied 'n elfnoetmelisme by "lag" en 'n vyfnoetmelisme by "skyn" uit "skyn hier soos die dag" ($23-24^1$ en 28^1-3 , waarby die sestiende-nootwaardes bydra tot die suggestiwiteit omdat die res van die lied oorwegend in agtstes beweeg). In hierdie lied is die talryke korter twee- en drienoetmelismes nie so regstreeks ontleedbaar betekenisvol nie, maar dra by tot die wiegende effek van die geheel. In Op my ou ramkietjie is die sewentiennoetmelisme by "sing" ($11-12^4$) plasties beeldend en die tweenoetmelismes by "mal" (38^1) en "speel" (25^1-3) suggestief, soos ook die vyfnoetmelisme by die eerste lettergreep van "skemer" op 26^1-5 . In Boggom en Voertsek dra die veelvuldige melismes aanmerklik by tot die algemene groteske effek en is in 'n paar gevalle ook regstreeks illustratief, bv. in 22-25 by "wind" en in 33-36 en 68-72 vir die gesnater van die bobbejane.

MELODIESPRONGE

In die eerste herfslied is daar slegs enkele melodie-spronge wat 'n terts oorskry: op 16^4-17^1 , 17^1-2 , $18^{4\frac{1}{2}}-19^1$
(al drie560/.

(al drie in die gepas-klimakteriese afsnit in 16^2-19^1 , soos bespreek op bl.553, dus in hierdie sin funksioneel); en op 21^4-22^1 (subtiel suggestief deurdat dit skakel met die pas-beleefde ontnugtering in 16^2-19^1 , waarin spronge 'n opmerklike rol gespeel het, en terselfdertyd juis met die terugkeer van die hoopvol-smagtende aanvangswoorde saamval). In no. 2 is die talryke spronge 'n wesenlike bestanddeel van die enigszins ooraangedane romantiek van die geheel, en in no. 3 dien die spronge moontlik die plasties-illustratiewe doel om die beweging van " 'n siel wat suiwer deur mense en getye heen beweeg" weer te gee, veral in die pendule-agtig swaaiende lyn 4^2-11 . In die laaste lied ontstaan ook 'n indruk van oorwegende sprongbeweging, wat moontlik aansluit by die opwinding van 'n keerpunt in die liefdeslewe.

'n Soortgelyke doelbewustheid kenmerk die verhouding tussen trapsgewyse beweging en spronge in Vreemde liefde. In nos. 1 en 2 is die melodiebeweging oorwegend kompak, sodat die (doelgerigte) spronge effektief betekenisvol is, bv. die opwaartse septiem na "liefde" uit die credo in die eerste lied, waarna reeds op bl.555 verwys is; en die opwaartse kwintspronge na die tweede lettergreep van "vernietiging" en na "jy" uit "Dis jy" ($4^{2\frac{1}{2}-3}$ en $15^{\frac{1}{2}-2}$) in die tweede lied, waarin daar egter ook 'n paar spronge voorkom wat nie as betekenisvol beskou kan word nie, maar wat bydra tot 'n musikaal-aantreklike gestalte (bv. op $16^{\frac{1}{2}-2}$ en $17^{\frac{1}{2}-2}$). Afwaartse spronge om neerslagtigheid te suggereer, word in dieselfde lied aangetref in $5^{\frac{1}{2}-2}$ en $5^{4\frac{1}{2}-5}$, ook in no. 6, $22^{\frac{1}{2}-2}$. In lg. lied is daar eweneens opwaartse spronge by positiewe begrippe: 21^3-4 en 25^4-26^1 , en in no. 7 illustratiewe spronge voor "lug" en die tweede lettergreep van "deurweef" uit "die lug deurweef" by $5^{4\frac{1}{2}-6^1}$ en $6^{2\frac{1}{2}-3}$. Die voorafgaande neigings word bevestig deur die algemene sprongtendens van die derde lied as geheel, wat bydra om die vrolike gang van hierdie uitsonderlik-kommerlose gedig te weergee. Hierby dien die grootste sprong, nl. die opwaartse mineur none op 20^{5-6} , om "dié" uit "dié samesyn" voldoende te beklemtoon asook om die belangrikheid van die betrokke begrip te onderstreep. In no. 5 oorweeg kompakte beweging in die eerste helfte ...561/

eerste helfte van die lied, waarin "kalme samesyn" die inhoud vorm; terwyl die tweede helfte, vanaf 26, wat draai om "hete vlae van my bloed", vol betreklike groot spronge is, veral by die woorde "verwek word deur die wellus van jou lede". No. 8 is andersom ingedeel, hier egter sonder so 'n ontleedbare betekenisvolheid, behalwe vir die genoemde afwaartsspringende melismatiese behandeling van die eerste lettergreep van "vreemde" op 3¹ en 18¹.

Die slampamperliedjies bevat opmerklik baie spronge in vergelyking met die vorige siklus, waarin kompakte beweging oorheers. Die spronge is dikwels ontleedbaar illustratief, soos in Krulkopklonkie, 28⁷-29¹ ('n kwint opwaarts na "dag" uit "en dit skyn hier soos die dag"); in Op my ou ramkietjie, 10⁹-11¹ ('n oktaaf opwaarts, met die algemene aanduiding "estatico", by die woorde "Ek sing"); en in Boggom en Voertsek, waarin die voortdurende onvokale groot spronge bydra tot die gepaste groteskheid wat kenmerkend is van hierdie lied. Oor die algemeen vorm die spronge egter 'n normale, suiwer-musikale bestanddeel van die idioom, wat dus ingrypend verskil van die idioom in Vreemde liefde.

RITMIEK

In die eerste drie herfsliedere word die gedigstemmings weerspieël in die tempo-aanduidings: Adagio vir no. 1 met sy verwysings na 'n "stil, swaar nag"; Agitato vir die teatrale "Heer! laat die koms van die Dood vir my wees!" van no. 2; en Andantino vir "suiwer/deur mense en getye heen beweeg" in no. 3. No. 4 toon weer dieselfde soort ingetoënheid waarop daar na aanleiding van die melodiek gewys is op bl. 555: die aanvanklike Andante con moto word Molto tranquillo en sempre tranquillo e espressivo by die slot- en kernwoorde "Eén liefde is deel van my lewe nou:/'n Gloed van skarlaken welf oor die blou", waarin woorde soos "gloed" en "welf" normaalweg eerder met ekstatische blydschap as met 'n teer espressivo geassosieer sou word.

In die562/

In die siklus is daar nie een lied wat dwarsdeur dieselfde tempo behou nie. Soos die aanhaling van die melodie uit no. 1 op bl. 553 toon, bevat hierdie lied drie totaal nuwe tempi en ook nog drie infleksies binne 'n geheel van 21 mate. In hierdie lied, soos in die ander, het elkeen van die tempo-wisselinge 'n betekenisvolle strekking, ingegeeur deur die woorde. Opmerklike infleksies word in no. 2 aangetref, en oor die algemeen in die ander liedere, egter nie altyd na nuwe tempi nie. Al die veranderinge is betekenisvol. 'n Duidelike voorbeeld word in no. 5 gevind waar die eerste afdeling ("kalme samesyn") adagio, en die tweede afdeling ("hete vlae van my bloed") piu mosso, gemerk is.





Dit is opmerklik dat die slampamperliedjies besonder min ritmiese infleksies bevat. Selfs 'n lang lied soos Boggom en Voertsek (123 mate) wissel slegs van $\text{♩} = 108$ na $\text{♩} = 100$, 'n geringe verskil wat nouliks gemerk word. In hierdie liedere sal vanselfsprekend, soos in enige musiek, klein vertolkende aanpassings in die ritmiek gemaak word. Dit is egter meer 'n saak van sensitiewe frasering as van variasie op die basiese ritme.

Slegs in twee van die liedere speel maatritme 'n rol: in die vierde herfslied en die laaste slampamperliedjie. In albei gevalle vind aantreklike pasveranderinge plaas. In e.g. lied in die eerste 12 mate dra 2, 4, 5, 7, 9, 11 en 12 sterker klem; en in lg. lied mate 2, 4, 6, 9, 11, 13, 15, 16; mate 17-25 bly sonder maatritme, dan is 27, 29, 31, 34, 36, 37, weer sterker beklemtoon, en so deur die totaal van 123 mate heen. In die ander liedere is die begrip nie van toepassing nie, weens 'n te stadige tempo, of deur steeds veranderende maatsoorte, of, in 'n geval soos no. 3 uit die siklus (waarin die $\frac{6}{8}$ deurgaans behou word), weens die oorheersing van melodiese ritme: maat 1^4 in no. 3 is sterker beklemtoon as 1^1 of 2^1 a.g.v. die dryfkrag na die hoogste toon van die afsnit; 3^4 is sterker beklemtoon as 3^1 of 4^1 a.g.v. die melodiese verandering wat daar plaasvind (in die omgewing van mate 2-3); ens.

Die vierde 563/



















Die vierde herfslied bevat 'n paar maatsoortveranderinge, t.w. vanaf die oorspronklike $\frac{2}{4}$ na $\frac{4}{4}$ in 6, dan na $\frac{3}{4}$ in 16, $\frac{4}{4}$ in 18, $\frac{2}{4}$ in 20, en weer na $\frac{4}{4}$ in 54. In die siklus en laaste groep liedere speel maatsoortveranderinge egter 'n wesenlike rol, soos die aanhaling van no. 1 uit Vreemde liefde op bl.553 illustreer:

Te midde van die wisselende maatsoorte in hierdie vb. bly die ritmiese eenheid deurgaans 'n kwartnoot, ook waar $\frac{3}{2}$ gegee word: $\frac{4}{4} + \frac{2}{4}$ of andersom sou eintlik juister wees in hierdie mate. Hiervolgens is die afsnitindeling, in aantalle polse gegee omdat die maatsoorte gedurig wissel, as volg: 5 + 6 + 4 + 5 + 4 + 8 + 5 + 6 + 3 + 3 + 4 + 6 + 4 + 8 + 8 + 8. Dit dui op 'n besonder onreëlmatige struktuur, waarby die afsnitte soms naastenby met die maatindeling ooreenstem, bv. in 1-7.

maatindeling: $\frac{5}{4}$  $\frac{4}{4}$  $\frac{3}{2}$  $\frac{5}{4}$  $\frac{3}{2}$  $\frac{4}{4}$  $\frac{5}{4}$  $\frac{4}{4}$  $\frac{8}{4}$  $\frac{5}{4}$ 

afsnitlengte: 5 6 4 5 4 8 5

Soms is daar egter baie min ooreenstemming, soos in 8-16:

maatindeling: $\frac{4}{4}$                 $\frac{2}{4}$  $\frac{4}{4}$ 

afsnitlengte: _____

In so 'n geval is die rede vir die indeling nie musikaal nie, maar voorgeskryf deur die woordritme: met die uitsondering van die heel laaste woord val van die belangrikste woorde op al die eerste polse. (Uit 'n musikale oogpunt gesien bied die indeling 'n geslaag-vloeiende en maklik leesbare beeld, sonder groteske maatsoorttekens.)

Die soort indeling wat pas bespreek is, word in al die liedere van die siklus aangetref, behalwe in nos. 3 en 5. Eersgenoemde vorm 'n opmerklike teenstelling met die ander

liedere deurdat ...564/

liedere deurdat dit 'n reëlmatig volgehoue ritme bevat, wat suggestief is van die galop-begrip wat implisiet is in die woorde "het ons twee ingery". Binne die gelykblywende indelings kom daar egter aantreklike subtiliteite voor: die kruisritme in die begeleiding (18⁵-19) wat ontstaan a.g.v. 'n navolgende motief; sinkopes in 11⁵-13² en 25⁶-27⁴; en die voorheen genoemde melodiese pasverandering op 3⁴. Die maatstreepplose voorspel in no. 5, gemerk senza 'nuances', verloop heeltemal onreëlmatig, in groepe polse, as volg: 9 + 4 + 4 + 2 + 8 + 3 + 2 + 4 + 2. Vanaf 2 is 'n indeling in mate dan moontlik: 3 x 1 + 2 + 5 x 1 + (2 + 13 polse) + 2 $\frac{1}{2}$ + 1 $\frac{1}{2}$ + 2 + 3 x 1 + 2, ens.; m.a.w. 'n reëlmatiger opvolging as in die ander liedere, maar nogtans met 'n groot verskeidenheid.

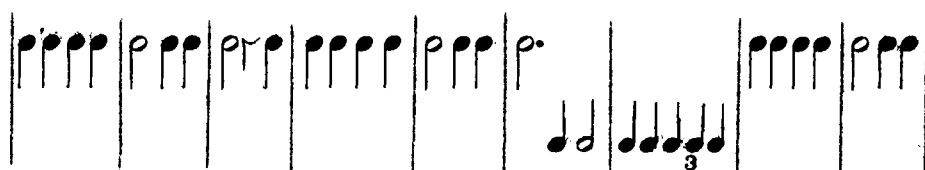
Dieselfde vloeiende maatgestalte word in die slampamperliedjies aangetref. As nuwe verskynsel kom dit hier voor dat, by al die maatsoortveranderinge, daar ook dikwels ongewone maatsoorttekens is, bv. in Krulkopklonkie: $\frac{11}{8}, \frac{7}{8}$ en $\frac{10}{8}$; in no. 3: $\frac{5}{8}$; ens. Hierdie verskynsel is simptomaties van die liedere se stilistiese wins op die siklus. Du Plessis is hier betreklik vry van buite-invloed en verder as ooit tevore op die pad na 'n eie idioom¹⁾. Laasgenoemde feit is merkbaar ook aan die tweede en vierde slampamperliedjies, wat weliswaar geen maatsoortveranderinge bevat nie, maar in plaas daarvan, weens interne ritmiese subtiliteite, minstens net so ritmies-vitaal is as enige ander lied van Du Plessis (skema verderaan).

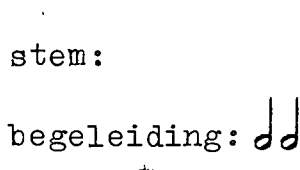
Die onreëlmatigheid blyk ook uit die afsnitlengtes van die Vier Herfsliedere. No. 1 bestaan bv. uit 1 + 3 + 3 + 1 + 3 + 3 + 1 + 4 + 1 + 4 + 1 mate. No. 3 bestaan uit die reëlmatigste struktuur, nl. 3 x 2 + 2 x 1 + 2 ens., waarby tweemaatgroepe algemeen voorkom. Die interne ritmiese verskeidenheid is eweneens opmerklik en in sommige gevalle betekenisvol, bv. in no. 1, waarin oplaaiende emosie


deur die ... 565/

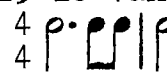
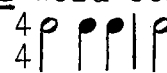
1) Kyk bl. 574—.

deur die ritmiek weerspieël word:

stem: 


begeleiding: 

stem: 


Die verskil tussen die agitato-aanvang en die tranquillo herhaling in 15-16 van no. 2 word ook subtiel in die ritmiek weerspieël:  word  Hierdie lied bevat 'n duidelike voorbeeld van voorkeur aan interessante musikale ritme bo gepaste indeling volgens woordritme, waarby lg. nie definitief beskadig word nie maar nogtans enig-sins ongemaklik raak, soos in 16-17:

"(Laat dan die) wind die fyn druppeltjies (reën)" ens.

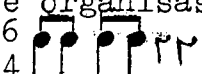


Die interne ritmiek in die siklus is ewe ryk aan verskeidenheid; in so 'n hoë mate dat onmiddellike herhalings van dieselfde patroon soos in 7-10 van no. 5 () slegs in uitsonderlike gevalle aangetref word. Hierdie verskeidenheid bestaan egter vir die grootste gedeelte uit gebruikelike, normale indelings, sodat selfs betreklik gewone afwykings opval as effekte, bv. die laaste

mate in no. 3:  en die

eerste 2 mate in no. 8: .

Laasgenoemde soort indeling word meer dikwels in die slampamperliedjies aangetref, a.g.v. die reeds genoemde ongewone maatsoorttekens.

In 'n lied soos Sekretarisvoël is dit 'n wesenlike bestanddeel. Die melodiese verloop bring mee dat 'n baie meer subtiel ritmiese organisasie gehoor word as wat op die oog af blyk: 3 word  na analogie van die beklemtonings van dergelyke afwaartse klein tertse in 1 en 2; 5 kry 'n sinkopiese aksent op die tweede pols na analogie van

4 se indeling van opspringende intervalle; ens.; ens. Hierdie veelvuldige subtiliteite dra aansienlik daartoe by om 'n plastiese voorstelling van die langbeenvoël se beweging te suggereer, terwyl dit terselfdertyd 'n normale bestanddeel van die seriële idioom is. ¹⁾ Die ritmiese interessantheite in no. 4 bestaan hoofsaaklik uit sinkopes, soos in 26, 28, 57-61 ens.; en uit die melismaties-sprongagtige indeling



van eerste polse, wat bydra tot die groteskheid van die lied.

Du Plessis se vermoë om die verskeidenheidsryke ritmiek wat blyk uit die voorafgaande gegewens oortuigend te beheers, dien as goeie bewys van die sterk, bindende gevoelstroom wat vormbepalend deur elkeen van die liedere as geheel loop.

HARMONIEK

Wat harmoniek betref, sluit die eerste drie Herfsliedere eng aan by die middel tot laat neëntiende-eeuse idioom, behalwe dat Du Plessis kenlik nie ingestel is op ryk sonoriteit nie. Dit vermy hy o.a. deur 'n doelbewuste neiging na eksperimentering met dissonansie. Laasgenoemde feit dui daarop dat hy bewustelik individualiteit nastreef, soos aangetoon deur die dissonante pedaaltoon in 2-6 van no. 1, wat in musikale opsig steurend is maar moontlik as illustratief by "worsteling" in 'n "stil, swaar nag" bedoel is. 'n Gewone vergrote sextakkoord sou uit 'n suiwer musikale oogpunt hier verkieslik wees. No. 2 het 'n skerp-dissonante leumnoot fis¹ teen die bygevoegde F in 14; en no. 3 gebruik halftoonkombinasies in 27-29 (as sodanig pragtig geslaag, en profeties van Du Plessis se latere musiek, maar stilisties vreemd in hierdie lied).

Sy harmoniese ...567/

1) Bespreek op bll. 588—.

Sy harmoniese woordeskat bestaan in die eerste herfslied uit bekende akkoorde van die genoemde tydvak, maar met vry behandeling van non-akkoordtone, wat hulle laat voorkom soos 'n geïntegreerde bestanddeel van die idioom (veral die slotmate 22-25: v^{11} oor 'n tonika pedaaltoon). Wesenlik kom dit neer op 'n toespitsing op die skerper dissonansies van die idioom. Die akkoordbasis van no. 2 val in dieselfde kategorie maar met subtiële verskille: in 1 en 2 die bygevoegde sekunde; in 7 die dubbele bygevoegde sekunde en sext; die talryker aanwendinge van vierklanke; ens. Die voorliefde vir pedaaltone wat in al drie liedere opval, lewer in maat 4 'n interessante sonoriteit waar fis I_4^6 oor die dubbele pedaaltoon Es_1-Bes_2 'n effek skep wat neerkom op 'n gelyktydige groot en klein terts ($Bes_2 = A\bar{is}_2$ en a^1). Uitsonderlik in hierdie lied; en in sy liedere oor die algemeen, is die teleurstellende opvolging Td^9VI na $TdVI$ (11-12) waar die drieklank noodwendig kleurloos moet voorkom, ná die voorafgaande vyfklank oor dieselfde bastoon. Die derde lied brei die voorliefde vir pedaaltone, wat voorkom in 1-12, 14-16, 18-21 (volgens die komponis se pedaal-aanwysing), 22-26, en 41-44, dus deur verreweg die grootste gedeelte van die lied, uit na 'n pedaal-harmonie in 1-12. Alles wat in hierdie mate gebeur, is soos versiering van $A I_3^5$; en ook die dominantkonstruksies wek die indruk van deurgangsharmonieë tussen stellings van die genoemde akkoord. Dit veroorsaak prikkelend-dissonante saamstellings, veral in 10. Die lied bevat ook opvallend baie tertslope akkoorde, waarskynlik om die kernbegrip "koel" te suggereer. Mate 22-29 vorm so 'n sterk teenstelling met die res van die lied in harmoniese opsig dat dit as stilisties-vreemd aan doen, veral ook weens die abrupte terugkeer van die vorige materiaal in 30.

Die vierde Herfslied sluit na harmoniese woordeskat en dissonansiebehandeling aan by die vorige drie; maar met 'n meer lineêre inkleding van die begeleiding en 'n meer ongeërgde aanwending van dissonansies as normale bestanddeel van sy harmoniese taal. Dit laat die geheeleffek enigsins anders, en nader aan sy latere musiek voorkom. Die

vergrande drieklanke met bygevoegde tone, soos in 3, 6, 7, 8 ens., dra ook by tot hierdie indruk.

Die eerste twee liedere bevat merkwaardig baie harmo-
niese tertsverhoudings; in no. 2 is daar slegs een opvolging
(tussen 17-18) wat nié uit 'n tertsverhouding bestaan nie.
Nos. 3 en 4 bewaar 'n ewewig tussen kwint- en tertsverhou-
dings.

Laasgenoemde is egter verantwoordelik vir 'n paar van
die opmerklikste harmoniese effekte, bv. die oorgang na die
genoemde stilisties-vreemde 22-29 in no. 3, en die pragtige
fioritura in 16 en 17 van no. 4. Die harmonieritme is be-
treklik traag in al vier hierdie liedere: saam met die ge-
noemde voorliefde vir pedaal-tone is dit 'n teken van "versigtig-
tigheid", nl. om 'n soliede basis te behou vir die soms
interessante eksperimente met dissonansie. So ook sentreer
elke lied om 'n onmiskenbare tonaliteit, wat aan die begin en
einde bevestig word: cis in no. 1, Es in no. 2, A in no. 3
en B en b in no. 4.

Vaste tonale sentrums word ook in elke lied van
Vreemde liefde aangetref, met uitsondering van die agste:
g in no. 1, d in no. 2, Bes in no. 3, e in no. 4, Des in
no. 5, C in no. 6 en cis in no. 7. Hierdie feit, in ver-
binding met die weer betreklik stadige harmonieritme, sluit
aan by die "versigtigheid" in die vorige liedere: oor so 'n
basis kan dissonante behandeling maklik gevolg word deur die
luisteraar, en ten spyte van soms betreklik skerp-dissonante
effekte word nêrens 'n "onverstaanbare" indruk gewek nie.
Harmonies gesproke is die algemene geheelindruk in die eer-
ste sewe liedere een van enge aansluiting by tonale tradisie,
met individuele dissonante bewerking volgens hedendaagse
maatstawe t.o.v. sonoriteit. Dit kom neer op 'n uitbrei-
ding van die idioom wat i.v.m. sy eerste Afrikaanse liedere
bespreek is; hier egter op 'n veel meer geslaagde wyse
gehanteer en sonder die periodieke stilistiese onsuiverhede
wat in die vroeëre liedere aangetref word. Interessant ge-
noeg gebeur dit weer eens dat die agste lied in sekere

opsigte (hoofsaaklik ...569/

opsigte (hoofsaaklik nie-harmonies) afwyk van die vorige sewe, soos sal blyk uit die bespreking op bl.573.

Die eerste lied bevat 'n stewige basis van drieklanke: $1-5^2$ bestaan uitsluitlik uit g I, met bygevoegde dissonante (bv. die septiem op 2^3 , die verlaagde septiem op 3^1 , die verlaagde sext op 4^{1-3}), en gewone tradisionele dissonante (die verlaagde tweede toontrap as leunnoot op 1^1 , 2^1 , 4^1 en 5^1 , en die skyn-verminderde drieklank gevorm deur die geënharmoniseerde verhoogde kwart op die laaste agtste van 1^3 , wat oplos op pols 4 se laaste agste). In hierdie mate bring die afwesigheid van die tertse 'n sekere mate van strawwe erns mee, wat gepas is by die inhoud van die woorde. Verder kom daar meesal drieklanke voor, dikwels met bygevoegde dissonante, bv. die verlaagde sext op 6^{2-3} , 7^{3-5} en 8^3 , met effektiewe aanwending van veral mineur-vierkranke, bv. aI⁷ (7^1), fis I⁷ (10-11), cI⁷ (17^1), es I⁷ (17^2); en van vierkranke met bygevoegde tone, bv. Es⁷⁺⁴ (19^1) en cI⁷⁺⁶ (19^3).

Konsonansie en dissonansie word ontleedbaar illustratief gebruik in hierdie lied: die genoemde verwyling op g I in $1-5^2$ dek die aanvangsstelling waaruit die res van die gedig groei, en die eerste elf mate, vol snedige verwysings na andersgesindes, is oor die algemeen heelwat skerper dissonant as die res van die lied. Vanaf 12 "versoet" die harmoniek geleidelik (in romanties-tradisionele sin) as volg: 12-13² bestaan uit skoon drieklanke in kwintverhoudings tot mekaar, alternatief met en sonder tertse; die leunnoot in 13^{3-4} (e^{is}² geënharmoniseer voor fis² geënharmoniseer; na analogie van die vorige maat is die akkoord b I⁵/₃ en nie 'n verminderde drieklank nie) bring 'n mate van versoeting mee, verder gevoer deur 14^{1-2} se verminderde drieklank en die vergrote vyfklank in 14^{3-4} ; en die heeltoonsaamstelling in 15 by die eerste twee polse, laaste omkering van 'n dominant-vierklankkonstruksie by die laaste twee polse en die verminderde vierklank in 16, alles volklinkend beset met ryk gearpegiëerde inkleding, span die kroon op die toenemende welluidendheid by die woorde "Of sou 'n sprank van hierdie vuur wat in my gloei". Kenmerkend van die venyn wat reeds i.v.m. 'n ander aspek genoem is (kyk bl. 555), is

17^{1-2} dan ...570/

17¹⁻² dan weer stekend-dissonant by die woorde "ook hulle aanraak" (onverwagte, onvoorbereide en nie-oplossende parallele groot septieme in vierklanke), terwyl „sodat hul verstaan" in 17³-18 weer soetklinkender is ('n dominant vierklank met leunnoot en 'n hardverminderde dominant vierklank in sy eerste omkering). Die neiging tot tradisionele soetheid kan geïnterpreteer word as aansluiting by sentimenteel-hoopvolle gedagtes, met die kostelike, stekelige oomblik by die verwysing na andersvoelendes tussenin, as 'n teken van selfhandhawing. Dit kan ook as bevestiging van die reeds genoemde ingetoënheid wat die melodiek kenmerk (kyk bl. 555) aangevoer word, dat die credo in 19-20² weer skerp dissonant is, asof Du Plessis onwillekeurig afwerend raak by verwysing na sy diepste gevoelens.

Die vermoede word versterk deur ontleding van no. 2. Hierdie lied bevat weer opmerklike verskille in grade van dissonansie, waarby die tradisioneel meer soetklinkende saamstellings hoofsaaklik voorkom by die woorde "vernietiging is al wat daar uiteindelik vir my kan (wees)" (4³-5) en by die meer onpersoonlike beeldspraak i.v.m. liefde (7-18), terwyl die direkte stellings i.v.m. "onvoorwaardelike oorgawe" en selfverwesenliking in 1-3 en 19-24 'n aansienlik mindere mate van tradisionele welluidendheid bevat, en inderdaad enkele kere enigsins rou klink soos in 1. Ook 6 klink wars. Dit kan, in die omgewing van soet-kabbelende musiek soos 7-14, moeilik anders as "lelik" ondervind word, en kan beskou word as aansluitend by die idee van "vernietiging" wat in 4 voorgekom het. In hierdie opsig is dit dus afwykend van die algemene harmoniese opset.

Die opvallendste geheelindruk van die lied is dat dit in harmoniese opsig 'n definitiewe maar moeilik-verklaarbare mate van verwantskap met Wolf toon. In hierdie verband kan verwys word na voorbeelde soos: 9 (gedrae dissonansie oor 'n statiese grondakkoord wat wel oplos, maar eers later as wat verwag is, sodat dit amper bygevoegde betekenis aanneem — hier die toon Fis wat in 10 na G oplos);

10 (kromatiesse verskuiwing van 'n septiem na 'n verlaagde septiem om 'n tussendominant te vorm — hier B na Bes); en 12 na 13 en 14 na 15 (vertederende tertsverhoudings tussen drieklanke wat fyn-bekoorlike dissonansiepuntjies bevat). Oor die algemeen is die harmoniek in hierdie lied van groter belang en hou meer seggingskrag in as die melodiek. Die melodielyn in mate soos 10-11, 16 en 17-18 dra ook by tot die indruk van verwantskap met Wolf (die sprong opwaarts, terugvouing, en hernude draai na die oorspronklike rigting). Ook die algemene ligging van die sangstem tussen die linker- en regterhand van die begeleiding — die normale veld vir 'n bariton in verbinding met 'n normaal-ingeklede klavierparty — dra by tot die effek van verwantskap.

Die harmoniese woordeskat van hierdie lied sluit individuele sowel as gewone behandeling in van bestanddele wat, met geringe uitsonderinge, 'n tonale verband behou. Voorbeelde van e.g. soort behandeling is die skynakkoorde gevorm uit leunnote voor bes I⁷ in 1; die (besonder wanluidende) vyfklank met 'n leunnoot voor die terts en die verlaagde grondtoon bo-oor bygevoeg in 6; en die vierklanke met bygevoegde tone o.a. op 4³ (Bes 7-3+4), 22³ (Bes 7-3+4^h), 5¹ (Es 7^b+3^b) en 5³ (Ges 7+3^h), lg. twee dus met gelyktydige groot en klein tertse. Voorbeelde van meer gewone saamstellings, soms egter met opvallend dissonante non-akkoordtone, word gevind in die drieklanke van 7-16² waarby die verhoogde kwart as leunnoot, soms tesame met die kwint gebruik, 'n belangrike rol speel; die vierklanke, bv. bes⁷ op 1¹⁻³ en 2³, F⁷ op 3³, ens.; en die vyfklanke op 2¹, 3¹, 17, ens.

In albei die genoemde liedere hang die mate van individualiteit eerder saam met Du Plessis se behandeling van klanksaamstellings as met die saamstellings self. Hoofsaak hierby is onvoorbereide en nie-oplossende insluiting van halftoonbotsende dissonante. Dieselfde verskynsel word ook aangetref in die derde lied, waarin die individuele saamstellings bestaan uit bygevoegde tone, bv. Td^{+6b}V in 6, Bes I^{7+4h} in 13, Td⁺² en 4^hIV in 17, ens.; en heeltoonkonstruksies, bv. in 7, 10³ en 12⁴⁻⁶. Die vierde lied bevat

dieselfde soort ...572/

dieselfde soort byvoegingstegnieke en, vir die eerste keer in hierdie siklus, aansluiting by patroonkonstruksie, bv. in 3^1-3 en 5^2-6^2 drieklanke wat kromaties in teenoorgestelde rigting beweeg, waarby klanksaamstelling dan in 'n sekere mate toevallig word (bv. die onontleedbaarheid op 5^3 in vergelyking met die res van die harmoniek).

In no. 5 is daar opmerklik verskillende grade van rykheid in die begeleidingsbesetting. Die voorspel van 39 polse, gemerk senza 'nuances', is uitsluitlik melodies sonder enige vertikale verbinding van klanke; in hierdie melodiëse gestalte is die volgende harmonieë implisiet: Des I sonder tertse en met vry behandeling van die septiem en verlaagde sext, polse 1-9 en 33-maat 2^1 (weer gevind in die oorgangsmate 20^3-25 na die piu mosso-afdeling van die lied); en parallelle kwarte, d.w.s. tweede omkerings, polse 10-19 en 26-31, gepaard met 'n vergrote drieklankkonstruksie, polse 22-25 (weer by die woorde "want rein en sonder hartstog is die samesyn wanneer ons sprakeloos ('n fluistering in ons gewaar)" in 10^4-16^1). Hierdie doelbewuste bleek voorspel word opgevolg deur 'n pragtige soet, ryk reeks sonoriteite: Des⁻³ (2), D⁺⁶ (3), Des⁷⁻³ (4), Es⁻³ (5^{1-2}), E⁺⁶ (5^{3-4}), es (6^{1-2}), E^{+6b} (6^{3-4}), A V⁷ (7), As V⁷ (8), en 'n verminderde vierklank afgelei van g V⁹ (9), waarby strelende en verder verrykende non-akkoordtone gebruik word; in die sangstem deurgangsnote op 2^4 , $3^{3\frac{1}{2}}$ en 5^2 ; 'n leunoot op 6^1 en 'n gekamoefleerde deurgangsnoot op $7^{4\frac{1}{2}}$; in die begeleiding bygevoegde sexte op 3^1 , 4^2 en 5^3 , 'n deurgangsnoot op 4^4 , en leunnote op 7^1 , 8^1 , 9^1 , ens. Al hierdie akkoorde staan in halftoon-grondverhoudings teenoor mekaar behalwe dié in 4 en 5, en die algemene ryk effek word volgehou, selfs waar die tertse uitgelaat word, deur die lae ligging van die betrokke oop kwinte in die linkerhand. Die passasie wat pas beskryf is, staan in verband met die woorde "Ek weet dat in die kalme samesyn, as die betekenisvolle skemering verdiep, 'n magiese deurhulwing vir jou en my (verborge lê)"; m.a.w. daar is 'n meer aanvaarde soort simboliek as wat i.v.m. die eerste twee liedere

vasgestel is. ... 573/

vasgestel is. Soortgelyk is die meer prikkelende dissonansie van 20^3-36 by die beskrywing van die liefdesbelewenis ook weer uit aanvaarde tradisie verklaarbaar. In hierdie mate is die tegniek van bygevoegde tone, bv. die AsI_4^{6-3+6b} in 22^{1-2} , die $Ges I^{+6b}$ in 24, ens., oorheersend, soms met gelyktydige aanwesigheid van die groot en klein tertse, en met interessante afwykings soos die mengakkoordiek (cI_4^{6+5b} oor $Ges I_4^6$) op 28^2 .

In no. 6 speel bygevoegde tone deurgaans 'n bepalende rol, dikwels in 'n opmerklik lae ligging wat 'n effek van verswaring meebring, gepas by die doodstemming. Parallele beweging, soos in 4^{2-3} , $5-7^2$, ens., speel 'n belangrike rol en dra by tot die algemene stemming van terneergedruktheid. Mate 5^2-6^1 sou ook wesenlik as tegniek van byvoeging ontleed kon word; die grommend-lae ligging veroorsaak egter dat dit as parallelle stomp dissonante gehoor word.

No. 7 bevat geen harmoniese tegnieke wat nie alreeds genoem is nie. Die effek is oor die algemeen betreklik soet, veral waar hooggeleë parallelle sexte voorkom soos in 4-6, 8-9, ens. In hierdie selfde mate toon Du Plessis ook weer hoe hy 'n individuele effek kan verkry d.m.v. gewone akkoordiek: die dominant vyfklanke met kwint en none in die bas en die ander bestanddele ver verwyder bo-oor gee 'n sag-glinsterende effek wat uitmuntend gepas is by die woorde "Met skemering" ens. Ook no. 8 bevat in harmoniese opsig nie iets nuuts nie (tradisionele akkoorde, soms met bygevoegde tone, oorheers); maar die formule wat in die begeleiding gebruik word in 1-2 en 19 bring 'n effek mee wat vreemd aandoen in die siklus as geheel: eerstens val die ritmiese indeling op, soos op bl. 565 genoem, en, van nog groter belang, is die kaal, vinnig-bewegende parallelle groot septieme (d.w.s. halftoonbot-sings), gevul met 'n rustelose stuwing wat nie vantevore in Du Plessis se liedere aangetref is nie. Hierdie effek is natuurlik presies gepas by woorde soos "Reeds voel ek hier die lewegewende krag wat nuwe vergesigte aan my gee" (aangetref in ... 574/

(aangetref in 10^4-14^2); dit sou egter die musikale eenheid van die agt liedere as geheel ten goede gekom het as soortgelyke materiaal êrens vorentoe reeds voorgekom het (bv. in no. 3, wat in musikale opsig in elk geval 'n mate van verwantskap met die genoemde mate uit no. 8 vertoon. Wat betekenisvolheid betref, sou dit moontlik nie geregverdig kon word nie; of dan wel slegs met 'n ompad, soos dat die "nuwe vergesigte" van no. 8 betrekking het op 'n vars liefdesbelewenis, wat beloop om net so stimulerend te word as die verongelukte een).

Onder die Vier Slampammerliedjies is no. 1 oor die algemeen verder verwyder van tradisionele aansluiting by tonaliteit as Vreemde liefde. In die ander drie slampammerliedjies blyk grondtoonsoorte duideliker (F in no. 2, d en D in no. 3, e en C in no. 4); maar sy behandeling van die materiaal is sodanig dat moontlike aanduidings van verwantskap met 'n ander komponis skaars moontlik is. Hierby is die behandeling veral m.b.t. begeleidingsinkleding, waarby ryk-resonante effekte verplaas word deur 'n neiging tot opmerklike soberheid, opvallend.

Laasgenoemde gegewens impliseer stilistiese wins. In hierdie verband moet dit egter in gedagte gehou word dat die inhoud en belewenissfere van die twee groepe liedere wat vergelyk word, radikaal verskil: die siklus dek 'n liefdesbelewenis, waarby 'n sensuele instelling teenoor klank gepas is en dus die soort aansluiting by ryk kromatiek wat hy hier gebruik uitlok. Dit sou egter omtrent onmoontlik wees om hierdie idioom te gebruik sonder om op een of ander wyse by erkende meesters aan te sluit. Die slampammerliedjies word aan die ander kant gekenmerk deur (soms subtiele) sinismes wat vanselfsprekend 'n ander idioom as Vreemde liefde verlang.

In Krulkopklonkie is die opvallendste bestanddeel van die harmoniese woordeskat drie- en vierklanke met gelyktydige groot en klein tertse; melodries aangewend soos in 1^{1-3} (basies Es I $6+3^b$) en gelyktydig gespeel soos in 5^{4-6} , wat ook nog 'n bygevoegde/teruggehoue toon bevat (Es by D I $6+3^b$); en ook in 2^{4-6} , wat ook nog 'n leunoot (A) insluit. Hierdie ... 575/

sluit. Hierdie tegniek bestaan wesenlik uit bygevoegde tone, wat ook in ander gestaltes 'n belangrike rol speel in die lied: 9^{4-6} : vergrote drieklank plus rein kwart; 21^{3-4} : klein drieklank plus verhoogde kwart, ens.

Intervalle met bygevoegdes, soos 5^{1-3} : oormatige kwart plus klein none; en 27^{4-5} : rein kwint plus sekunde; asook meervoudige byvoegings sodat trossies ("note clusters") ontstaan, soos 13^{1-12} : As $I^{+2\sharp+4\sharp}$, word ook gebruik. Onontleedbare saamstellings word aangetref, bv. in 14^{5-6} en 15^{1-12} ; ook skynakkoorde gevorm uit leunnote, soos in 5^{7-9} .

Die eersgenoemde soort saamstelling, nl. betreklik skerp dissonante byvoegings, oorweeg, en bepaal die geheel-effek van die lied, nieteenstaande die enkele skoon drieklanke (soos in 10^{1-9} en 26^{5-6}) en vierklanke (soos in 7^{1-6}). Laasgenoemde akkoorde word ook soms in omkerings gebruik wat die geaardheid dermate verander dat dit individueel voorkom, soos in 7^{1-11} .

Dieselfde tegniek van bygevoegde tone, ook baie dikwels met gelyktydige groot en klein tertse, oorheers ook die tweede lied, soms in direkte vorm met al die tone van die betrokke akkoord en bygevoegde toon gelyktydig gespeel soos op 1^4 en 2^1 ens.; maar meesal in verspreide, dus getemperde, vorm met die afsonderlike tone ná mekaar sodat die geaardheid van die saamstelling eers na afloop van verskeie polse duidelik word soos in 4. Die algemeenste bygevoegde tone is die verlaagde sekunde en sext. Enkele onontleedbare saamstellings word ook aangetref soos in 1^5 , 2^{2-3} en 25-26.

Die derde slampamperliedjie bevat die mildste soort harmoniese woordeskat van die vier, bv. die "Franse" vergrote sextakkoord in $1-4^3$; die tweede omkering sonder tertse in 4^4-5 ; en die vierklank in laaste omkering in 11^{4-5} . Halftoonbotsings speel egter ook weer 'n rol, veral met wrywing tussen groot en klein tertse, soos in 21, 27, 31, ens.

No. 4 berus weer hoofsaaklik op bygevoegde tone, soms op 'n wyse aangewend wat as nuut beskou kan word, bv. in 57^3-59^2 en $66-69^2$, waarin 'n reeks bygevoegde septieme voorkom onder die tradisioneel-verklaarbare boonste melodielyn. Die geheel bly stewig weens die dubbele pedaal-tone in die linkerhand. Dit speel 'n opmerklike rol in die lied as geheel, bv. in 4-7, 12-14, 15-18, 19-21, 24-29, ens., ens. In hierdie lied is hulpharmonieë wat 'n halftoon onder stellings van dieselfde hoofharmonieë lê van belang, bv. 13 tussen 12 en 14; 31 tussen 30 en 32; ens. 'n Bitonale passasie kom voor in 16-18, bestaande uit E IV oor F V² (herhaal in 106-110), en ook enkele onontleedbare prosedures, bv. in 26-29, 43-46, ens.

Dit is opmerklik dat nos. 2 tot 4 se strukture baie minder dig is as no. 1, beide wat betref die dunner tekstuur van die begeleiding en die harmonieritme. Opvallend is ook dat hulle 'n aansienlik kleiner hoeveelheid verskillende soorte klanksaamstellings bevat. In no. 4 kan dit as illustratief beskou word van die (gepaste en "oulike") element van temerigheid wat in die gedig gevind word. Dit lei egter nie, soos moontlik verwag sou kan word, na 'n groter indruk van spontaneïteit nie, en veral nie na wins aan liriese impuls nie. Die meer "oop" strukture dui dus eerder op verlies aan interessantheid in musikale opsig as op 'n ontleedbare soort wins.

BEGELEIDING

Die begeleidings in die eerste twee Herfsliedere is akkoordies; no. 1 gepas ernstig-swaar en no. 2 met *passionato* vinnig-herhaalde dubbelnote. In nos. 3 en 4 is die inkleding aansienlik leniger, in e.g. geval (soos in die eerste twee liedere) ontleedbaar illustratief bedoel vir die begrip "koel" en deurgaans gegrond op die penduleagtige motief wat in die sangstem in 6-7 voorkom. Die tussenspel in 22-29, wat op bl. 567 bespreek is as stilisties vreemd, kan bedoel wees om aan te sluit by die
onmiddellik voorafgaande ... 577/

enmiddellik voorafgaande woorde "Waar die geelrooi blare trillend huiwer voor hul val", veral wat die dalende reeks halftoonbotsings in 27-29 betref.

Die klavierparty in no. 4 is oor die algemeen opmerklik beweeglik, met dieselfde soort *passionato* effek as wat in no. 2 opgemerk is by die woorde "En skarlaken die son 'n kern van vuur wat sy vlamme deur die gloeiende (skemerlug stuur)" (32-36). Die inkleding is nie in die res van die lied so realisties illustratief nie, maar betekenisvolle motiefverwerking speel 'n belangrike rol, soos sal blyk uit die vormbespreking.

Behalwe in die eerste Herfslied, wat slegs 'n eenmaat-inleiding en geen naspel het nie, neem voorspele, tussenspele, korter tussensmate en naspele 'n belangrike plek in in die liedere, en is in alle gevalle verwant met die sangstemmateriaal. Dit is ook die geval in al agt die liedere wat Vreemde liefde vorm. In hierdie siklus vervul die begeleidings weer 'n wesenlike rol, met as belangrike funksie deelname aan betekenisvolle motiefverwerking (soos sal blyk uit die vormbespreking) maar ook met realisties-illustratiewe inkleding waar moontlik, soos die rimpelende triole in 7-14 van no. 2 by die woorde "fluistering van die wind"; die galopmotief in no. 3 wat omtrent dwarsdeur volgehou word ("het ons twee ingery"); die inleiding in no. 5 (pp , senza 'nuances' by "die kalme samesyn"); die tipiese dodemars-akkoorde in no. 6 ("Nee, liever die dood"); en die energiebelaaide passasies in no. 8 in 1, 2 en 19 ("nuwe vergesigte").

In sommige gevalle dien tussenspele ook as draers van die wendings in die gedigte, bv. no. 1: 12-14² ('n wending vanaf uitdaging na hoop); no. 3: 13⁴-19 (die gebeurtenis tussen beskrywing en gevolgtrekking); en no. 5: 20³-25 (vanaf "kalme samesyn" na "hete vlae van my bloed").

Afgesien van die afwykende passasies wat reeds in die bespreking van ... 578/

bespreking van die harmoniek genoem is, is die inkleding oor die algemeen vol en ryk. Dieselfde effek is in no. 1 van die slampamperliedjies toe te skryf aan die basies kontrapuntiese tekstuur waarby bewegende middelstemme 'n bepalende rol speel, hoewel oorwegend homofone passasies soos in 7-10, 35-38, ens., ook voorkom. No. 2 bestaan ook uit 'n kontrapuntiese tekstuur, nou egter, soos in nos. 3 en 4, opmerklik meer sober ingeklee, soos op bl. 574 genoem. Dieselfde uiterlike kenmerke i.v.m. voorspele ens. word in hierdie laaste groep liedere aangetref; slegs Op my ou ramkietjie bevat geen naspel nie.

Realisties-illustratiewe aansluiting by gediginhoud kom voor op gepaste plekke, bv. die enkelnootpassasies in 1-10, 55-64, ens., van no. 3, wat suggestief is van die "nog net één snaar" van die ramkietjie; en die tremolo-formule in 12⁴-18 en 28 ens., wat herhalende tokkeling op so 'n soort instrument suggereer. Hier moet ook i.v.m. no. 2 genoem word die suggestie van langbeen-treë in die groot intervalle; die plastiese uitbeelding van 'n kort vluggie deur die lug gevolg deur 'n hoppende landing in 14⁵-15²; en die aansluiting by die soort groteske bewegings wat so 'n voël met die kop sal maak in 1-3. In no. 4 suggereer die keuse van 'n wals-formule op subtiele wyse aansluiting by die laat-maar-loop en tog beklemde stemming van die gedig.

VORM

Sekere verskynsels wat moontlik negatiewe kritiek kon uitlok, soos 'n soms ongepaste ingetoënheid in melodiese en harmoniese opsig, moes in die voorafgaande besprekings vasgestel word. Wat vormbehandeling betref, is die algemene indruk vanaf die eerste jeugliedere egter alreeds een van volkome beheer, met 'n neiging na die kompakte wat 'n teken van aangebore musikaal-organisasoriese aanleg is. In geen ander opsig blyk Du Plessis se keurige presiesheid en fyn kunstenaarskap so duidelik, as juis wat hierdie aspek van die liedere betref nie. Sy onbetwyfelbare hoogstaande posisie onder Suid- ... 579/

onder Suid-Afrikaanse liedkomponiste, selfs 'n betreklik mindere mate van liriese trefkrag en gevoelstuwing ten spyt, is in 'n groot mate hieraan toe te skryf.

No. 1 uit die vier Herfsliedere is reeds op bl. 553 bespreek m.b.t. formele inkleding; no. 2 wek dieselfde indruk, dat die musiek die gedig soos 'n handskoen pas terwyl dit as suiwer musiek ook bevredigend logies ontvou. No. 3 word, soos op bl. 567 genoem, deur 'n stilisties ongepaste tussenspel ontsier; no. 4 is weer, hoewel enigsins geneig tot wydlopendheid, pragtig eenheidlik. In albei lg. liedere is die genoemde klein letseltjies te wyte aan 'n jeugdige talent se opregte strewe na 'n eie idioom en hoegenaamd nie tekens van formele onsekerheid nie.

Laasgenoemde feit is te meer merkwaardig as in ag geneem word dat in die vier herfsliedere vier verskillende gestaltes voorkom (al vier uitmuntend gepas by die gedigte): no. 1 is eenledig, met die stemparty verdeelbaar in maatgroepe van 6 + 6 + 4 + 4 (wat almal 'n motief bestaande uit drie dalende trappe gevolg deur 'n opwaartse sprong bevat), en 'n inleidings- en slotmaat asook een begeleidingsmaat tussen elke stemgroep (waarby 20 en 25 as begeleidingsmate gereken word). No. 2 is tweeledig, as volg:

voorspel, 1-2;

A : 3-10, met 7 as tussenmaat;

tussenspel, 11-14;

A₁ : 15-22;

slotmate, 23-24.

No. 3 is ontvouend, as volg:

voorspel, 1-4¹;

A : 4²-11, met 11-12 as tussenmate;

B : 12^{2½}-22;

tussenspel, 22-29;

C : 30-37;

A₁ : 38-41, wat uit 'n sterk gevarieerde herhaling van

A bestaan;

slotmate, 42-44.

No. 4 is ... 580/

- No. 4 is drieledig:
voorspel, 1-5¹;
A : 5²-13;
tussenspel, 13-20;
B : 20-38, wat in twee onderafdelings val, nl. 20-25 (b)
en 26-38 (b¹);
tussenspel, 39-44;
b³: 45-53;
A₁: 53²-61, wat uit variasie van A bestaan;
slotmate, 61-65.

By no. 1 is die oorwig van 'n enkele motief genoem.
In no. 2 word die opwaartse tertssprong gevolg deur 'n stygende halftoon uit 4⁵-5¹, weer gevind in 9⁴-10¹, 16^{3 $\frac{1}{2}$} -17¹ en 21⁴-22. In albei die twee genoemde liedere is die motiefherhaling 'n formeel-eenheidlike faktor. In no. 3 het die veelvuldige aanwendings van die "pendule"-motief wat in mate 1 en 2 aangetref word 'n soortgelyke funksie, maar is ook, soos op bl. 560 aangedui, betekenisvol.

No. 4 bevat doelbewuste (en goed geslaagde) motiefverwerking: die drienoet aanvangsmotief (1-2²) kom weer voor (met mindere of meerdere mates van vervorming) in 5⁴-9 by die woorde "Twee liefdes het saam om my lewe gevou"; 13¹, 14¹, 15¹, 16¹ en 3, 17¹ en 3 en 18¹ en 3 as hoofbestanddeel van 'n beweeglike tussenspel; 37-38 by die woorde "gloeiende skemerlug stuur"; op elke eerste pols van 39-42 as hoofbestanddeel van 'n fioritura; 53²-57 by die woorde "Één liefde is deel van my lewe nou"; 58 by die woorde "gloed van skarlaken" (wat die genoemde "één liefde" omskryf); en in 61 as eerste maat van die naspel. Hieruit is dit duidelik dat die motief as simbolies van die twee liefdes, en die sege van die één, beskou kan word. Die struktuur as geheel is oortuigend opgebou, beide wat betekenisvolheid en suiwer musikale eenheidlikheid betref. Meer verwerking en uitbouing van die grondmotief in die slot sou egter uit simboliese oogpunt verkieslik wees.

Du Plessis se aangebore konstruksioneel-organisatoriese begaafdheid blyk weer duidelik uit Vreemde liefde, veral m.b.t. nos. 4 tot 8, wat 'n besonder hoë mate van motiwiese verwerking bevat. Betreklik minder gekompliseerd, maar ewe geslaagd, is die vormgewing in die eerste drie liedere.

No. 1 is deurgekomponeerd, as volg:

- A : 1 -5²;
B : 5³-11;
C : 12 -18;
D : 19 -21; met klein melodiese ooreenkomste soos op bl. 554 genoem, en met elke musikale afdeling verteenwoordigend van 'n definitiewe stadium in die poëtiese konstruksie, t.w. stelling, bespieëling n.a.v. stelling, wending na hoopvolheid, en credo.

No. 2 is drieledig, as volg:

- A : 1 - 6;
B : 7 -19, onderverdeelbaar in 7-14 (b) en 15-19 (b¹);
A₁: 20 -24; wat bestaan uit variasie van A.

In die kaartskets verteenwoordig B oorwegend gestileerde en A en A₁ meer direkte liefdesverklarings.


No. 3 is tweeledig, as volg:

- A : 1-13 (aanduiding van 'n liefdesbelewenis);
A₁: 14-28 ('n gevolgtrekking n.a.v. die belewenis, wat besonder plasties uitgebeeld word: die pp -subito akkoord in 13⁴⁻⁵; die p-crescendo-voortsetting d.m.v. die galopmotief in 15-18⁴, wat opwerk na 'n klimaks in 18⁵-19; die kanoniese struktuur van hierdie klimaks - dit maak van 13³-19 'n besonder kostelike passasie wat ewe realisties is, in 'n ander verband, as die geboorteproses in Gerstman se lied Vervulling).

Soos op bl. 577 genoem, word hierdie lied as geheel oorheers deur die galopmotief; wat ook met die woord "kelkiewyn" verbind word in 11³⁻⁴. Die volgende vyf liedere bevat min van hierdie realistiese soort motiefaansluiting

omdat die ... 582/

omdat die gedigte minder geleentheid daartoe bied. Daarvoor kom vergeestelikte en pragtig-kunstige motiwiese betekenisvolheid egter ryklik voor.

No. 4 is besonder dig gekonstrueer in motiwiese opsig. Die drienoottmotief  word in die sangstem aangetref in 4^3-5 ("vrou en kind"); 8^3-9^1 ("[agter] skerms staan"); 25^4-26^1 ("[leed met] ander deel"); en 28^4-29^1 ("[wat weet jy] van die rou [geween]"). Dieselfde motief, maar met 'n halftoon i.p.v. die groot sekunde bo die opwaartse kwart, word gebruik by die woorde "as die bit(-ter wind)" in 10^4-11^1 . Die afleibare simboliek van die motief (as die "swakkeling" se "skerms" teen die lewe) en die variasie daarvan (vir 'n bykomende element van "bitterheid" d.w.s. smartvolheid) word bevestig deur die gevalle waarin dit in die begeleiding onder woorde gebruik word: in die "skerms"- vorm by "(milde)-lik geseën" in 32^4-33^1 ; en by "(die wêreld) uit kan daag" in 33^4-34^1 , albei kere met aksenttekens gemerk. Verder kom dit ook voor in die "bitterheidsvorm" by "rou geween" in 29^1-3 .

Hierdie motief en sy variasie speel ook 'n belangrike rol in die voorspel. Maat 2 bestaan uit navolgende behandeling en 1 uit 'n vervorming tot beweeglike figurasië daarvan en in die algemene verloop van die begeleiding kom dit weer telkemale voor, bv. in 4^3 , 8^3 , 24-28, ens. (figurasië); en in 5, 9, 13, ens. (oorspronklike of min-gevarieerde nootwaardes).

Omkering van dieselfde twee intervalle word gevind, bv. in 1, 24, ens.; en omkering plus variasie daarvan bv. in 7, 14-17, ens. Inderdaad word die hele lied gedomineer deur hierdie motief, afgewissel met die kromatiese viernoottmotief wat i.v.m. patroonkonstruksie op bl. 572 genoem is; en wat, nêrens op ondubbelsinnige wyse met woordbetekenis verbind nie, aangetref word in $3-4^1$, 5^2-6^2 , 22, en 27^4 .

Hierdie konstant-herhalende aanwending van 'n hoofmotief bring mee dat aanduiding van formele afdelings nie sin sou hê nie ... 583/

sou hê nie. Volgens die sonnetvorm van die gedig, beslaan die oktaaf 4-19 en die sekstet 25-34, voorafgegaan en geskei deur 'n betekenisvolle voorspel en tussenspel. Laasgenoemde het 'n veelseggende voortwoekering na klimakteriese ff-behandeling van die kromatiese motief in 22, gevolg deur 'n abrupte, gelaaide stilte van twee polse in 23, wat opgevolg word deur 'n kortaf tweemaatslot.

Gepas volgens die enkele stemming in die teks van no. 4, word die lied deur 'n enkele motief oorheers. In no. 5, egter, is daar in die teks 'n oorgang vanaf kalmte na opwinding; hierdie lied is dus op meer as een hoofmotief gebou. Die motiewe word in die 39-pols, maatsoort- en maatstreeplose inleiding uiteengesit:

1. Polse 1-5 vorm 'n motief (waarvan polse 6-9 'n aanvullende deel is) wat in 26^1-27^3 gebruik word by die woorde "Maar as die hete vlae van my bloed", en in $35^{\frac{1}{2}}-36^1$ by "van dié verblindende begeerlik-(hede)". Hierdie motief kan beskou word as die simbool van liefdesopwinding omdat die gegewe die enigste woorde is wat ondubbelsinnig daarmee verbind word, sodat die verskyning daarvan in die senza 'nuances' inleiding, en in die eerste afdeling van die lied wat "kalme samesyn" beskryf (in $4-5^1$, 6^3-7^2 , 7^4-9 en 17^2-18^1) moontlik bedoel kan wees om sluimerende begeerte voor te stel. Dit word skynbaar bevestig deur die feit dat dit gebruik word om die wending na die tweede afdeling te vorm in 23^3-25 (in 24^2-25 met die aanduiding "appassionato"), en ook as slot van die lied in 38^2-40^1 , gemerk "fff sempre".

2. Die mees subtiele aanwending van motiefbewerking in hierdie lied word gevind in die rol wat polse 10-11 uit die voorspel speel: dit kom verder voor, in die voorspel, by polse 14-15, 18-19, 28-29 en 31-32; in die sangstemparty by 7^4-8^1 , 9^4-10^1 , 14^2-3 , 15^2-3 , 15^4-16^1 en 27^2-3 ; en in die begeleiding by 10^4-11^1 , 11^4-12^1 , 12^4-13^1 , 14^4-15^1 , 15^3-4 en 16^4-17^1 (m.a.w. met 'n enkele uitsondering in die eerste afdeling van die lied). Die alomteenwoordigheid van hierdie


motief in die ... 584/

motief in die eerste afdeling, en sy verplasing deur ander materiaal in die tweede afdeling, in verbinding met die feit dat die volgende lied van die siklus op 'n breuk in die verhouding sinspeel, wek vermoede oor betekenisvolheid daarvan op meer as een vlak: veral as in ag geneem word dat die betrokke motief in die vierde lied vir die eerste keer voorgekom het, waar dit gebruik is as simbool van smartlike bitterheid. Dit dui op 'n mate van ongemaklikheid in die belewenis wat deur die siklus gedek word; 'n ongemaklikheid wat slegs deur oormeesterende hartstog verdoof kan word; m.a.w. die belewenis is op 'n suiwer liggaamlike en nie 'n geestelike vlak nie. Hierin kan dan die genoemde oënskynlik ingetoë houding teenoor persoonlike stellings van gevoel gefundeer word, asook die verbinding van die "liefdesopwindingsmotief" (polse 1-5) met 'n vervorming (kwint-i.p.v. kwartsprong opwaarts) van die "bitterheidsmotief" (polse 6-9). Nog ander interessante afleidingsreekse kan uit Du Plessis se motiefaanwending in hierdie lied gevorm word; die gegewe een is egter voldoende om 'n besef te laat ontstaan van sy diepgrypente sielkundige insig en deurdringing tot die kern van die gedigte in hierdie siklus.

3. Nog 'n derde motief, nl. polse 22-27 uit die voorspel, word in die lied aangetref. Dit speel egter geen wesenlike rol nie en kom slegs een keer weer voor, nl. in die begeleiding van 13²-14⁴. Dit kan dus beskou word as behorende by die "bitterheidsmotief", wat aan weerskante daarvan staan in die voorspel sowel as waar dit later voorkom.

Soos gemerk is aan die bostaande beskrywing van motiefverwerking val die lied as geheel in twee hoofafdelings volgens die sin van die woorde, nl. 1-20² en 20³-41, waarby die voorspel, oorgang in 20³-25, en naspel in 37-41 ook belangrike formele betekenis kry.

Die sesde lied uit Vreemde liefde is eweneens deurgekomponeer, as volg:

A : 1-5¹ (dodemars, met opvallende aanwending van 'n gepunteerde voorslagritme , met as sleutelwoorde "liewer die dood");

B : ...585/

- B : 5^2-10^2 (parallele harmoniese dissonansies, sleutelwoorde "eensaamheid");
- A₁ : 10^3-15^3 (terugkeer van die voorslagritme, en 'n herinnering aan die sangstemmelodie in 3, sleutelwoorde "albei die ergste weet");
- C : 15^4-18^2 (herinnering aan die opwindingsmotief uit no. 5, subtiel gepas by "al wat bly is herinnering");
- A₂ : 18^3-19 (terugkeer van die dodemarsritme en gepaardgaande melodiese motief, sleutelwoorde "vir jou en my");
- D : $20-21^2$ (herinnering aan die begeleiding in 20 uit no. 2, waar die woorde was "En slegs in jou ..."; hier sielkundig gepas as tussenspel;
- A₃ : 21^3-23^2 (terugkeer van dodemarsvoorslag terwyl die stemmelodie van 21^3-22^2 vaagweg herinner aan die aanvangsmotief uit no. 3; hier goed gepas by "vreugde selfs vergeet");
- B₁ : 23^3-27 (herhaling van 5^2-10^2 , weer by die woord "eensaamheid");
- A₄ : $28-31$ ("alleen moet verder gaan", en dan 'n wegsterwende slot).

Die letteraanduidings toon dat die musikale gestalte rondo-agtig is, met terselfdertyd pragtig geskikte aansluiting by die woorde, en sielkundig-juiste herinneringe aan vorige geluk tydens die oorpeinsing van die verlies. Hierby moet die maatindelings slegs as analitiese hulpmiddel beskou word; die musiek verdeel nêrens in afdelings nie, maar vloei ononderbroke voort.

Dieselfde omstandigheid word in no. 7 aangetref, waarin die algemene musikale verloop m.b.t. die begeleiding verwant is aan variasie-tegniek, terwyl die stem ontplooi in aansluiting by die stemming van die woorde. Mate 1-9 word met ingrypende variasie herhaal in 10-16² en 16³-27, terwyl 28-39 nuwe materiaal bevat wat slegs in 30⁴-32¹

weer 'n ...586/

weer 'n herinnering aan die arpeggio-passasie uit die voorafgaande variasies herinner. Al die materiaal is gepas droomverlore en stemmingsryk, terwyl 33⁴-36 'n doelbewuste verwysing na De Bussy se Claire de Lune bevat by die woorde "Die koue sekel van die wintermaan".

In no. 8 is die eerste verskynsel wat opval, die subtiele ooreenkoms in 3^{2 $\frac{1}{2}$} -4 en 9⁵ (in die begeleiding) met die begeleidingsformule uit no. 4: hierin dus 'n vervorming van die "bitterheidsmotief". Hierby is 'n halftooninterval van wesenlike belang. Dit bring gissing mee i.v.m. die halftoonmotief van die aanvangsmate. Sou Du Plessis in hierdie geval bedoel om te suggereer dat die troostende "lewegewende krag" van "nuwe vergesigte" op 'n subtiele wyse saamhang met voorheen gelede smart, m.a.w. dat iets positiefs uit die ongelukkigheid voorkom? So 'n interpretasie is enigszins vergesog, maar nie onmoontlik nie, in die lig van die komponis se voorheen genoemde motiwiese subtiliteite. Dit laat 'n indruk na dat selfs die nuwe hoopvolheid 'n element van skryning bevat.

In ag geneem dat die musiek in hierdie lied nêrens werklik verdeel in afskeibare litte nie, kan die verloop in no. 8 as volg beskryf word:


- 1 -2³: voorspel met opmerklike halftoonmotief;
- 2⁴-4 : uitbreiding op vervorming van die genoemde halftoonmotief;
- 5 -8 : nuwe, minder dissonante materiaal;
- 9 : terugkeer van 3;
- 10 -13: nuwe uitbreiding op die halftoonmotief uit 1-2, op 'n wyse wat aansluit by materiaal in 5-8;
- 14: materiaal uit 3;
- 15-16¹: verwysing na materiaal uit 5-8;

16²-17²: ... 587/

- 16²-17²: terugverwysing in die stemparty na 3;
17³en 4: materiaal uit 10-13;
18 -19 : terugverwysing na 3;
20 -21 : slotakkoorde, gebaseer op nuwe behandeling van die halftoonmotief in 1-2.

Hierdie beskrywing het betrekking op die begeleiding behalwe in die een genoemde geval. Besonderheidsaansluiting tussen woordbetekenis en formele verloop kan nie aangetoon word nie. Die algemene betekenisvolheid van die inleidingsmate is reeds op bl. 586 bespreek.

Onder die slampamperliedjies herinner Krulkopklonkie in konstruksionele opsig weens die oorheersing van 'n enkele motief, aan die vierde lied uit Vreemde liefde. Die betrok-

ke motief,  word in verskillende naverwante vervormings gebruik, sowel as in spieëlomkering (linkerhand van die klavierparty, 2). Dit word pertinent met sowel die oorheersend-swaartillende stemming van die gedig verbind (bv. in 5-9 en 33-37, waarby 5-6¹ 'n voorbeeld is van die soort vervorming wat hy gebruik) as met die sonnige element (bv. 23¹⁻³ by "lag", 25⁴-26¹ by "uit die nag" en 27¹⁰-28³ by "en dit skyn"); heel paslik in 'n gedig wat so 'n geïntegreerde mengsel van twee teenoorgestelde begrippe is. Spesifieke simboliek in die een rigting kan dus nie vasgestel word nie.

Uit hierdie grondmotief weef hy 'n oorwegend kontrapuntiese tekstuur wat in alle opsigte, musikaal sowel as wat woordaansluiting betref, pragtig oortuigend is, en, uit die aard van die tegniek (eerder as uit ontleedbare opsig) iets van die gees van die Barok-komponiste se koraalverwerkings met affektiewe implikasies inhou.

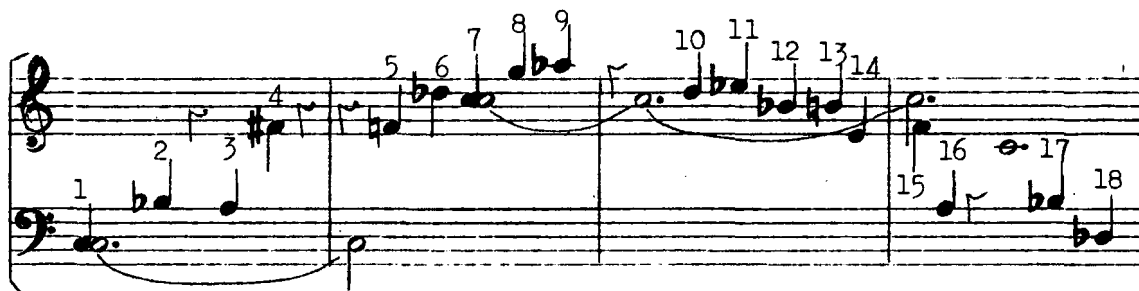
Die alomteenwoordigheid van die gegewe motief met sy vervormings, veroorsaak dat slegs die mate waarin dit nie aangetref word nie, genoem hoef te word: 11-16 en 39-47,

m.a.w. 15 uit die totaal van 53. Hierdie mate het as gevolg dat 'n totaalindruk van sonatevorm by die luisteraar ontstaan:

- A : 1-9¹;
oorgang: 9¹-10;
- B : 11-17;
ontwikkeling: 18-30 (deurgaans gegrond op die hoofmotief);
- A₁: 31-37¹;
oorgang 37¹-38;
- B₁: 39-47;
koda: 48-53 (met nuwe ontwikkeling van die hoofmotief).

Die vermoë om 'n ontwerp te skep wat al die bogenoemde eienskappe bevat (Barok-agtige affektiese assosiasie, sonatevorm - waarby 'n element van klassiek-simmetriese formaliteit geïmpliseer is - oor 'n kontrapuntiese weefsel); en wat daarby sowel as verklanking van 'n gedig én as suiwer musiek oortuigend is, is 'n goeie aanduiding van Du Plessis se formaat as komponis.

Die tweede slampamperliedjie sluit wat bou betref aan by die eerste: hier word die heersende motief egter vervang deur 'n voorafbepaalde toonry sodat die struktuur serieel opgebou is. Die volgende toonry, waarin tone 13 tot 18 'n kreefomkering van tone 3 tot 8 is (die numeriese ooreenkoms is heelwaarskynlik toevallig!), en waarvan die groot intervalle bedoel kan wees om 'n sekretarisvoël se lang tree voor te stel, word vry aangewend om die hoofinhoud van die materiaal in die lied te vorm:



Die wyse waarop hierdie materiaal gebruik word, word duidelik uit 'n gedeeltelike detailontleding:

- 1^4 : akkoord gevorm uit 'n klein sext onder 'n groot sext, d.i. 15-18 uit die toonry in kreefvorm;
- 1^5 : akkoord wat soortgelyk afgelei is uit nos 11-14;
- 2^{1-2} : = 1^{4-5} ;
- 2^3 : aanpassing van nos. 11-14 (d.w.s. vry behandeling);
- 2^4 : nos. 15-18 in kreefvorm;
- 2^5 : aanpassing van nos. 3-6 (d.w.s. vry behandeling);
- 3 : = 2^{4-5}
- 4-7 : gedek deur die bostaande ontleding.

Op 7^5 tree die sangstem in. Mate 7^5 -14 in die sangstem bestaan uit nos. 1-16, met daarteen in die begeleiding:

- $8-9^1$: nos. 2-7;
- 9^4-10^4 : nos. 3-9;
- 11-12 : vry behandeling;
- 13^3 : regterhandpassasie nos. 10-13 in kreefvorm; linkerhand vry;
- 14^{1-4} : akkoordvorming uit nos. 3-7; die res van maat 14 bestaan uit 'n lopies wat gevorm is uit willekeurige rangskikking van nos. 3-8 wat oorvleuel met nos. 7-16 in kreefvorm;
- 15-17 : stem en begeleiding vry;
- 18-21 : = 3-4; verderaan dan nos. 1-16 in kreefvorm;
- ens.

Die ontleding toon dat, terwyl die grootste gedeelte van die musiek wel op bepaalde wyse van die serie afstam, die behandeling in so 'n mate vry is, dat enige gedwonge gebondenheid buite die kwessie is. Daarby is sommige van die ontledingsaanduidings, bv. dié in 1^5 , 2^3 , en 2^5 , ook maar

weens die ...590/

weens die algemene omstandigheid van 'n aanwesige toonry op die betrokke toonry betrek; waar behandeling so vry is, kon dit net so wel sonder aandag aan die ry gekonstrueer gewees het. Formeel gesproke is die totaalindruk een van tweeledigheid: voorspel: 1-7⁴; A: eerste strofe - 7⁵-17, tussenspel - 18-21⁴; A₁: tweede strofe - 21⁵-36⁴, naspelmate 36⁵-40.

Op my ou ramkietjie is deurgekomponeer, met die strofes geskei deur tussenspele. 'n Mate van herhaling kom voor: 57⁵-62 is herhaling van 4⁵-9, d.w.s. die omramende strofeherhaling in die gedig word in die musiek weergegee; en 39³-43 is herhaling van 11⁴-15, in hierdie geval gepas musikaal-eenheidlik sonder betrekking op woordbetekenis. Saamsnoerende formule-herhalings (die begeleidingsformule uit 12⁴-18 in 28-33³ en in 46⁴-53), asook herhaling van illustratiewe materiaal (die tokkelmotief uit 1-2 volledig of verdeel in 5-6, 9-10, 11, 12, 19, 20, 21, 55, 57, 58-59, 62, en 63) neem ook formele betekenis aan, sodat die betreklike los rondo-agtige konstruksie heeltemal oortuigend is. So 'n soort konstruksie pas natuurlik ideaal aan by die ongebonde stemming van hierdie gedig.

Formeel nie onbevredigend nie, maar, soos in ander opsigte ook die minste oortuigend onder Du Plessis se 'liedere ná die jeugliedere, kan Boggom en Voertsek as volg ontleed word:

- voorspel: 1-7;
- A : 8-25; eerste strofe;
tussenspel: 26-32;
- B : 33-48; tweede strofe;
tussenspel: 49-62 (waarvan 50-53 'n herhaling van 26-29 uit die vorige tussenspel is);
- C : 63-91; derde strofe;
tussenspel: 92-96 (waarvan 93-96 'n herhaling van 59-62 uit die vorige tussenspel is);

A₁: ... 591/

A₁: 97-117; vierde strofe (waarvan 97-101 'n min-gevarieerde herhaling van 8-11 is, en 102-117 'n min-gevarieerde herhaling van 12-25);
naspel: 118-123 (waarvan 118-119 'n herhaling van 54-55 uit die tweede tussenspel is).

Die belangrikste formele kenmerk van hierdie lied, nl. seksionele aaneenskakeling van betreklik los periodes, kan moontlik as aansluitend by die opelug-stemming in die gedig beskou word. Ten spyte hiervan is die gedagtegang in die vier strofes nogtans logies geslote sodat, poëties gesproke, 'n indruk van 'n hegte eenheid ontstaan (die verandering na die eerste persoon in die slotkoeplet van die derde strofe berei voor vir die lakoniese slotreëls van die laaste strofe). Hierdie indruk is nie afwesig in die musiek nie, maar dit is ook nie heeltemal oortuigend volgehou nie, hoofsaaklik weens die betreklik (doelbewus) eentonige ritmiek, wat omtrent net in 57-73 en die verwante 93-96 innerlike stukrag bevat.

'n Indruk ontstaan in hierdie lied dat Du Plessis homself kortwiek in sy keuse van die betreklik ongekompliseerde walsidoom: sy artistieke bates, besonder waardevol; maar in sommige opsigte enigsins beperk (soos in die voorafgaande besprekings veral i.v.m. melodiek aangedui) hang eng saam met deurdagte, stimulerende konstruksionele gekompliseerdheid. Dit verklaar waarom liedere soos nos. 4 en 5 uit Vreemde liefde en nos. 1 en 2 uit die slampammerliedjies as hoogtepunte onder sy liedere - en onder die Afrikaanse liedereskat as geheel - beskou kan word.

N A S K R I F B Y A F D E L I N G B

Soos dit blyk uit die analitiese besprekings van die liedere van Nepgen, Gerstman, Van Wyk en Du Plessis, het elkeen van hulle 'n paar liedere van heel besonder hoë gehalte geskryf.

Dit is opvallend dat hulle heeltemal uiteenlopende skeppende persoonlikhede openbaar; in hierdie opsig is daar raakpunte tussen hulle, maar die teenstellings is baie meer opmerklik. Die totaalindruk van hulle skeppende persoonlikhede, wat ontstaan n.a.v. die ontledings van hulle Afrikaanse liedere, kan gerieflikheidshalwe as volg in terme van kernaantekeninge skematies opgesom word:

	<u>Nepgen</u>	<u>Gerstman</u>	<u>Van Wyk</u>	<u>Du Plessis</u>
<u>geestesge- steldheid</u>	gebalanseerd, met 'n sterk godsdienstige en na- denklike element	gebalanseerd, met bewuste trots in haar vrou- wees	swaartillend	eensaam
<u>mentaliteit</u>	worstelend; skep pynlik moeilik	gemaklik; skep vlot en maklik	sensitief; skep pynlik moeilik	organisato- ries; skep planmatig
<u>instelling</u> 1.	suiwer in- tuïtief;	intuïsie en intellek funksioneer aanvullend;	oorwegend intuïtief;	oorwegend verstande- lik;
2.	kieskeurig m.b.t. be- sonderhede; totalise- ringsvermoë daaraan ondergeskik	dikwels nie kieskeurig m.b.t. be- sonderhede nie; totali- seringsver- moë aansien- lik	toenemend kieskeurig m.b.t. be- sonderhede; totalise- ringsvermoë altyd aan- sienlik	besonder kieskeurig m.b.t. be- sonderhede; besonder hoë tota- liserings- vermoë

<u>ontwikke- lingslyn</u>	altyd sty- gend; groei	'n kurwe, wat bestaan uit 'n aan- vanklike hoogtepunt, gevolg deur insinking, gevolg deur 'n oortref- fende hoog- tepunt	altyd sty- gend; groei	stabiel (staties)
<u>stilistiese herkoms; strewe</u>	goties en romanties; hedendaags	romanties; aangepas- romanties	romanties; hedendaags- romanties	klassiek en roman- ties; hedendaags

Hierby kan dit ten slotte genoem word, dat die oorheersende enkele indruk wat deur die Afrikaanse liedere van elkeen van hierdie vier komponiste gelaat word, as volg is:

Nepgen bereik in enkele liedere wonderlike hoogtepunte a.g.v. 'n volgehoue integriteitsge vulde worsteling met haar materiaal. Denkbaar sou die worsteling kan verlig word en die artistieke peil meer konstant bly deur doelbewuste konsentrasie op die totaliseringsfaktor.

Gerstman gebruik haar gawe om vlot te komponeer soms onnadenkend, sodat onbenullige musiek in sulke gevalle ontstaan. Denkbaar sou konsekwente kieskeurigheid in alle musikale opsigte verseker dat haar liedkuns geen waarde-insinkings vertoon nie.

Van Wyk het met Van liefde en verlatenheid 'n oorstelpende hoogtepunt bereik. Dit sou besonder interessant wees om te ervaar wat hy met blymoedige, lewenslustige tekste kan bereik.

Du Plessis het 'n aangebore gawe vir ordening en organisasie wat gelei het tot pragliedere. Denkbaar sou meer volgehoue toetsing aan die diktaat van sy gevoelstroom daartoe kan lei dat hy nog groter hoogtes bereik.

S A M E V A T T I N G

Die beeld van die ontwikkelingsgang van die Afrikaanse kunslied, soos geskryf deur plaaslike komponiste, kan as volg oorsigtelik gestel word:

TEMATIEK

In die eerste periode oorheers patriotiese tekste, waarvan sommige pertinent aktueel is.

Onder die komponiste wat in die tweede periode as welkome "simptome" van bewuswording beskryf is, is die oorheersende temas die liefde en patriotisme, met 'n paar sedelesse daarby. By die bewusmakers speel patriotisme aanvanklik nog 'n belangrike rol, soos die gedigkeuses van M.L. de Villiers en Eyssen aantoon. Hierdie tema verdwyn nooit uit hulle liedere nie, maar om en by 1920-1921 verskuif die klem na stemmingsgedigte (meestal i.v.m. die natuur en die liefde). Verder is wiegeliëdjies, kinderliedere oor die algemeen en godsdienstige liedere van belang, asook 'n paar sedelesse.

In die derde periode skryf die huismusikante oorwegend patriotiese liedere, en ook 'n hele paar kinderliedere. Die ander komponiste (hier afgesien van die vier wat afsonderlik behandel is in Afdeling B) se tematiek stem oor die algemeen ooreen met dié van die bewusmakers uit die tweede periode. Die klem val by hulle baie sterk op stemmingsgedigte terwyl 'n voorkeur aan nadenklike (dikwels filosofiese) gedigte ook blyk.

Rosa Nepgen se liedere sluit al die reeds genoemde temas in; ten minste een van haar liedere is selfs uitgesproke patrioties (Vryheidslied). By haar is 'n toenemende voorkeur aan nadenklike gedigte besonder opvallend. Van Wyk en Gerstman kies oorwegend stemmingsgedigte, terwyl

elkeen ook een patriotiese lied voortbring (Nimmer of Nou! en Hoor jy my). H. du Plessis gee ook voorkeur aan stemmingsgedigte, waarvan die siklus Vreemde liefde 'n indruk wek van tendensieusheid.

AARD VAN DIE TEKSTE

Die patriotiese tekste wat in die vorige afdeling genoem is, is meesal aansporend, en in daardie sin positief ingestel teenoor die lewe.

Onder die bewusmakers is daar ook 'n opmerklike voorkeur aan blymoedige gedigte; selfs met die liedere van Nel bygetel, is goed sestig persent van die liedere oor blymoedige gedigte. Die twee uitsonderlike gevalle is Nel (1 blymoedige teenoor 10 swaarmoedige liedere) en G. Fagan (2 blymoedige teenoor 4 swaarmoedige liedere).

By die konserwatiewe, stempel- en vernuwende komponiste oorheers 'n indruk van gebalanseerdheid wat die algene totaal in elke genoemde soort betref. Onder die individue is daar verskille wat genoem kan word, bv. Engela (2 blymoedig teenoor 9 swaarmoedig); Hirschland (18 blymoedig teenoor 9 swaarmoedig); Brent-Wessels (2 blymoedig teenoor 8 swaarmoedig); en Wegelin (1 blymoedig teenoor 3 swaarmoedig).

Nepgen en Gerstman wek ook 'n oorwegende indruk van gebalanseerdheid in hierdie opsig, alhoewel dit moet genoem word dat Nepgen algaande 'n groter voorkeur toon aan nadenklike tekste wat ten minste 'n ondergrond van smart inhou. Van Wyk en Du Plessis verkies albei swaarmoedige temas.

Dit is, ten slotte, opmerklik dat die spitsliedere van Nepgen, Van Wyk en Du Plessis amper sonder uitsondering nie-blymoedig is.¹⁾

WOORDBEHANDELING

In die eerste periode is die woordbehandeling in alle opsigte, en veral wat beklemtoning betref, betreklik wisselvallig. 596/

1) Kyk bl. 11.

vallig. Dieselfde verskynsel word weer aangetref in die liedere van die komponiste wat slegs enkele liedere geskryf het uit die tweede periode, die huismusikante uit die derde periode, en in Rosa Nepgen se liedere.

Met min uitsonderinge (Richfield, Ellis, Bell en, dikwels, Hirschland) is die woordbehandeling van die ander groepe komponiste oor die algemeen so noukeurig as wat in redelikheid onder die omstandighede ¹⁾ verwag kan word. In hierdie opsig kan Ashworth, Gerstman (albei Engelssprekend!) en Van Wyk en Du Plessis uitgesonder word: al vier hierdie komponiste se woordbehandeling is besonder noukeurig.

MELODIEK

Soos dit i.v.m. liedere vir 'n solostem met begeleiding verwag kan word, is melodiek oor die algemeen die belangrikste enkele musikale komponent van die liedere uit al die periodes. Hierdie beeld word nie verander nie deur die volgende (enkele) uitsonderinge: M.L. de Villiers (slegs sy kontrapuntiese liedere); Eyssen (slegs Segelied, waarin harmoniek en ook die volgehoue sinkopes 'n ewe belangrike rol as die melodiek speel); Beyers (in wie se liedere slegs die begeleiding van enige artistieke belang is); Rose (idioom en begeleidingsinkleding is belangriker as melodie); en H. du Plessis (al die verskillende komponente verkeer in 'n ewewig wat verhoed dat 'n spesifieke komponent oorheers).

Die groot meerderheid van die komponiste uit al drie periodes toon die vermoë om aangename, toeganklike melodieë te maak.

RITMIEK

Met enkele uitsonderinge, wat aansluitend genoem word, wêreld die ritmiek in die liedere wat in hierdie proefskrif bespreek is, oorwegend 'n indruk van 'n ondergeskikte tot neutrale rol te speel. Alhoewel voldoende interne verskeidenheid oor die algemeen voorkom, styg ritmiek slegs in uitsonderlike gevalle uit tot 'n organisatoriese faktor wat

nié 597/

1) Kyk Bylaag I, afd. A, laaste paragraaf; i.v.m. die abnormale omstandighede waaronder die teks gehoor word in liedere.

nié oorwegend motories (d.i. metrumgebonde) is nie.

Die uitsonderinge onder die liedere van komponiste vóór die vernuwers is Ná Dingaansdag (Ashworth; maar hierdie lied dateer uit 1951); en Staan, Poppie, staan van Johannes Joubert.

Om ander redes kan ook Afsheidsgroet aan dr. Jameson (+ 1900) van H. Visscher en Segelied (1914) van Eyssen genoem word: e.g. lied verander om 'n ontleedbaar betekenisvolle rede van maatsoort (kyk bl. 6), terwyl die volgehoue sinkopes in lg. 'n individuele stemming aan die lied gee. In Segelied, egter, veroorsaak die volgehoue herhalings dat die aanvanklik meesleurende effek in die verloop van die lied enigsins gedemp word.

Dit is opvallend dat Ashworth, Johannes Joubert en H. Visscher almal immigrante was. Hierdie verskynsel kan verbind word met die feit dat die vernuwers in wie se liedere vitale ritmiek 'n opvallende en bepalende rol speel, die volgende komponiste insluit: Hirschland, Wegelin, Hallis, Gerstman, Van Wyk en Du Plessis. Onder hierdie ses komponiste is e.g. twee weer immigrante. Ook is dit interessant om daarop te let dat die twee vrugbaarste plaaslike komponiste van Afrikaanse liedere, nl. Nepgen en S. le R. Marais, geeneen gekenmerk word deur vitale ritmiek nie; dat ritmiek en die ten nouste daarmee verbonde woordbeklemtoning, inderdaad in Nepgen se liedere heeltemal op die agtergrond tree.

HARMONIEK

Hierdie is die belangrikste idioombepalende faktor, d.w.s. die faktor wat die opmerklikste bydrae lewer tot begrippe soos volksgebondenheid en hedendaagsheid.¹⁾

Die eerste twee periodes is oorwegend volksgebonde, soos op bll. 144-145 genoem. In die derde periode toon die huismusikante geen tekens van die invloed van hedendaagse

idiomatiese 598/

1) Kyk bll. 143-146.

idiomatiese ontwikkelinge nie, terwyl die stempelkomponiste uiteraard ook afgesluit is van hierdie invloed. (Kyk egter ook bl. 147 i.v.m. Bell.)

Die negatiewe kenmerke wat in die besprekings i.v.m. die liedere van die konserwatiewe komponiste genoem is, kan dikwels heel moontlik toegeskryf word aan hulle (bewuste of onbewuste) verbinding aan die verlede, waardeur hulle hulself afsny van die moontlikheid om werklik skeppend uiting te gee aan die drange wat hulle gedryf het tot die skryf van liedere. (Hier is die "joernaliste" waarskynlik uit te sluit.)

Onder die vermaaklikheidskomponiste is daar soms tekens van hedendaagse invloed op 'n ligte vlak (bv. die dissonansie in Oktober van Harvey, soos op bl. 185 genoem).

Die vernuwers is as sodanig ingedeel juis a.g.v. idiomatiese vernuwing. Laasgenoemde eienskap is in die oorgrote meerderheid gevalle toe te skryf aan proefnemings met dissonansie oor 'n herkenbare tonaliteitsgebonde basis; stelselmatige metodes word slegs enkele kere aangetref by Hirschland, Wegelin en H. du Plessis.

BEGELEIDING

Afgesien van die reeds genoemde musikale komponente wat ewe veel, of selfs meer, op die begeleiding as op die stem betrekking het, is die belangrikste onderskeidende eienskappe die graad van komplikasie in die verhouding tussen begeleiding en sangstem, en die rol wat illustratiewe elemente speel.

In die eerste periode is daar geen noemenswaardige illustratiewe elemente in die begeleidings teenwoordig nie, en is die verhouding tussen begeleiding en sangstem beperk tot ondersteunende akkoordiek onder, dikwels met verdubbeling van, 'n melodie. Dieselfde verskynsel oorheers in die liedere van die "simptome" van bewuswording in die tweede periode, en van die huismusikante in die derde periode.

In die liedere van die komponiste uit die ander groepe is daar dikwels verspreide voorbeelde van realisties-illustratiewe aansluiting op 'n betreklik nuwe vlak. Die

komponiste in wie se liedere aansluiting op 'n meer subtiële vlak plaasvind, is skaarser. In die liedere van komponiste soos Bon en Barton is daar dikwels tekens van doelbewuste aansluiting op 'n meer subtiële vlak, nie altyd besonder geslaagd nie; terwyl die volgende komponiste in sommige van hulle liedere 'n geslaagde effek van subtiële aansluiting d.m.v. skoonheidsontroering bereik: M.L. de Villiers (die kontrapuntiese liedere) en Ashworth uit die tweede periode; en Kennedy, John Joubert, Rose, Engela, Hirschland, Wegelin en Rorke uit die derde periode.

Onder die vier komponiste uit afdeling B is die begeleidings in die liedere van Gerstman, Van Wyk en Du Plessis deurgaans 'n in alle moontlike opsigte geïntegreerde bestanddeel van die liedere en soms selfs die hoofmedium vir die gevoels- of betekenisstroom. In Negen se liedere is daar dikwels subtiële aansluiting d.m.v. skoonheidsontroering.

VORM

Dit is treffend dat daar so min liedere voorkom waarin die vormkeuse as ongepas beskryf moet word. Dit moet hier egter beklemtoon word dat vormkeuse en vormbehandeling nie identies is nie; en dat, weens die feit dat vorm beskou kan word as die oorkoepelende musikale komponent waarin al die ander komponente saamvloei, gepaste vormkeuse soms onderskei moet word van swak vormbehandeling.

Daarvolgens sal vormbehandeling versterk of verswak word na gelang van die geslaagde of minder geslaagde behandeling van die ander komponente. In hierdie verband is veral ritmiek, wat die belangrikste konstruksionele enkele element in musiek is, bepalend. Vergelyking met die oorsigtelike bespreking van ritmiek op bl. 596 bring dus reeds 'n besef mee van die rede waarom soveel gepaste vormkeuses onder die Afrikaanse kunsliedere soveel voorbeelde van onbevredigende vormbehandeling insluit.

In die 600/

In die liedere uit die eerste periode, die "simptome" van bewuswording uit die tweede periode, en die huismusikante uit die derde periode, kom vormbehandeling skaars ter sprake aangesien die musiek oor die algemeen nie van 'n besondere gehalte is nie. Onder die liedere van komponiste uit die ander groepe is daar 'n groot aantal wat in genoeg opsigte bevredigend genoeg is om die vormbehandeling as bevredigend te beskou. Die liedere met opvallende swakhede is oral in die besprekings genoem; 'n opmerklike verhoging in standaard is merkbaar onder die liedere van die vernuwers uit die derde periode.

SLOTSOM EN LYS SPITSLIEDERE

Die ontwikkelingsgang van die Afrikaanse kunslied tot op die hede was terselfdertyd opwaarts en in die rigting van toenemende gekompliseerdheid. In lg. opsig weerspieël dit die afname in isolasie van die Afrikaanse kultuur oor die algemeen.

In die aansluitende lys spitsliedere is al die liedere nie op dieselfde hoë standaard nie; elkeen kan egter in sy eie soort as eersterangs beskou word, terwyl dit heeltemal moontlik is dat sommige deur die tyd as van blywende waarde uitgewys sal word.

M.L. DE VILLIERS: 'n Doornekroon, Rus en stilte.

ASHWORTH: Adoratio (1921), Ná Dingaansdag, en Bruilof.

BON: 'n Simpel liedjie.

JOHANNES JOUBERT: Staan, poppie, staan, en Ou aia se wiegeliëdjie.

LEMMER: Kokkewiet.

GERSTMAN: Die Weich-siklus, Die lied van 'n vrou, Die eerste nag, en Die Haagen-siklus (totaal: 12 liedere).

NEPGEN 601/

NEPGEN: Droom nou, Herdenking, Bestendige aanwesigheid (oorspronklike vorm), Van verlore vlei, Winterbome, Ek hoor, Verhaal, Twaalf klein metafisiese voorspele nos. 1, 2, 4, 5, 7 en 8, Ignatius bid vir sy orde, Psalm 139, en H. Petrus (totaal: 16 liedere).

HALLIS: Diep Rivier.

WEGELIN: Die oue wilg, en Eensaamheid.

HIRSCHLAND: Die boodskap aan Maria, Sagte aandreën, Renboot, Herfsskemering, en Eerste sneeu.

H. DU PLESSIS: Vreemde liefde en Vier slampamperliedjies nos. 1 en 2 (totaal: 10 liedere).

A. VAN WYK: Vier weemoedige liedjies nos. 1 en 4, en Van liefde en verlatenheid (totaal: 7 liedere).

BYLAAG I

A. 'N SOORTLIKE INDELING VAN DIE AFRIKAANSE KUNSLIEDLITERA- TUUR

Na analogie van die soortlike indeling van Duitse volksliedere wat Sydow¹⁾ maak, kan die Afrikaanse kunsliedere in die volgende soorte ingedeel word:²⁾

1. Oorwegend musikantiese liedere: Afgesien van metriese ooreenstemming tussen woorde en melodie is daar so min ontleedbare aansluiting tussen die woorde en die musiek dat dit geen rol speel in die geheeleffek nie. Hierby is aanvoelbare aansluiting beperk tot die waarneming dat die musiek nie ongepas is by die woorde nie. Die musiek as sodanig is nie onkunstig nie.
2. Oorwegend stemmingsliedere: Ontleedbare besonderheidsaansluiting tussen woorde en musikale bestanddele speel geen opmerklike rol nie, of is moontlik selfs heeltemal afwesig, terwyl die algemene stemming van die poësie sterk aangevoel word in die musiek (wat as sodanig op verskillende kunswaardevlakke kan beweeg).
3. Oorwegend woordgebonde liedere: Ontleedbare besonderheidsaansluiting tussen woorde en musikale bestanddele bepaal die oorheersende effek van die lied as 'n geheel, terwyl die effek van die musiek as sodanig ondergeskik is daaraan.
4. Gebalanseerde liedere: Die algemene stemming van die poësie word sterk aangevoel in die musiek; en/of 'n opmerklike

mate vanBYLAAG I (ii)/

-
- 1) A. Sydow, Das Lied, Van Den Hoeck und Ruprecht, Göttingen, 1962, bll. 153-154.
 - 2) Die benamings van H. Mersmann wat Sydow aangee word oorgeneem, egter met toepaslike verskillende betekenis, soos in die omskrywings gegee word. Een benaming, nl. die stemmingslied, word bygevoeg.

BYLAAG I (ii)

mate van ontleedbare besonderheidsaansluiting tussen woorde en musiek kom voor; in al drie die genoemde moontlike gevalle is die effek van die musiek as sodanig nie ondergeskik aan die effek van stemmings- en/of ontleedbare besonderheidsaansluiting nie. Met ander woorde die moontlike aansprake van 'n teks wat in liedvorm met musiek verbind word en die moontlike aansprake van die musiek verkeer in 'n gebalanseerde verhouding. Die betrokke musiek kan as sodanig op verskillende kunswaardevlakke beweeg.

Die pasgegewe omskrywings impliseer 'n klaarblyklike element van waardebeplating wat die benaming "musikanties" betref. Liedere wat oorwegend musikanties is, m.a.w. waarin die verhouding tussen woorde en musiek betreklik los is, sou in die liedliterature van ouer, tradisieryke kultuurvolke waarskynlik nie as kunsliedere ingedeel word nie, maar as behorende tot een van die ander klasse (bv. volksliedere, jeugliedere, ens.). Die onderskeid tussen 'n musikantiese en 'n stemmingslied moet egter soms op grond van aanvoelingsoordeel gemaak word omdat stemmingsontvanklikheid wissel van persoon tot persoon; in 'n eerste oorsig van 'n kunsliedliteratuur is dit dus wenslik dat ook die musikantiese liedere ingesluit word.

In lg. verband moet verder daarop gewys word dat, hoewel "stemming" en "skoonheid" in hulle gewone aanvaarde betekenis nie noodwendig verwant aan mekaar is nie en inderdaad teenoorgestelde begrippe kan aandui, die begrippe "stemmingsontvanklikheid" en "skoonheidsontvanklikheid" m.b.t. liedere in spesifieke gevalle sinoniem kan wees. Dit kan by geleentheid gebeur dat die besondere melodiese of harmoniese ens. skoonheid van liedmusiek die luisteraar kan oortuig dat die betrokke musiek die stemming van die teks weergee, selfs al kan so 'n indruk van stemmingsooreenkoms nie op enige ander wyse verklaar word nie. Die ontledingsnut van hierdie verskynsel is van toepassing slegs in die

een, genoemde ...BYLAAG I (iii)/

een, genoemde, rigting: stemmingsmusiek hoef geen element van skoonheid te bevat nie (bv. musiek in 'n hedendaagse realistiese idioom by 'n teks met afgryswekkende strekking); "skone" musiek sal daarteenoor onvermydelik 'n element van stemmingseffek bevat. Die indeling in musikantiese en stemmingsliedere wat later volg neem hierdie lg. feit ook in ag.

Die omskrywings van die stemmings-, woordgebonde en gebalanseerde liedsoorte dui daarop dat liedere uit al drie soorte ewe hoogstaande of ook minderwaardig kan wees.¹⁾ In al drie soorte word die verskil tussen 'n hoogstaande en minderwaardige lied gemaak deur die gehalte van die musikale materiaal, wat uitdrukkingsvol maar minderwaardig kan wees.

Dit is interessant dat minderwaardige musiek die waarde van 'n lied as geheel nadelig kan beïnvloed, terwyl 'n minderwaardige teks dit nie kan doen nie (behalwe, teoreties gesproke, moontlik in gevalle waar die teks so onsinnig is dat dit belaglik word). Hierdie verskynsel is daaraan toe te skryf dat, terwyl die musiek van 'n lied onder dieselfde omstandighede gehoor word as enige ander musiek (weliswaar nie-ingrypend beïnvloed deur bv. klein tempo- en stemkleuraanpassings ter wille van woordinterpretasie), die poësie in omstandighede gehoor word wat die effek daarvan as poësie totaal verander van die effek wat dit het tydens spraakvoordrag. Dit wil sê die musiek behou sy normale musikale effek terwyl die teks onder abnormale omstandighede gehoor word.

B. INDELING²⁾

(i) Die immigrante periode

Met die uitsondering van Afscheidsgroet en Avondlied (albei oorwegend stemmingsliedere), en Liever dood (deklama-

tories woordgebonde ...BYLAAG I (iv)/

- 1) Sonder dat gebalanseerde liedere noodwendig hoër kunswaarde het as woordgebonde of stemmingsliedere, vereis die komponeer van gebalanseerde liedere egter vanselfsprekend 'n meer ingewikkelde mentaliteit van die komponis, wat daartoe in staat moet wees om 'n groter aantal verskillende komponente te sinkroniseer as by die komponeer van enige ander soort lied.
- 2) Stawende gegewens vir hierdie indeling vorm 'n groot deel van die inhoud van die analitiese oorsig, soos aangegee in die inhoudsopgaaf.

BYLAAG I (iv)

tories woordgebonde), is al die liedere uit hierdie periode oorwegend musikanties. Sommige bevat enkele woordgebonde en/of stemmingskeppende elemente, wat egter nie die hoofindruk van musikantisieit beïnvloed nie.

(ii) Die bewuswordingsperiode

- (a) Die liedere van die komponiste van wie slegs enkele liedere bekend is, is sonder uitsondering oorwegend musikanties, en wel tot so 'n mate dat die musiek in baie gevalle amper neutraal teenoor die tekste staan. Illustratiewe of evokatiewe elemente word slegs by uitsondering aangetref.
- (b) M.L. de Villiers: Met die uitsondering van Die Stem van Suid-Afrika, wat opmerklike woordgebonde eienskappe (m.b.t. die eerste strofe) sowel as stemmingsrykheid besit, is sy patriotiese liedere oorwegend musikanties. Onder sy ander liedere is daar verskeie wat oorwegend stemmingsryk is ('n Doornekroon, Terugblik, Lig en donker, ens.).
- (c) S.H. Eyssen: Sy vier kunsliedere is stemmingsliedere.
- (d) W. Spiethoff: Pikanienie-wiegelied is 'n stemmingslied.
- (e) S. le R. Marais: Stemmingsliedere. (Ook in 'n geval waar hy die stemming van die teks verkeerd interpreteer, soos Winternag en Eenmaal. Hierdie liedere is nie musikanties nie, eerder swak stemmingsliedere.)
- (f) C. Nel: Stemmingsliedere.
- (g) H. Endler: Musikantiese liedere.
- (h) S. Richfield: Stemmingsliedere.
- (i) J. Pescod: Die wilde by is woordgebonde; al sy ander liedere is stemmingsliedere.
- (j) D. Beyers: Stemmingsliedere.
- (k) J. Bouws: Stemmingsliedere, soms met 'n mate van woordgebondenheid.
- (l) G. Bon: Berusting en 'n Simpel liedjie is oorwegend woordgebonde; Lied van Mali en Sneeu is stemmingsliedere; en Amoreuse liedeken en Verlange is oorwegend musikanties.
- (m) G. Fagan: Die bergblommetjie is deklamatories woordgebonde; die ander almal stemmingsliedere.

(n) JohannesBYLAAG I (v)/

BYLAAG I (v)

- (n) Johannes Joubert: Stemningsliedere.
- (o) A. Ellis: Oorwegend musikantiese liedere.
- (p) E. Löwenherz: 'n Ou, ou liedjie en Japie is woordgebonde; die ander is almal stemningsliedere.

(iii) Die vernuwingsperiode

- (a) Die huismusikante se liedere is almal oorwegend musikanties.
- (b) Onder die konserwatiewe komponiste is die liedere van Lemmer, Barton, Norman, Matthews en Lea-Morgan stemningsliedere. By D.J. Roode en M.C. Roode is dit moeilik om vas te stel of die liedere oorwegend stemmingsryk of oorwegend musikanties is; die gewig lê waarskynlik aan lg. kant. D.I.C. de Villiers se liedere sluit beide uitgesproke musikantiese liedere in (Winterbome, Grense, Winternag, Skoppensboer, ens.), asook enkele stemningsliedere (Van 'n koningsdogter en Net maar gesien). Onder Brent-Wessels se liedere is Winternag en Krulkopklonkie musikanties; Ek sing van die wind 'n stemmingslied; en Sonnet en Die gebrekklike oorwegend woordgebonde.
- (c) Onder die vermaaklikheidskomponiste is Swanson se liedere musikanties; Hartman, Barry en Harvey se liedere stemningsliedere; terwyl uit P.J. de Villiers se Sewe lawwe liedjies party (soos nos. 1, 2 en 4) woordgebonde is, en die ander (soos nos. 3 en 7) stemningsliedere is. Die geskenk is 'n (swak) stemmingslied.
- (d) Die twee stempelkomponiste se liedere is oorwegend stemningsliedere.
- (e) A.O. Lewald: Stemningsliedere.
- (f) A. Hallis: Diep Rivier is 'n gebalanseerde lied; al die ander is stemningsliedere.
- (g) John Joubert: Stemningsliedere.
- (h) J. Rose: Stemningslied.
- (i) C. Oxtoby: Stemningsliedere.
- (j) D. Engela: Woordgebonde liedere.
- (k) H. Hirschland: Stemningsliedere, soms met sterk woordgebonde elemente.

BYLAAG I (vi)

- (l) A.W. Wegelin: Die oue wilg en Eensaamheid is gebalanseerde liedere; die ander twee is stemmingsliedere.'
- (m) A. Garson: Stemmingsliedere.
- (n) P. Rorke: Stemmingslied.
- (o) R. Nepgen: Die groot meerderheid van haar liedere is stemmingsliedere. Enkeles neig na gebalanseerdheid, bv. Winterbome, Ignatius bid vir sy orde en Dood in die berge.
- (p) B. Gerstman: Vaalvalk, Die branders en Hoor jy my is stemmingsliedere; die Eybers- en Haagen-siklusse is gebalanseerd; en die Weich-siklus en twee toonsettings van Maria is woordgebonde.
- (q) A. van Wyk: Die Vier weemoedige liedjies is stemmingsliedere en Van liefde en verlatenheid gebalanseerd.
- (r) H. du Plessis: Gebalanseerde liedere. Sommige van sy liedere sou ook moontlik as woordgebonde ingedeel kan word.

Uit die voorafgaande indeling blyk dit dat daar onder die liedere uit die eerste periode slegs enkeles aangetref word wat nie musikanties is nie. In die tweede en derde periodes oorheers stemmingsliedere; woordgebonde en musikantiese liedere vorm 'n klein persentasie van die totaal. Onder die liedere van die vernuwers in die derde periode word gebalanseerde liedere vir die eerste keer aangetref.

BYLAAG II

TERMINOLOGIE

Daar is tot dusver nog geen gesaghebbende Afrikaanse musiekterminologie gepubliseer nie. Die terminologie wat in hierdie proefskrif gebruik word sluit aan by die terminologie wat oor die algemeen gebruiklik is aan Afrikaanse opvoedkundige inrigtings, en is aangevul uit die volgende drie woordeboeke:

1. D.B. Bosman, I.W. van der Merwe en L.W. Hiemstra: Die Tweektalige Woordeboek, Engels-Afrikaans, Nasionale Boekhandel Bpk., Kaapstad, 1962.
2. M.S.B. Kritzinger, F.J. Labuschagne en P. de V. Pienaar: Verklarende Afrikaanse Woordeboek, J.L. van Schaik, Bpk., Pretoria, 1963.
3. P.C. Schoonees, C.J. Swanepoel, S.J. du Toit en C.M. Booysen: Verklarende Handwoordeboek Van Die Afrikaanse Taal, Voortrekkerpers, Johannesburg, 1965.

Afkortings, en enkele terme, waarvan sommige as nuut beskou kan word, word aansluitend in alfabetiese volgorde omskryf:

a en A

Gebruik i.v.m. harmoniek, om toonsoorte aan te dui. Klein letters dui mineur-tonsoorte en hoofletters majeur-tonsoorte aan.

AFSNIT

Duits: Abschnitt. Gebruik om melodiese onderafdelings aan te dui, aangesien die terme "frase", "halffrase" en "sin" of "musikale sin" oor die algemeen 'n bepaalde getal mate impliseer. Veral in besprekings van liedere, waarin die lengte van melodiese onderafdelings baie dikwels grootliks

verskil Bylaag II, (ii)/

Bylaag II, (ii)

verskil weens die invloed van die woorde, is die gebruik van afsnit verkieslik bo die gebruik van frase.

BAKENKONSTRUKSIE

Omskryf op bl. 250 in die teks.

BEKLEMTONING

Kyk WOORDBEKLEMTONING in hierdie lys.

BESYFERING

Kyk HARMONIESE KAARTSKETS in hierdie lys.

BYGEVOEGDE TONE

Engels: added notes. Kyk ook HARMONIESE KAARTSKETS in hierdie lys.

D⁶

Gebruik in harmoniese kaartsketse; afkorting vir VERGROTE ("DUITSE") SEXTAKKOORD. Kyk VERGROTE SEXTAKKOORDE in hierdie lys.

DEURBORING(S)

Gebruik i.v.m. die begeleiding, in gevalle waar die begeleiding deur die sangstemparty boor om vir 'n oomblik op die voorgrond te tree, maar nie lank genoeg om as 'n tussenspel aangevoel te word nie.

DRIELEDIGE VORM

Duits: dreiteilige Liedvorm.

"DUITSE" SEXTAKKOORD

Kyk VERGROTE SEXTAKKOORDE in hierdie lys.

d.v.

Afkorting vir dubbelverminderd; Duits: doppeltvermindert. (In c: die drieklank Fis-As-C of die vierklank Fis-As-C-Es; d.w.s. die grondposisies van die akkoorde waarvan die vergrote "Italiaanse" en "Duitse" sextakkoorde die eerste omkerings is.)

EENHEIDLIK, EENHEIDLIKHEID

Duits: einheitlich, einheitlichkeit. Die bestaande woorde soos uniform, uniformiteit kom ongepas voor.

EENLEDIGE VORM

Duits: Liedvorm.

F⁶

Gebruik in harmoniese kaartsketse; afkorting vir VERGROTE ("FRANSE") SEXTAKKOORD). Kyk VERGROTE SEXTAKKOORDE in hierdie lys.

HARMONIESE BESYFERING

Kyk HARMONIESE KAARTSKETS in hierdie lys.

HARMONIESE KAARTSKETS

Dit stel die akkoordiek van 'n stuk musiek voor, bv.:

d	1. I^{+6}	$V^{5\sharp}$	2. I^{-3}	3. $bV^{7h.v.}$	4. gI
	p	p			
	5	5	3		$\frac{1}{2}$

Verklaring:

1. Die d vooraan beteken dat al die opvolgende mate in die toonsoort van d (Engels: D minor) besyfer word, totdat 'n soortgelyke letter vóór 'n maatnommer of 'n letter soos die b in maat 3 (3.) 'n ander toonsoortverband aandui.
2. Die Arabiese syfers met punt-leestekens (1., 2., ens.) dui op maatnommers.
3. Die Romeinse syfers dui op die akkoorde in die vooraf gegewe toonsoorte, bv. die I^{+6} in maat 1 dui op die tonika-drieklank met 'n bygevoegde sext⁷ (vanaf die grondtoon getel) in die toonsoort van d. $V^{5\sharp}$ dui op die dominant vierklank met verhoogde kwint. I^{-3} dui op die tonika drieklank sonder 'n terts.

4. Die Bylaag II, (iv)/

Bylaag II, (iv)

4. Die b ná 3. dui daarop dat die musiek hier in die toonsoort van b besyfer word; bV⁷ is dus die dominant vierklank in b.
5. Enige noottekens dui op die duur van die akkoord waaronder dit staan.
6. Die Arabiese syfers sonder punt-leestekens dui op harmoniese grondtoonverhoudings.

h.v.

Afkorting vir hardverminderd; Duits: hartvermindert. ('n Majeur drie- of meerklank met verlaagde kwint.)

INLEIDING

Gebruik i.v.m. die begeleiding, om 'n baie kort of formule-agtige inleiding te onderskei van 'n meer selfstandige of langer voorspel.

INTERNE

Gebruik i.v.m. ritmiek, om te dui op ritmiese besonderhede binne die bestek van 'n melodiese afsnit.

INTERVALNAME

Die Duitse terminologie is oorgeneem — sekunde: 2; tertse: 3; kwart: 4; kwint: 5; sext: 6; septiem: 7; oktaaf: 8; none: 9. Intervalle wat groter as die none is, is as saamgestelde intervalle beskryf, bv. 10: oktaaf plus tertse; 11: oktaaf plus kwart; ens.

It⁶

Gebruik in harmoniese kaartsketse; afkorting vir VERGROTE ("ITALIAANSE") SEXTAKKOORD. Kyk VERGROTE SEXTAKKOORDE in hierdie lys.

KLANKSAAMSTELLING

Gebruik i.v.m. harmonie, om wanluidende willekeurige klanksaamstellings aan te dui. Kyk ook SONORITEIT in hierdie lys.

KLANKSTELSEL ... Bylaag II, (v)/

KLANKSTELSEL

Gebruik i.v.m. harmoniek, om te dui op planmatige, vooruit vasgestelde metodes van klankverbinding wat nie tonaal is nie.

KWART

Kyk INTERVALNAME in hierdie lys.

KWINT

Kyk INTERVALNAME in hierdie lys.

MAATSOORT

Metriese indeling van mate, aangedui deur maatsoorttekens.

MAATSOORTTEKEN

Engels: time signature.

MELODIERITME

Ritmiese dryfkrag in die melodie, gevorm deur melodiese swaartepunte.

MELODIESE SWAARTEPUNT

Die toon of tone in 'n melodiese afsnit of in 'n groep melodiese afsnitte wat om musikale redes sterker klem dra as die ander tone.

METRUM

Die relatiewe klemwaardes van polse in 'n maat, waarvan die eerste pols outomaties die sterkste klem dra. In $\frac{4}{4}$ -metrum is polse 1 en 3 metries sterker as polse 2 en 4; in $\frac{3}{4}$ -metrum is pols 1 die sterkste en pols 2 die swakste; ens. Hierdie begrip geld nie noodwendig vir alle musiek nie, maar is konsekwent aangetref in Afrikaanse kunsliedere. Dit stem ooreen met die begrip versvoete in poësie.

MINUS-TEKENS

Kyk HARMONIESE KAARTSKETS in hierdie lys.

MOTORIES

Gebruik i.v.m. ritmiek, om op die outomatiese beweging van metrum te dui.

NON-AKKOORDTONE

Engels: unessential notes.

NONE

Kyk INTERVALNAME in hierdie lys.

ONTVOUEND

Hierdie begrip is meesal i.v.m. formele verloop gebruik, as plaasvervanger vir deurgekomponeerd waar lg. begrip nie van pas sou wees nie. Dit is ook m.b.t. die verloop van óf die sangstem óf die begeleiding alleen gebruik.

Helder omskrywings van die begrip deurgekomponeerd word aangetref in o.a. die volgende twee handleidings:

1. H.J. Moser, Musik Lexikon, Musikverlag Hans Sikorsky, Hamburg, 1955.¹⁾ Durchkomponiert heisst ein Lied, wenn es nicht für jede Textstrophe die Melodie wiederholt, sondern mit immer neue Musik bis zum Schluss des Gedichtes versehen wird. Dadurch kann den Einzelwendungen des Gedichts deklamatorisch und schildernd genauer nachgegangen werden ...
2. W. Apel, Harvard Dictionary Of Music, Harvard University Press, Cambridge, 1960.¹⁾ Through-composed denotes a song in which new music is provided for each stanza. Its opposite is "strophic song", i.e., a song every stanza of which is sung to the same melody. The latter method is frequently used for simple lyrics, while the former is preferred for texts of a dramatic or narrative character in

which Bylaag II, (vii)/

1) Die inhoud is alfabeties ingedeel.

which the situation changes with every stanza the through-composed style ... has been universally accepted by recent composers (Debussy) for their lyrical songs.

Dit blyk duidelik uit die twee gegewe aanhalings dat die term deurgekomponeerd deurlopende (d.i. aanhoudende, voortdurende) aktiewe aansluiting van die musiek by die teks beteken, sodat die formele verloop van die musiek voortdurend deur die aktiewe aansluiting bepaal word. Hierdie aansluiting kan aanvoelbaar, ontleedbaar, of langs die ompad van skoonheidsontroering wees¹⁾; of dit kan bestaan uit verskillende verbindings van die drie genoemde soorte. Die rol wat aanvoelbare (d.i. stemmingsweergewende) en skoonheidsontroerende aansluiting speel kan nie misken word nie; m.b.t. deurgekomponeerdheid is die geslaagdheid en oortuigingskrag daarvan egter in 'n groot mate afhanklik van die aanwesigheid van oortreffende kunswaarde.²⁾

Die ander vormsoorte wat onder Afrikaanse kunsliedere aangetref word (strofies, eenledig, ens.) sluit natuurlik nie hierdie element van deurlopende aansluiting noodwendig uit nie: selfs 'n strofiese lied sou onder sekere omstandighede (teksgesteldheid en/of 'n oortreffende mate van skoonheidsontroering) 'n opmerklike element van "deurgekomponeerdheid" kan bevat, solank die begrip deurgekomponeerd in sy eksakte betekenis van deurlopende aktiewe aansluiting van musiek by teks, soos dit hierbo in die aanhalings uit Moser en Apel se boeke gegee is, verstaan word.

Dit is egter ewe onmiskenbaar dat 'n lied wat nie in een van die ander vormsoorte (strofies, eenledig, ens.) val nie, en daarby ook nie deurlopende aansluiting van musiek by teks-verloop bevat nie, nie deurgekomponeerd is nie: soos dit hierbo genoem is, is die bepaalde kenmerk van deurgekomponeerde vorm juis dat dit deurlopende aansluiting bevat. So 'n lied is nie strofies, of eenledig, of tweeledig, ens., nie, en ook nie deurgekomponeerd nie. Dit is ook nie noodwendig 'n swak of onbevredigende deurgekomponeerde lied nie, maar 'n lied waarin die musiek ontvou volgens oorwegend musikale bepalings en as algemene stemmingsweergawe van die sentrale stemming in die teks.

Ontvouende Bylaag II, (viii)/

1) Kyk die Inleiding, bl. ii; en Bylaag I, bl. ii.

2) Kyk ook die slotparagraaf van hierdie woordverklaring.

Ontvouende vorm is dus 'n verbinding van die uiterlike kenmerke van deurgekomponeerdheid met die soort algemene stemmingsweergewende aansluiting van musiek by teks wat dikwels in liedere in ander vormsoorte (strofies, eenledig, ens.) aangetref word. Kenmerke van 'n hoogstaande ontvouende lied is dat die algemene stemming van die teks oortuigend weergegee word in die musiek, én dat die musiek as sodanig oortuigend eenheidlik is. 'n Swak deurgekomponeerde lied sal tekortskiet in een of albei van dieselfde twee opsigte: die musiek sal in 'n oorwegend musikantiese¹⁾ verhouding tot die teks staan, en/of as musiek nie bevredigend wees nie. In lg. geval sal die lied nie ontvouend wees nie, maar onsamehangend.

Ten slotte moet dit weer met klem genoem word dat veral die derde soort moontlike aansluiting tussen musiek en teks, nl. langs die ompad van skoonheidsontroering soos dit beskryf is in Bylaag I, bl. ii, afhanklik is van 'n oortreffende graad van kunswaarde voordat dit as formeel begripsbepalend (m.a.w. as aanleiding tot die vasstelling van deurgekomponeerdheid) kan geld. Hierdie voorvereiste blyk daaruit dat Apel, by sy verwysing na deurgekomponeerde liriese liedere in die Harvard Dictionary Of Music,²⁾ 'n internasionaal-erkende meesterkomponis soos Debussy as voorbeeld gebruik.

PATROON-

Gebruik i.v.m. harmoniek en ritmiek. In e.g. geval dui dit op dissonante saamstellings wat a.g.v. 'n volgehoue vooropgesette metode van bv. stembeweging ontstaan; in lg. geval op veelvuldige herhaling van dieselfde interne afsnitritmiek.

PLUS-TEKENS

Gebruik in harmoniese kaartsketse, om bygevoegde tone aan te dui.

REGISTER Bylaag II, (ix)/

1) Kyk Bylaag I, bl. (i).

2) Kyk hierdie Bylaag, bl. (vi).

REGISTER

'n Deel van die toonomvang van die sangstem of die klavier.

RITME

Die swaartepunte in die bewegingsverloop van 'n lied afgesien van metriese waardes.

SEKUNDE

Kyk INTERVALNAME in hierdie lys.

SEPTIEM

Kyk INTERVALNAME in hierdie lys.

SEXT

Kyk INTERVALNAME in hierdie lys.

SEXTAKKOORD

Kyk VERGROTE SEXTAKKOORDE in hierdie lys.

SONORITEIT

Gebruik as s.nw. i.v.m. harmoniek, om welluidende willekeurige klanksaamstellings aan te dui, d.w.s. "akkoorde" wat nie in 'n tonale of stelselmatige verband verklaar kan word nie. Sonoriteite (sowel as wanluidende klanksaamstellings) word in harmoniese kaartsketse d.m.v. vraagtekens aangedui.

SYFERS

Syfers in die teks dui op maatnommers. Byvoorbeeld "In 2-4 van die lied" beteken "In mate twee tot vier van die lied"; "2⁴-4¹" beteken "maat twee, pols vier, tot maat vier, pols een".

Die syfers in harmoniese kaartsketse word verklaar onder HARMONIESE KAARTSKETS in hierdie lys.

Bylaag II, (x)

TERTS

Kyk INTERVALNAME in hierdie lys.

Td.

Afkorting vir. tussendominant. Duits: Zwischen-
dominant.

VERGROTE SEXTAKKOORDE

Engels: Chords of the augmented sixth. Vergrote
("Duitse") sextakkoord: German augmented sixth; vergrande
("Franse") sextakkoord: French augmented sixth; vergrande
("Italiaanse") sextakkoord: Italian augmented sixth.

VRAAGTEKENS

Gebruik in harmoniese kaartsketse. Kyk SONORITEIT
in hierdie lys.

WOORDBEKLEMTONING

Die wyse waarop die woorde a.g.v. metriese en ritmie-
se verskynsels deur die sangstem beklemtoon word.

B I B L I O G R A F I E

1. Die belangrike afdeling van die bibliografie is gevorm deur die partiture van die kunsliedere, wat in die vorm van werklyste in die teks aangegee is. (Kyk die gedetailleerde inhoudsopgaaf.) Die gesamentlike werklyste beloop 674 liedere waarvan 28 nie bekombaar was nie, soos genoem in die teks by die besprekings van Bouws, Bon en Oxtoby.
2. Wat boeke en artikels i.v.m. die Afrikaanse kunslied betref, het slegs die volgende boek betrekking op die soort analitiese bespreking waaruit hierdie proefskrif bestaan:

JAN BOUWS: WOORD EN WYS VAN DIE AFRIKAANSE LIED,
H.A.U.M., KAAPSTAD, geen datum.

Ook moet die volgende boek genoem word, wat besonder waardevolle chronologiserende leidrade bevat:

F.Z. VAN DER MERWE: SUID-AFRIKAANSE MUSIEKBIBLIOGRAFIE
1787-1952, J.L. van Schaik, Bpk., Pretoria, 1958.

3. Die vakliteratuur i.v.m. liedere in ander tale is oneindig uitgebreid. Dit sluit boeke in wat spesifiek oor liedere gaan, sowel as hoofstuk- of afdelingsbesprekings van liedere as onderafdelings van die werke van erkende komponiste in vakkundige boeke oor die komponiste. Die volgende boeke en artikel is spesifiek i.v.m. hierdie analitiese studie geraadpleeg:

H.J. MOSER: DAS DEUTSCHE LIED, Atlantis Verlag, Berlin,
1937. In twee bande, waarvan die tweede die subtitel
het: SÄNGERSTUDIO.

A. SYDOW: DAS LIED. URSPRUNG, WESEN UND WANDEL, Van den
Hoeck und Ruprecht, Göttingen, 1962.

MUSIK/

MUSIK IN GESCHICHTE UND GEGENWART, Bärenreiter, Kassel,
1960, band VIII. Artikel: "Das Lied", deur
K. Gudewill.
