

**DIE TONALE ASPEKTE IN DIE
TOONREEKSE VAN
DALLAPICCOLA SE SERIËLE KOMPOSISIES**

deur

CHANTAL SNIBBE

voorgelê ter gedeeltelike vervulling van die graad

M Mus (Uitvoerende kuns)

in die Fakulteit Geesteswetenskappe

UNIVERSITEIT VAN PRETORIA

STUDIELEIER: PROF. J. STANFORD

PRETORIA

Februarie 2004

Luigi Dallapiccola ... has applied serial techniques to the lyricism of his native Italy...

(Ulrich & Pisk 1963:598)

DANKBETUIGINGS

Hiermee wil die skryfster graag haar opregte dank en waardering teenoor die volgende persone en instansies uitspreek:

- Prof. J. Stanford vir sy bekwame leiding te alle tye.

- Die Universiteit van Pretoria vir finansiële ondersteuning.

- Die personeel van die Universiteit van Pretoria se Inligtingsdiens vir al die hulp en ondersteuning.

- Alet Joubert vir die uitleg en druk van die toonreekse.

- My familie en vriende vir al hul liefde, geduld en ondersteuning.

INHOUD

1	INLEIDING	1
1.1	Motivering vir die studie	1
1.2	Doel van die studie	1
1.3	Navorsingsmetode	1
1.4	Terreinafbakening	2
1.5	Indeling van die skripsie	2
1.6	Problematiek rondom die studie	4
1.6.1	Terminologie	4
1.6.2	Toonreekse	6
1.7	Samevatting	7
2	TONALITEIT AS RELATIEWE BEGRIP	8
2.1	Inleiding	8
2.2	Definisie van tonaliteit	9
2.2.1	Verskil tussen konsonansie en dissonansie	9
2.2.2	Kadense	10
2.2.3	Modulasie	11
2.3	Uitbreiding van tonaliteit	12
2.3.1	Verskuiwende tonaliteit	12
2.3.2	Bimodaliteit	14
2.3.3	Bitonaliteit	14

2.3.5 Pantonaliteit	16
2.3.6 Ander faktore wat tonaliteit verduister	16
2.4 Nuwe benaderings tot tonaliteit	17
2.5 Dallapiccola se inweef van tonale verwysings in sy toonreekse	18
2.6 Samevatting	19
3 SERIËLE TOONREEKS-TIPES	20
3.1 Inleiding	20
3.2 Algemene beginsels van twaalftoonmusiek	20
3.2.1 Die toonreeks as tematiese materiaal	21
3.2.2 Hantering van tematiese materiaal	23
3.2.3 Die toonreeks as tema	24
3.3 Tipes Twaalftoonreekse	26
3.3.1 Tonale toonreekse	26
3.3.2 Atonale toonreekse	31
3.3.3 Melodiese toonreekse	36
3.3.4 Alle-interval toonreekse	36
3.3.5 Simmetriese toonreekse	37
3.3.6 Simmetriese alle-interval toonreekse	38
3.3.7 Kort en lang toonreekse	40
3.3.8 Kombinatorialiteit	42
3.4 Samevatting	44

4	'N OORSIG OOR DALLAPICCOLA SE WERKE	45
4.1	Inleiding	45
4.2	Lys van gepubliseerde werke	46
4.3	Kort, oorsigtelike bespreking	48
4.3.1	<i>Volo di notte</i> (nagvlug)	49
4.3.2	<i>Il prigioniero</i> (die gevangene)	50
4.3.3	<i>Job</i> (Job)	51
4.3.4	<i>Ulisse</i> (Ulisse)	51
4.3.5	<i>Marsia</i> (Marsia)	52
4.3.6	<i>Piccolo concerto per Muriel Couvreur</i> (klein konsert vir Muriel Couvreur)	53
4.3.7	<i>Due pezzi per orchestra</i> (twee stukke vir orkes)	53
4.3.8	<i>Tartiniana</i> (gebaseer op werke van Tartini)	54
4.3.9	<i>Variazioni per orchestra</i> (variasies vir orkes)	54
4.3.10	<i>Piccola musica notturna</i> (nagmusiekstukkie)	54
4.3.11	<i>Tartiniana seconda</i> (tweede Tartiniana)	55
4.3.12	<i>Dialoghi</i> (dialoog)	55
4.3.13	<i>Three questions with two answers</i> (drie vrae met twee antwoorde)	56
4.3.14	<i>Sex cori di Michelangelo Buonarotti il giovane</i> (ses koorwerke van Michelangelo Buonarotti il giovane)	56
4.3.15	<i>Canti di prigionia</i> (liedere van gevangenskap)	57
4.3.16	<i>Canti di liberazione</i> (liedere van vrymaking)	58
4.3.17	<i>Requiescant</i> (verposing)	58

opbouende seksie)	59
4.3.19 <i>Estate</i> (somer)	59
4.3.20 <i>Divertimento in quattro esercizi</i> (divertimento in vier oefeninge)	59
4.3.21 <i>Tre laudi</i> (drie liedere)	60
4.3.22 <i>Liriche greche</i> (Griekse lirieke)	60
4.3.22.1 <i>Cinque frammenti di Saffo</i> (vyf Saffo-fragmente)	61
4.3.22.2 <i>Sex carmina Alcaei</i> (ses liedere van Alcaeus)	61
4.3.22.3 <i>Due liriche di Anacreonte</i> (twee Anakreontiese lirieke)	62
4.3.23 <i>Rencesvals</i> (pleknaam, ook Roncesvalles (Downey 1971:C,209))	62
4.3.24 <i>Quattro liriche di Antonio Machado</i> (vier lirieke van Antonio Machado)	63
4.3.25 <i>Tre poemi</i> (drie gedigte)	63
4.3.26 <i>Goethe Lieder</i> (Goethe-liedere)	63
4.3.27 <i>An Mathilde</i> (aan Mathilde)	64
4.3.28 <i>Cinque canti</i> (vyf liedere)	64
4.3.29 <i>Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956</i> (Kersfeeskonsert vir die jaar 1956)	65
4.3.30 <i>Preghiere</i> (gebede)	66
4.3.31 <i>Parole di San Paolo</i> (woorde van Sint-Paulus)	66
4.3.32 <i>Sicut umbra...</i> (net soos 'n skaduwee...)	66
4.3.33 <i>Commiato</i> (afdanking)	67
4.3.34 <i>Partita</i> (partita)	67
4.3.35 <i>Musica per tre pianoforti</i> (musiek vir drie klaviere)	68

4.3.37	<i>Ciaccona, intermezzo e adagio (chaconne, intermezzo en adagio)</i>	68
4.3.38	<i>Due studi (twee studies)</i>	69
4.3.39	<i>Quaderno musicale di Annalibera (musikale notaboek vir Annalibera)</i>	69
4.4	Aanwending van twaalftoon-serialisme	70
4.4.1	<i>Il prigioniero</i>	70
4.4.2	<i>Job</i>	71
4.4.3	<i>Ulisse</i>	71
4.4.4	<i>Due pezzi per orchestra</i>	72
4.4.5	<i>Variazioni per orchestra</i>	72
4.4.6	<i>Piccola musica notturna</i>	73
4.4.7	<i>Canti di prigionia</i>	73
4.4.8	<i>Canti di liberazione</i>	74
4.4.9	<i>Liriche greche</i>	74
4.4.9.1	<i>Cinque frammenti di Saffo</i>	74
4.4.9.2	<i>Sex carmina Alcaeï</i>	75
4.4.9.3	<i>Due liriche di Anacreonte</i>	75
4.4.10	<i>Rencesvals</i>	76
4.4.11	<i>Quattro liriche di Antonio Machado</i>	76
4.4.12	<i>Tre poemi</i>	76
4.4.13	<i>Goethe Lieder</i>	76
4.4.14	<i>An Mathilde</i>	77
4.4.15	<i>Cinque canti</i>	77

4.4.17	<i>Preghiere</i>	78
4.4.18	<i>Sicut umbra...</i>	78
4.4.19	<i>Commiato</i>	78
4.4.20	<i>Due studi</i>	78
4.4.21	<i>Quaderno musicale di Annalibera</i>	79
4.5	Samevatting	80
5	TONALE ASPEKTE IN DALLAPICCOLA SE TOONREEKSE	81
5.1	Inleiding	81
5.2	<i>Il prigioniero</i>	83
5.2.1	Basiese toonreeks van gebed	83
5.2.1.1	Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm	84
5.2.1.2	Eksplisiete drieklanke	84
5.2.1.3	Implisiete drieklanke	84
5.2.1.4	Tone wat die tonika omlin	85
5.2.2	Basiese toonreeks van hoop	85
5.2.2.1	Toonleerkonstruksies	85
5.2.3	Basiese toonreeks van vryheid	86
5.2.3.1	Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm	86
5.2.3.2	Eksplisiete drieklanke	86
5.2.3.3	Implisiete drieklanke	87
5.2.3.4	Tone wat die tonika omlin	87
5.3	<i>Job</i>	87

5.3.1.1	Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm	88
5.3.1.2	Implisiete drieklanke	88
5.3.1.3	Toonleerkonstruksies	88
5.3.1.4	Tone wat die tonika omlyn	89
5.3.2	Hulpreeks van vriende	89
5.3.2.1	Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm	89
5.3.2.2	Implisiete drieklanke	90
5.3.2.3	Toonleerkonstruksies	90
5.3.2.4	Tone wat die tonika omlyn	90
5.4	<i>Ulisse</i>	91
5.4.1	Basiese toonreeks	91
5.4.1.1	Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm	91
5.4.1.2	Implisiete drieklanke	91
5.4.1.3	Tone wat die tonika omlyn	91
5.4.2	Eerste hulpreeks	92
5.4.2.1	Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm	92
5.4.2.2	Implisiete drieklanke	92
5.4.2.3	Tone wat die tonika omlyn	93
5.4.3	Tweede hulpreeks	93
5.4.3.1	Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm	93
5.4.3.2	Implisiete drieklanke	93
5.4.3.3	Tone wat die tonika omlyn	94
5.5	<i>Due pezzi per orchestra</i>	94

5.5.1.1	Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm	94
5.5.1.2	Implisiete drieklanke	94
5.5.1.3	Toonleerkonstruksies	95
5.5.1.4	Tone wat die tonika omlyn	95
5.5.2	Tweede basiese toonreeks	95
5.5.2.1	Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm	95
5.5.2.2	Implisiete drieklanke	96
5.5.2.3	Toonleerkonstruksies	96
5.5.2.4	Tone wat die tonika omlyn	96
5.6	<i>Variazioni per orchestra</i>	96
5.6.1	Basiese toonreeks	96
5.6.1.1	Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm	97
5.6.1.2	Eksplisiete drieklanke	97
5.6.1.3	Implisiete drieklanke	97
5.6.1.4	Tone wat die tonika omlyn	97
5.7	<i>Piccola musica notturna</i>	98
5.7.1	Basiese toonreeks	98
5.7.1.1	Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm	98
5.7.1.2	Implisiete drieklanke	98
5.7.1.3	Toonleerkonstruksies	99
5.7.1.4	Tone wat die tonika omlyn	99
5.8	<i>Canti di prigionia</i>	99
5.8.1	Basiese toonreeks	99

5.8.1.2	Eksplisiete drieklanke	100
5.8.1.3	Tone wat die tonika omlyn	100
5.8.2	Hulpreeks	100
5.8.2.1	Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm	101
5.8.2.2	Eksplisiete drieklanke	101
5.8.2.3	Implisiete drieklanke	101
5.8.2.4	Toonleerkonstruksies	101
5.8.2.5	Tone wat die tonika omlyn	101
5.9	<i>Canti di liberazione</i>	102
5.9.1	Basiese toonreeks	102
5.9.1.1	Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm	102
5.9.1.2	Eksplisiete drieklanke	102
5.9.1.3	Implisiete drieklanke	103
5.9.1.4	Tone wat die tonika omlyn	103
5.10	<i>Cinque frammenti di Saffo (Liriche greche)</i>	103
5.10.1	Eerste basiese toonreeks	103
5.10.2	Tweede basiese toonreeks	104
5.10.2.1	Eksplisiete drieklanke	104
5.10.2.2	Toonleerkonstruksies	104
5.10.3	Derde basiese toonreeks	104
5.10.3.1	Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm	105
5.10.3.2	Eksplisiete drieklanke	105
5.10.3.3	Implisiete drieklanke	105

5.10.3.5	Tone wat die tonika omlyn	106
5.10.4	Vierde basiese toonreeks	106
5.10.4.1	Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm	106
5.10.4.2	Implisiete drieklanke	106
5.10.4.3	Toonleerkonstruksies	107
5.11	<i>Sex carmina Alcaei (Liriche greche)</i>	107
5.11.1	Basiese toonreeks	107
5.11.1.1	Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm	107
5.11.1.2	Eksplisiete drieklanke	107
5.11.1.3	Implisiete drieklanke	108
5.11.1.4	Toonleerkonstruksies	108
5.11.1.5	Tone wat die tonika omlyn	108
5.12	<i>Due liriche di Anacreonte (Liriche greche)</i>	108
5.12.1	Basiese toonreeks	108
5.12.1.1	Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm	109
5.12.1.2	Tone wat die tonika omlyn	109
5.13	<i>Rencesvals</i>	109
5.13.1	Basiese toonreeks	109
5.13.1.1	Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm	109
5.13.1.2	Implisiete drieklanke	110
5.13.1.3	Tone wat die tonika omlyn	110
5.14	<i>Quattro liriche di Antonio Machado</i>	110
5.14.1	Basiese toonreeks	110

5.14.1.2	Eksplisiete drieklanke	111
5.14.1.3	Implisiete drieklanke	111
5.14.1.4	Toonleerkonstruksies	111
5.14.1.5	Tone wat die tonika omlyn	111
5.15	<i>Tre poemi</i>	111
5.15.1	Basiese toonreeks	111
5.15.1.1	Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm	112
5.15.1.2	Eksplisiete drieklanke	112
5.15.1.3	Implisiete drieklanke	112
5.15.1.4	Toonleerkonstruksies	112
5.15.1.5	Tone wat die tonika omlyn	113
5.16	<i>Goethe Lieder</i>	113
5.16.1	Basiese toonreeks	113
5.16.1.1	Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm	113
5.16.1.2	Implisiete drieklanke	113
5.16.1.3	Tone wat die tonika omlyn	114
5.16.2	Hulpreeks	114
5.16.2.1	Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm	114
5.16.2.2	Tone wat die tonika omlyn	114
5.17	<i>An Mathilde</i>	115
5.17.1	Basiese toonreeks	115
5.17.1.1	Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm	115
5.17.1.2	Implisiete drieklanke	115

5.18	<i>Cinque canti</i>	116
5.18.1	Basiese toonreeks	116
5.18.1.1	Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm	116
5.18.1.2	Implisiete drieklanke	116
5.18.1.3	Tone wat die tonika omlyn	117
5.19	<i>Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956</i>	117
5.19.1	Basiese toonreeks	117
5.19.1.1	Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm	117
5.19.1.2	Implisiete drieklanke	117
5.19.1.3	Toonleerkonstruksies	118
5.19.1.4	Tone wat die tonika omlyn	118
5.20	<i>Preghiere</i>	118
5.20.1	Basiese toonreeks	118
5.20.1.1	Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm	118
5.20.1.2	Implisiete drieklanke	119
5.20.1.3	Tone wat die tonika omlyn	119
5.21	<i>Sicut umbra...</i>	119
5.21.1	Basiese toonreeks	119
5.21.1.1	Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm	119
5.21.1.2	Implisiete drieklanke	120
5.21.1.3	Toonleerkonstruksies	120
5.21.1.4	Tone wat die tonika omlyn	120
5.22	<i>Commiato</i>	120

5.22.1.1	Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm	121
5.22.1.2	Implisiete drieklanke	121
5.22.1.3	Toonleerkonstruksies	121
5.22.1.4	Tone wat die tonika omlyn	121
5.23	<i>Due studi</i>	122
5.24	<i>Quaderno musicale di Annalibera</i>	122
5.25	Samevatting	122
6	OPSOMMING	123
	BRONNELYS	127
	Boeke	127
	Tydskrifte	129
	Partiture	130
	Internet	133
	SUMMARY	
	OPSOMMING	

LYS VAN VRYETAAL SLEUTELTERME

Basiese toonreeks

Cancrizans

Chromatiese toonleer

Dallapiccola

Diatoniese toonleer

Eksplisiete drieklank

Geïmpliseerde tonaliteit

Heksachord

Hulpreeks

Implisiete drieklank

Krapreeks

Kreeftegang

Kreeftegang-omkering

Matriks

Omkering

Priem

Serialisme

Seriële toonreeks-tipes

Tonale aspekte

Tonaliteit

Tone wat die tonika omlyn

Tradisionele tonale sisteem

Twaalftoon-kombinasies

Twaalftoon-komposisie

Twaalftoonmusiek

Twaalftoonreeks

Twaalftoon-serialisme

Twaalftoon-seriële musiek

Twaalftoon-seriële tegniek

Twaalftoonsisteem

1 INLEIDING

1.1 Motivering vir die studie

Twaalftoon-seriële musiek is deur Schoenberg ontwikkel om struktuur aan atonale komposisies te verleen. Wat die skryfster geïnteresseer het, is die feit dat Luigi Dallapiccola se seriële komposisies, soos die werke van Alban Berg, opvallend meer toeganklik vir die algemene publiek as dié van ander tydgenootlike seriële komponiste is. Die rede hiervoor is dat die toonreeks wat hy in seriële werke gebruik, tonale elemente bevat. Omdat dit tonaal-geïnteresseerde ore aan die vroeëre sisteem van tonaliteit herinner, verstaan luisteraars (nie noodwendig musiekkenners nie) sy musiek beter as dié van ander seriële komponiste. Hilferty (2000:89) som dit baie goed op:

... his sumptuous serialism – more Berg than Schoenberg here – is filtered through an Italian heart and mind...

Searle (1948:780) ondersteun die stelling:

It appeals not simply to the intellect, as does so much modern music, but far more important – to the heart.

1.2 Doel van die studie

Die doel van die studie is om die wyse waarop Dallapiccola tonale verwysings in sy toonreeks verkry het, te bestudeer. Dit is ook belangrik om te verduidelik hoe hierdie tonale verwysings met die tradisionele majeur-mineur sisteem van die barok -, klassieke - en romantiese eras verband hou.

1.3 Navorsingsmetode

Hierdie studie bestaan uit die bestudering van:

- literatuur en
- partiture

Wat die bestudering van die literatuur betref, is relevante boeke geraadpleeg wat grotendeels as agtergrondstudie gedien het. Tydskrif-artikels, woordeboeke en die Internet is ook gebruik. Daar word na 'n groot hoeveelheid van hierdie bronne, waar van toepassing, verwys.

Die partiture is aangewend om die tipes toonreekse wat voorkom aan die hand van musiekvoorbeelde te illustreer en om die gebruik van toonreekse in spesifieke bewegings van 'n werk te bevestig. Musiekvoorbeelde is ook in hoofstukke 2 en 3 ter verduideliking gegee. In hoofstuk 4 kom daar net een musiekvoorbeeld voor, omdat die hoofstuk kort, oorsigtelike besprekings van elke werk gee. Hoofstuk 5 maak nie van musiekvoorbeelde uit die partiture gebruik nie, maar wel van inligting rondom die toonreekse wat sodoende verkry is.

1.4 Terreinafbakening

Hierdie studie word tot serialisme beperk, soos op toonhoogte toegepas, met spesifieke verwysing na tonale aspekte in die toonreekse van Luigi Dallapiccola se seriële komposisies. Met tonale aspekte word daar na die basiese beginsels wat tonaliteit vaslê, verwys.

1.5 Indeling van die skripsie

Die skripsie word soos volg ingedeel:

Hoofstuk 1: Inleiding

Hoofstuk 2: Tonaliteit as relatiewe begrip

Hoofstuk 3: Seriële toonreeks-tipes

Hoofstuk 4: 'n Oorsig oor Dallapiccola se werke

Hoofstuk 5: Tonale aspekte in Dallapiccola se toonreekse

Hoofstuk 6: Opsomming

Bronnelys

Hoofstuk 1 dien as 'n inleiding tot die skripsie. Die uiteensetting van die hoofstukke, sowel as moeilike of dubbelsinnige begrippe word weergegee.

Hoofstuk 2 verduidelik die relatiewiteit van die term, tonaliteit, en wat presies met tonale aspekte bedoel word. Dit sluit 'n verduideliking van die tipe tonale eienskappe, wat Dallapiccola in sy werke verkry, in.

Die basiese beginsels van die twaalftoon-seriële sisteem, sowel as die verskillende tipes toonreekse wat voorkom, word in hoofstuk 3 bespreek. Relevante musiekvoorbeelde word ter verduideliking gegee.

'n Lys van Dallapiccola se gepubliseerde werke, sowel as 'n kort bespreking van elke komposisie kom in hoofstuk 4 voor. Dallapiccola se aanwending van twaalftoon-serialisme in een-en-twintig van sy werke word ook kortliks bespreek.

Die bestudering van die tonale aspekte van Dallapiccola se toonreekse volg in hoofstuk 5. Hy het die sisteem op 'n baie vryer wyse as Schoenberg en Webern aangewend en het soms meer as een toonreeks in 'n komposisie gebruik.

Ten slotte volg 'n kort opsommende hoofstuk wat die bevindings van die studie duidelik uiteensit.

In die bronnelys word daar onderskeid tussen boeke, tydskrifte, partiture en die internet gemaak.

1.6 Problematiek rondom die studie

Tydens die navorsing van hierdie onderwerp is enkele probleme met betrekking tot die vasstelling van terminologie en die bepaling van toonreekse ondervind. Hierdie probleme, tesame met die oplossings wat gevind is, word kortliks hier bespreek.

1.6.1 Terminologie

Die terminologie wat in hierdie studie voorkom, sowel as 'n kort bespreking daarvan, word in die volgorde waarin dit in die hoofstukke voorkom, gegee.

Vrye tonaliteit dui op musiek waarin die tonika belangrik is, terwyl die ander elf tone vry, gelyk en onafhanklik van mekaar is (Dallin 1974:46). Dit dui op musiek wat geen tonale sentrum het nie en wat ook nie serieel behandel word nie. Dit kan ook as nie-seriële twaalftoonmusiek gedefinieer word en word onder andere in Schoenberg se *Pierrot Lunaire* en Berg se *Wozzeck* aangetref.

Die twaalftoonreeks is 'n geordende stel of reeks van die twaalf chromatiese toontrappe wat vanaf gelykswewende tempering verkry is. Dit kan ook 'n ry genoem word, maar ter wille van eenvormigheid word die terme twaalftoonreeks, toonreeks of reeks deurgaans gebruik.

Twaalftoon-serialisme dui op 'n toonreeks met twaalf tone wat serieel behandel word. Dit kan egter nie vir 'n toonreeks wat uit minder of meer as twaalf tone bestaan, gebruik word nie. Die terme kort – en lang toonreekse word onderskeidelik in sulke gevalle gebruik.

Skrywers van verskillende boeke verwys na die twaalftoon-seriële tegniek deur van 'n aantal verskillende terme gebruik te maak (wat dikwels nie ooreenstem nie). Daar word kortliks na elk van hierdie terme verwys.

Twaalftoon-serialisme word soms ook dodekafoniese musiek genoem. Dodekafonie is 'n woord van Griekse afkoms wat letterlik twaalf-klank beteken (Arnold 1983:1,563). Dit is egter 'n dubbelsinnige term, omdat sommige skrywers dit vir nie-seriële, atonale musiek

gebruik (Sadie 1980:5,520) en andere vir twaalftoon-seriële musiek (Randel 1986:236). Griffiths (1986:64) gee 'n goeie opsomming van die situasie deur te sê dat dodekafonie 'n dubbelsinnige term is waarvan die betekenis van atonaliteit en serialisme tot twaalftoon-komposisie wissel. Dit sal dus nie in hierdie studie gebruik word nie (dit kom wel in 'n aanhaling in hoofstuk 4 voor en verwys na twaalftoon-serialisme).

Twaalftoonsisteme en twaalftoontegniek dui ook op twaalftoon-serialisme en word in die studie gebruik.

Die term seriële musiek word dikwels vir musiek wat Schoenberg se twaalftoontegnieke vir toonhoogte uitbrei na ander parameters van musiek, aangewend. Dit sluit dinamiek, tempo, timbre, instrumentasie en ritme in (Randel 1986:741). Oor die algemeen is dit egter beter om hierdie musiek van twaalftoon-serialisme te onderskei deur terme soos integrale serialisme of totale serialisme te gebruik. Dit val egter buite die grense van hierdie studie.

George Perle het onlangs 'n meer veralgemeende teorie van totale chromatiek ontwikkel, wat hy twaalftoon-tonaliteit noem (Randel 1986:889). Dit verwys nie net na twaalftoon-serialisme nie, maar ook na ander vorms van post-tonale chromatiese musiek (byvoorbeeld Bartók se musiek) en moet dus nie met twaalftoontegnieke verwar word nie. Dit val buite die grense van hierdie studie.

Twaalftoonmusiek verwys in die algemeen na musiek wat op 'n twaalftoonreeks gebaseer is, maar dit kan ook na enige post-tonale musiek, waarin daar 'n konstante sirkulasie van alle toonhoogte-klasse is, verwys (Sadie 1980:19,286). Dit word in die studie vermy.

Die terme *hexachord* en *heptachord* is onderskeidelik met heksachord en heptachord vertaal. Heksachord(e) dui op sestoongroepe en heptachord(e) op sewetoongroepe.

Priem is die term vir die basiese toonreeks van 'n werk in sy oorspronklike vorm. Kreeftegang verwys na die priem-vorm van die toonreeks wat van agter na voor weergegee word. Hierdie tipe beweging word ook 'n krapreeks of *cancrizans* genoem. Die omkering van 'n toonreeks word verkry deur die aantal halftone tussen opeenvolgende tone te behou,

maar die rigting van die interval te verander (Randel 1986:404). Met ander woorde 'n stygende volmaakte kwart word in die omkering 'n dalende volmaakte kwart. Dit word in *The New Oxford History of Music* 'n spieëlbeeld genoem. Dit is egter nie dieselfde as die omkering wat verkry word deur een van die interval se tone met 'n oktaaf te transponeer nie (dan verander die tipe interval en 'n volmaakte kwint word byvoorbeeld 'n volmaakte kwart). Die kreeftegang-omkering is die omkering van die toonreeks wat van agter na voor weergegee word.

Eksplisiete drieklanke word gebruik om aan te toon dat die drie tone van 'n drieklank opeenvolgend in 'n toonreeks voorkom. Implisiete drieklanke wys daarop dat daar een of meer tone tussen die drie tone van die drieklank voorkom.

Dallapiccola lei soms ander toonreekse van die basiese toonreeks af deur van verskillende metodes gebruik te maak (sien hoofstuk 4). Sommige bronne verwys na hierdie toonreekse as 'n afgeleide toonreeks, omdat die toonreeks as't ware van die basiese toonreeks van die werk afgelei is. Dit is egter 'n term wat reeds in twaalftoon-serialisme aangewend word (sien paragraaf 3.3.2 onder Voorbeeld 3-11: Webern se *Konsert vir nege instrumente*) en sal daarom in hierdie konteks verwarrend wees. Nog 'n term wat soms gebruik word, is halfreeks. Alhoewel dit meriete het, klink dit asof net die helfte van die toonreeks aangebied word en is dus ook verwarrend. Die term hulpreeks word ook soms gebruik en is die mees aanvaarbare, omdat die basiese toonreeks effens gewysig word en die komponis sodoende help om 'n wyer verskeidenheid tematiese materiaal daar te stel. Vir die doel van hierdie studie sal daar na soortgelyke toonreekse as hulpreekse verwys word. Indien daar meer as een in 'n komposisie voorkom, sal dit bloot as eerste hulpreeks, tweede hulpreeks, ensovoorts beskryf word.

1.6.2 Toonreekse

Die bepaling van die toonreekse was problematies, omdat die bronne wat geraadpleeg is nie altyd ooreenstem nie. Sommiges het byvoorbeeld net een hulpreeks gegee, terwyl andere meer hulpreekse vir dieselfde toonreeks gee. Die meeste van die toonreekse wat wel genoem is, is in die studie ingesluit. Toonreekse is ook deur skrywers op verskillende transposisie-

vlakke aangegee. Dit het 'n invloed op die geïmpliseerde tonaliteite en is dus problematies. Die transposisie-vlak wat deur die meeste skrywers gebruik is, is as korrek aanvaar. Soms is die volgorde van tone van een toonreeks ook in verskillende bronne verskillend aangedui. Die mees algemene is dan as korrek aanvaar (indien dit nie in die partiture uitgeklaar kon word nie).

1.7 Samevatting

Hierdie studie poog dus om aan te toon hoe Dallapiccola tonale aspekte in sy seriële komposisies se toonreekse aanwend.

2 TONALITEIT AS RELATIEWE BEGRIP

2.1 Inleiding

Tonaliteit is die sisteem wat vanaf 1700–1900 aan komponiste 'n konstante, fundamentele basis vir komposisie gegee het. Dit is 'n basiese stel beperkings wat bepaal wat in komposisies aanvaarbaar is en wat liefsvry moet word. Dit het ook 'n hoogs buigbare raamwerk, wat ruimte vir die beheerde uitbreiding van die reeds beskikbare musikale bronne laat, daargestel (Randel 1986:889).

Die uitbreiding van hierdie sisteem kan duidelik in die verskillende stylperiodes van Westerse musiek gevolg word. In die barok- en klassieke eras verwys dit byvoorbeeld na funksionele harmonie, waar dissonansie 'n bepaalde oplossing vereis om sodoende weer die tonika te bevestig. In die vroeë-romantiek geld dieselfde beginsels, alhoewel chromatiek aansienlik uitgebreid is en oplossings dikwels uitgestel word. Teen die laat-romantiese era is chromatiek tot só 'n mate uitgebrei dat die tonale sentrum dikwels onduidelik, of selfs dubbelsinnig is. Dié werke kan egter steeds as tonaal beskou word. Die twintigste-eeuse komponiste brei tonaliteit tot die uiterste uit en benader dit op nuwe maniere wat later in die hoofstuk bespreek sal word. Die term 'tonaliteit' is dus baie relatief en hang nou saam met die stylperiode waarin dit voorkom.

Voordat die tonale aspekte in Dallapiccola se toonreekse bespreek kan word, is dit dus nodig om eers uit te klaar wat presies met tonaliteit bedoel word. In hierdie hoofstuk sal:

- tonaliteit gedefinieer word (paragraaf 2.2),
- die verskillende wyses waarop tonaliteit uitgebrei is, sal genoem en kortliks bespreek word (paragraaf 2.3),
- nuwe benaderings tot tonaliteit sal genoem word (paragraaf 2.4) en
- die wyse waarop Dallapiccola tonale verwysings in sy toonreekse inkorporeer, sal verduidelik word (paragraaf 2.5).

2.2 Definisie van tonaliteit

In Westerse musiek verwys tonaliteit na die georganiseerde verhoudings van tone wat 'n definitiewe sentrum (die tonika) bevat. Die tonale sisteem sluit verder twaalf majeur- en twaalf mineurtoonaarde, die toonlere wat deur hierdie toonaarde bepaal word, die onderliggende sisteem van drieklanke sowel as harmoniese funksies van hierdie toonlere en drieklanke in (Randel 1986:862). Die tonaliteitsgevoel word veral deur middel van duidelike kadense en pedaalpunte versterk.

Volgens Arnold (1983:1,1831) kan tonaliteit ook gesien word as 'n sisteem wat 'n gemeenskaplike idee het, naamlik dat musiek na en ook weg van fundamentele toonhoogtes (tonika, subdominant en dominant) beweeg. Dit beheer die relatiewe belangrikheid van al die tone in 'n komposisie.

2.2.1 Verskil tussen konsonansie en dissonansie

Dissonansie word gebruik om 'n mate van spanning in tonale musiek te skep, terwyl konsonansie weer 'n mate van rus bring. Die aanwending van chromatiese tone (wat nie deel van die diatoniese toonleer vorm nie) lei tot dissonansie. Konsonansie kom voor wanneer chromatiese tone weer na die tonale sentrum terugkeer. Konsonansie en dissonansie vorm dus deel van een sisteem. Op soortgelyke wyse het Dallapiccola van twee opponerende konsepte in een sisteem gebruik gemaak, maar op 'n veel groter skaal. Hy het naamlik tonale aspekte en atonale aspekte in die twaalftoonsisteem verenig. Cohn (1965:72) beweer tereg:

...Dallapiccola paradoxically endows tonality with non-tonality – the strictures of the latter permeate the laxness of the former.

Die mate van dissonansie kan volgens Dallin (1974:199) rofweg bereken word deur die aantal en tipe dissonante intervalle wat tussen al die stemme voorkom. 'n Sekunde en 'n septiem is dissonant. 'n Mineursekunde en 'n majeureseptiem is meer dissonant as 'n majeurekunde en die interval van 'n mineurseptiem. Die volmaakte kwart kan òf konsonant, òf dissonant wees, afhangende van die konteks. Die tritonus is dissonant. Al

die ander intervale, naamlik majeur- en mineurtertse, majeur- en mineursekste, die unisoos, die oktaaf en die volmaakte kwint, is konsonant.

Die oplossing van dissonansie word deur die strukture van 'n akkoord geïmpliseer en verskaf 'n tydelike ruspunt. Die mate waarin hierdie ruspunt beleef word, word gedefinieer deur die mate waartoe die musiek na 'n tonika beweeg (deur die voorafgaande passasies geskep) en die mate van rus wat die oplossing verskaf (Jarman 1979:17).

Omdat Dallapiccola se musiek grotendeels uit 'n atonale omgewing met tonale verwysings bestaan, is die verskil tussen konsonansie en dissonansie nie so duidelik waarneembaar nie. Dallapiccola beweer self (Nathan 1966:300):

That classification consonance-dissonance appears to me less and less convincing. It probably went well for many periods in the history of music, I daresay up to the period preceding Debussy. From Debussy on it becomes problematic. I have not yet found a substitute for these terms.

2.2.2 Kadense

Kadense bevestig tonaliteit en daarom het die uitgebreide gebruik van chromatiek in die kadense van die twintigste eeu die tonaliteit verduister (Dallin 1974:137).

Komponiste soek dus na tonale kombinasies wat as kadense waargeneem sal word. Die waarneming van 'n kadens is essensieel om die musiek te verstaan, veral wat vorm aanbetref. Volgens Dallin (1974:137) is kadense slegs volkome betekenisvol wanneer dit ooreenstem met die hele musikale idee wat dit afsluit. Die aanwending van kadense verskil dus radikaal van die barok tot die twintigste eeu.

Dallapiccola maak graag in sy toonreekse van die dominant-tonika-verhouding gebruik. Die gebruik van 'n voltooide kadens (V-I) word sodoende geïmpliseer en die gevoel van tonaliteit binne 'n heksachord word versterk.

2.2.3 Modulasie

Modulasie verhoog die spanning en gee aan die oorspronklike tonaliteit 'n groter mate van triomf wanneer dit terugkeer. Aanhoudende modulasie, wat talle chromatiese akkoorde insluit, mag die bewustheid van 'n toonaard vir 'n tydperk uitstel (Randel 1986:862). Modulasie is in die laat-romantiek en twintigste eeu tot die uiterste uitgebrei en het na ver verwyderde toonaarde plaasgevind. Dit het eerder die tonika verduister as versterk.

'n Voorbeeld van 'n tonale werk, met modulasies na verafgeleë toonaarde, is Hindemith se *Mathis der Maler*. Die uittreksel begin in C majeur en moduleer na G# mineur (maat 4) aan die einde van die eerste frase. Dan keer die oorspronklike openingsmotief weer in C majeur terug (in die strykers, maat 6). Die frase eindig in C# mineur (maat 10). Dit wil sê binne tien mate word C majeur, G# mineur, C majeur en C# mineur aangetref.

Voorbeeld 2-1: Hindemith, *Mathis der Maler*, tweede beweging, mate 1–10₁.

The image shows a page of a musical score for Hindemith's *Mathis der Maler*, second movement, measures 1 to 10. The score is for a full orchestra and includes parts for 2 Flöten, 2 Klarinetten (B), Violinen I, Violinen II, Bratschen, Violoncelle, and Kontrabässe. The music is in 4/4 time and shows a modulation from C major to G# minor at measure 4, followed by a return to C major at measure 6, and a final modulation to C# minor at measure 10. Dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf). The string parts are marked 'mit Dpfr.' (with double bowing).

Duidelike tonale sentrums laat hierdie musiek as tonaal kwalifiseer. Verafgeleë toonaarde word ontgin en is algemeen in twintigste-eeuse musiek. Hierdie tipe verwantskappe tussen toonaarde is vroeër deur komponiste vermy, maar het vir die tonale komponiste van die twintigste eeu spesiale aantrekkingskrag (Dallin 1974:126).

Toonreekse oor die algemeen is té kort om modulasies toe te laat en sal dus nie bespreek word nie.

2.3 Uitbreiding van tonaliteit

Soos reeds in die inleiding tot die hoofstuk gemeld is, is tonaliteit al meer en meer uitgebrei. Dit kon uiteindelik nie verder in hierdie rigting voortbeweeg sonder om die sisteem uit te put nie. Die uitbreiding van tonaliteit het tot 'n aantal nuwe konsepte in tonaliteit gelei, naamlik verskuivende tonaliteit, bimodaliteit, bitonaliteit, pandiatonisme, pantonaliteit, sowel as ander faktore wat in paragraaf 2.3.6 bespreek word.

2.3.1 Verskuivende tonaliteit

Volgens Dallin (1974:126) is skielike verandering van tonaliteit by sekere Russiese komponiste gebruiklik. Daar is 'n verskil tussen konvensionele modulasies en kontemporêre verskuivings in tonaliteit, naamlik:

- konvensionele modulasies word deur gemeenskaplike materiaal voorberei en beweeg vloeiend na 'n verwante toonaard, terwyl

- kontemporêre verskuiwings in tonaliteit onvoorbereid is en vinnig na 'n verafgeleë tonale omgewing beweeg (Dallin 1974:126).

Dallin (1974:126) beweer ook dat verskuiwende tonaliteit, as 'n reël, onverwags by 'n strategiese punt in die frasestruktuur verskyn. 'n Voorbeeld word in Prokofjewe se *Klassieke Simfonie in D* (slegs eerste viool- en tjello-partye is aangedui) gevind, waar tonale verskuiwings vanaf D na A♭ na G voorkom. Dit word in die musiekvoorbeeld aangedui.

Voorbeeld 2-2: Prokofjewe, *Klassieke Simfonie in D*, vierde beweging, mate 17-231.

The image shows a musical score for Prokofiev's *Klassieke Simfonie in D*, 4th movement, measures 17-231. The score is in 4/4 time and marked "Molto vivace". It consists of two systems of music. The first system starts in D major, with a piano (pp) dynamic. The second system starts in A-flat major (A♭), with a piano (p) dynamic, and ends in G major. The key signature changes from two sharps (D major) to two flats (A♭ major) and then to one sharp (G major). The score shows the first violin and cello parts.

Dallapiccola se toonreekse impliseer dikwels twee tonaliteite (een in elk van die heksachorde) en daarom kan dit as 'n tipe toepassing van skuivende tonaliteit gesien word. Die twee tonaliteite lê dikwels 'n tritonus, die verste wat daar van die oorspronklike tonaliteit weg beweeg kan word, of 'n majeur- of mineursekunde uitmekaar. Dit word egter nie so duidelik waargeneem nie, omdat daar dikwels verskillende toonreekse tegelyk aangebied word.

2.3.2 Bimodaliteit

Wanneer materiaal van twee modusse gelyktydig aangebied word, word dit as bimodaliteit beskryf. Alhoewel dit teoreties tussen alle modusse moontlik is, word dit gewoonlik net tussen majeur- en mineurtoonaarde gebruik. In Copland se *Klaviersonate* word bimodaliteit verkry deur van deurlopende kruisverwantskappe gebruik te maak. Hierdie verwantskappe wissel tussen sonoriteite wat òf BI, òf B-herstel bevat.

Voorbeeld 2-3: Copland, *Klaviersonate* (1941).



Bimodaliteit kan ook tussen 'n melodie en meegaande harmonie aangetref word. Bartók se *Tweede strykkwartet* is 'n goeie voorbeeld hiervan. Die melodie is in A mineur en die begeleidende harmonie in A majeur.

Hierdie verskynsel word dikwels by Dallapiccola aangetref, deurdat hy binne een heksachord die tonaliteit van byvoorbeeld B majeur-mineur gebruik. Dit wil sê hy gebruik die majeur- en mineur-weergawes tegelyk. Dit word ook verkry wanneer twee verskillende vorms van 'n toonreeks (met tonale implikasies) gelyktydig gebruik word.

2.3.3 Bitonaliteit

Bitonaliteit verwys na twee toonaarde wat gelyktydig gebruik word. Politonaliteit verwys na meer as twee toonaarde wat tegelyk voorkom. Laasgenoemde word egter selde gebruik en word nie altyd van bitonaliteit onderskei nie. Die term politonaliteit, word dus dikwels verkeerdelik vir bitonale prosedures aangewend.

Bitonaliteit kan in sterk tonale musiek aangetref word en word eerder gesien as gehoor. In klaviermusiek is bitonaliteit, met net swart klawers in die een hand en net wit klawers

in die ander hand, baie gewild (Dallin 1974:134). Milhaud se *Vioolsonate*, no. 2 word as voorbeeld gegee.

Voorbeeld 2-4: Milhaud, *Vioolsonate*, No. 2, seksie 9.

Bitonaliteit kan tussen majeur-, mineur- of modale toonaarde voorkom en in kontrapuntale of homofoniese style aangetref word. Dit kan tussen naby verwante of verafgeleë toonaarde voorkom, afhangende van die mate van dissonansie wat verlang word. Bitonaliteit is nog 'n uitbreiding van tonale organisasie in die twintigste eeu.

'n Voorbeeld uit die twintigste eeu is Berg se *Wozzeck*. Die tweede bedryf, toneel 4, scherzo 1, open met 'n *Ländler* wat tegelyk in G mineur en D majeur aangebied word.

2.3.4 Pandiatonisme

Dit is 'n tegniek waar die vry gebruik van al sewe trappe van die diatoniese toonleer voorkom (melodies, harmonies of kontrapuntaal). Dit is 'n term wat deur Nicolas Slonimsky beskryf is (Dallin 1974:136) en is 'n reaksie teen uitermatige tonale chromatiek en atonaliteit. Net die afwesigheid van kenmerkende melodiese en harmoniese funksies onderskei dit van konvensionele diatoniese musiek. Dit kan dus as vrye tonaliteit beskou word en is spaarsaam deur moderne komponiste gebruik.

'n Voorbeeld uit Copland se *Appalachian Spring* word gegee.

Voorbeeld 2-5: Copland, *Appalachian Spring*, mate 49-51 van klavierparty.



2.3.5 Pantonaliteit

Cope (1976:237) beweer dat pantonaliteit die insluiting van alle tonaliteite is. Schoenberg se nuwe musikale taal is dus 'n gevolg van die samesmelting van alle tonaliteite (Perle 1981:8). Volgens Schoenberg en sy volgelinge was die direkte gevolg hiervan die uitwissing van die kenmerkende eienskappe van tonaliteit in die algemeen, en daarom voel Perle (1981:8) dat atonaliteit 'n meer toepaslike benaming hiervoor is.

2.3.6 Ander faktore wat tonaliteit verduister

Nog faktore wat die tonaliteit verduister, is die direkte vermyding van die tonika-drieklank deur die onderdrukking van die dominant-harmonie wat daartoe lei, of deur middel van 'n bedrieglike kadens. Op soortgelyke wyse word die tonaliteit, deur die beklemtoning van chromatiese akkoorde, akkoorde met baie dissonante tone, of 'n kontrapuntale skryfstyl, verswak. Tonaliteit word ook verduister deur die simmetriese verdeling van die oktaaf, naamlik die heeltoonleer, die verminderde septiem-akkoord of die vergrote drieklank. Leibowitz (1949:34) sê tereg dat die verminderde septiem-akkoord (as gevolg van sy struktuur) aan enige majeur- of mineurtoonaard kan behoort en dat dit een van die akkoorde is wat uiteindelik tot die disintegrasie van die tonale sisteem gelei het. Modusse, eksotiese- en sintetiese toonlere, dissonante harmonie, vrye verhoudings tussen die grondtone en parallelle beweging verswak alles die gewaarwording van die toonaard (Dallin 1974:123). Wanneer slegs een intervaltipe gebruik word, word 'n gevoel van tonale dubbelsinnigheid geskep.

2.4 Nuwe benaderings tot tonaliteit

Moderne konsepte van tonaliteit sluit volgens Arnold (1983:1,1831) die volgende in:

- twaalftoon-tonaliteit van die twaalftoon-seriële sisteem,
- nuwe tipes modusse (Messiaen),
- bitonaliteit en politonaliteit (Milhaud, Ives), en
- 'n sisteem van asse, gebaseer op tritonus-verwante toonaarde (Bartók).

Komponiste soos Stravinsky en Bartók het nuwe benaderings tot tonaliteit gehad, alhoewel hul musiek die idee van 'n toonhoogte-sentraliteit behou het. Hierdie nuwe benaderings was gebaseer op veronderstellings van harmoniese strukture en die verhouding van konsonansie en dissonansie wat heeltemal verskil het van dié van vroeëre musiek (Randel 1986:889). Bartók se musiek is dikwels tonaal in die sin dat 'n fundamentele toonsentrum gereeld terugkeer. Dit word egter dikwels deur modale of chromatiese seksies verberg (Grout 1973:668).

Die betekenis van chromatiek het heeltemal verander. Om byvoorbeeld te sê dat *Tristan* chromaties is, beteken dat baie note afwyk van die diatoniese norm. Wanneer *Pierrot Lunaire* chromaties genoem word, beteken dit dat elke toon so normaal soos die volgende is (Austin 1966:205). Schoenberg beskryf musiek wat 'n beperkte mate van tradisionele tonale funksies in 'n chromatiese konteks het, as uitgebreide tonaliteit (Arnold 1983:1,1831). Tog is dit Headlam (1996:6) wat dit goed verduidelik met die volgende stelling:

Berg's generation is unique in that once tonality ceased to be the only language available, it gained associations that composers could exploit, such as the invocation of a nostalgic, simpler era, or, in neoclassical music, as an active engagement with the past employing parody or distortion.

Daar is oor die algemeen dubbelsinnighede rondom hierdie hele onderwerp, afhangende van hoe 'n mens besluit om tonaliteit te definieer. Sommige komponiste kan byvoorbeeld 'n tonale sentrum waarneem in amper alle kombinasies van toonhoogtes, terwyl ander tonaliteit sien as definitiewe tonale verhoudings wat aanwesig moet wees.

In sy boek, *Harmonielehre*, sê Schoenberg dat tonaliteit twee basiese funksies het, om eenheid te verleen en om te artikuleer (Jarman 1979:16). Die tonale verwysings in Dallapiccola se musiek is om atmosfeer te skep en uitdrukking aan die teks te verleen, eerder as om eenheid te skep.

2.5 Dallapiccola se inweef van tonale verwysings in sy toonreeks

Tonale suggesties word in Dallapiccola se werke verkry deur die gebruik van melodiese en harmoniese intervalle tesame met intervalle soos sewendes, negendes en oktawe. Cohn (1965:72) beweer dat dit deur suggesties van drieklanke verkry word en Vlad (1957:29) ondersteun hierdie stelling:

(Dallapiccola) often tries to form harmonic entities from the twelve-notes, analogous to those on which traditional music is based.

Dallapiccola se stelling rondom die gebruik van drieklanke in sy komposisies toon dat hy nie daarop uit is om drieklanke te gebruik nie, maar ook nie gekant is daarteen as dit wel voorkom of gesuggereer word nie (Nathan 1966:300):

The fact that I wrote triads in the past shows that I started out with a concept which still belongs to the category of consonance. Although I don't use triads any longer and have not used them for a long time, I wonder whether it is really necessary to eliminate them ...

Die tonale areas wat in Dallapiccola se musiek voorkom, het nie 'n eenheidsgewende funksie soos die tonika-toonsoorte van die agtiende- en negentiende-eeuse musiek nie. Wanneer die musiek in 'n tonale area oplos, is dit betekenisvol vir die omgewing, omdat daar nie 'n oorheersende beweging na 'n tonika of tonaliteit is nie. Dit funksioneer net vir 'n kort gedeelte van die komposisie.

Die funksie van tonale verwysings, hul omvang en die mate waarin dit in Dallapiccola se musiek funksioneer, verskil van werk tot werk en selfs van een passasie tot 'n volgende binne 'n enkele werk. Tradisionele musiekteorie het geen terme wat onderskeid tussen hierdie verskillende funksies tref nie. Die doel van hierdie studie is egter om die tonale

verwysings in sy toonreekse te bespreek. Dit sal aan die hand van die volgende kriteria gedoen word (vergelyk met paragraaf 2.2 se definisie van tonaliteit):

- die gebruik van tone wat deel van 'n diatoniese toonleer kan vorm,
- die gebruik van eksplisiete drieklanke – aan die begin van die toonreeks en ook later (sulke drieklanke hoef nie noodwendig die tonika uit te spel nie, maar kan wel so 'n funksie vervul),
- die gebruik van implisiete drieklanke (sulke drieklanke hoef ook nie noodwendig die tonika uit te spel nie, maar kan wel so 'n funksie vervul),
- toonleerkonstruksies, en
- tone wat die tonika (volgens die tradisionele tonale sisteem) omlin.

2.6 Samevatting

Tonaliteit is 'n relatiewe begrip en hang nou saam met die stylperiode waarin dit aangewend word. Talle van die wyses waarop tonaliteit uitgebrei is, word deur Dallapiccola in sy komposisies aangewend. Daar word egter vir die doeleindes van die studie slegs aandag gegee aan die toonreekse en tonale verwysings daarin vervat. Tonale verwysings is verkry deur na basiese kenmerke van tonaliteit terug te keer.

3 SERIËLE TOONREEKS-TIPES

3.1 Inleiding

Schoenberg het 'n tegniek ontwikkel wat binne 'n atonale omgewing eenheid verskaf. Die tegniek behels dat die tone van die chromatiese toonleer in 'n nuwe verhouding ten opsigte van mekaar georganiseer word. Hy noem dit 'die metode om met twaalf tone wat verwant is aan mekaar te komponeer' (Simms 1986:69). Schoenberg sê self dat die twaalftoonsisteem nie 'n musikale teorie is nie, maar bloot net 'n metode wat deur die historiese evolusie van musiek as 'n taal geregverdig word (Rognoni 1977:67).

Die idee agter hierdie metode is om een strukturele krag, tonaliteit, met tematiese eenheid te vervang. In die lig van Schoenberg se atonale werke is die twaalftoonsisteem dus 'n plaasvervanger vir vrye atonaliteit met georganiseerde atonaliteit. Dit kan egter ook met tonaliteit verenig word, soos duidelik uit die werke van Berg en Dallapiccola spreek.

Komponiste het verskillende mikpunte met elke komposisie betreffende karakter, tempo, atmosfeer, ensovoorts en daarom het die toonreekse wat hulle gebruik, verskillende karaktertrekke. In hierdie hoofstuk sal die volgende punte bespreek word:

- die algemene beginsels van die twaalftoon-seriële tegniek, sowel as
- die verskillende tipes toonreekse wat deur komponiste gebruik is.

3.2 Algemene beginsels van twaalftoonmusiek

Hierdie afdeling sal aan die hand van Schoenberg se *Klaviersuite*, op. 25 geïllustreer word, omdat dit voldoende voorbeelde bevat om verskeie konsepte duidelik oor te dra. Nog 'n rede vir die keuse van die werk is dat Schoenberg al vier die basiese vorms van die toonreeks in die werk gebruik, wat handig is om die samestelling van 'n matriks te verduidelik.

3.2.1 Die toonreeks as tematiese materiaal

'n Twaalftoonreeks is 'n geordende rangskikking van die twaalf toonhoogtes van die chromatiese toonleer en word as die basiese tematiese materiaal van 'n komposisie beskou. Die keuse van toonreeks is basies onbeperk, omdat daar 479 001 600 moontlike rangskikkings van die twaalf chromatiese tone is (Perle 1981:109). Dit moet egter baie versigtig saamgestel word, omdat die toonreeks letterlik die totale klank van 'n komposisie affekteer. Dit is die bron van elke melodie en akkoord in die werk.

Elke toonreeks het vier verskillende vorms wat deur die komponis gebruik kan word (sien hoofstuk 1 vir verklarings):

- Priem (P),
- Kreeftegang (K),
- Omkering (O) en
- Kreeftegang-omkering (KO).

Wanneer 'n twaalftoon-komposisie ontleed word, word elke toonreeks in terme van vorm en transposisie-vlak beskryf. Die hoofletters (wat in hakies hierbo gegee is) is die afkorting wat die vorm van die toonreeks aandui, terwyl 'n getal die transposisie-vlak aandui. P-4 wys byvoorbeeld op die priem-vorm van die toonreeks en dat hierdie vorm vier halwetone hoër as die oorspronklike toonhoogte van die toonreeks is (dit wil sê 'n majeureterts hoër).

Elk van hierdie vier vorms van die toonreeks kan na enige van die twaalf toonhoogtes van die chromatiese toonleer getransponeer word. In totaal is daar dus agt-en-veertig verskillende weergawes van die toonreeks beskikbaar. Ten einde die analise van 'n seriële werk te vergemaklik, word 'n 12x12-matriks dikwels opgestel wat al die moontlike toonreeks in verhouding tot mekaar aandui. Dit word ook 'n reekskompleks genoem en word soos volg verkry:

- die ongetransponeerde priem-vorm van die toonreeks word in die boonste ry neergeskryf,

- die omkering van die toonreeks word nou in die eerste kolom (vertikaal) geskryf en begin met die toon wat reeds in die eerste blokkie is,
- die matriks word nou voltooi deur in elke ry die transposisie van die priem-vorm, wat met die toon van die omkering in die eerste kolom begin, neer te skryf,
- die voltooide matriks kan nou gebruik word om die priem-vorms van links na regs, die kreeftegang-vorms van regs na links, die omkering-vorms van bo na onder en die kreeftegang-omkering-vorms van onder na bo te lees.

Die matriks van die toonreeks van Schoenberg se *Klaviersuite*, op. 25 word as voorbeeld gegee, met die priem-vorm E, F, G, DI, GI, EI, AI, D, B, C, A en BI.

[P →]

E	F	G	DI	GI	EI	AI	D	B	C	A	BI
EI	E	FT	C	F	D	G	CT	AT	B	GT	A
DI	D	E	BI	EI	C	F	B	GT	A	FT	G
G	AI	BI	E	A	FT	B	F	D	EI	C	CT
D	EI	F	B	E	CT	FT	C	A	BI	G	AI
F	FT	AI	D	G	E	A	EI	C	CT	BI	B
C	CT	EI	A	D	B	E	BI	G	AI	F	FT
FT	G	A	EI	AI	F	BI	E	CT	D	B	C
A	BI	C	FT	B	AI	CT	G	E	F	D	EI
AI	A	B	F	BI	G	C	FT	EI	E	CT	D
B	C	D	AI	CT	BI	EI	A	FT	G	E	F
BI	B	CT	G	C	A	D	AI	F	FT	EI	E

[K ←]

Die twaalftoonreeks dien dus as die verwysingsbasis van alle gebeure rondom toonhoogte in 'n seriële komposisie. Dit sluit die melodiese, kontrapuntale en harmoniese kenmerke in, alhoewel dit van die komponis en die aanwending van die twaalftoon-serialisme afhang. Met Dallapiccola is dit dikwels die geval dat die prosedures nie so streng aangewend word nie, omdat musikaliteit die maatstaf vorm. Cohn (1965:72) beaam dit:

He is a twelve-tone classicist... In his case theory did not overpower creative artistry.

3.2.2 Hantering van tematiese materiaal

'n Werk is uit opeenvolgende stellings van die verskillende vorms van die toonreeks, volgens die komponis se voorkeure, saamgestel. Al die moontlikhede kom baie selde in een werk voor. Die komponis kies 'n spesifieke groep toonreekse met kwaliteite wat hy in die werk wil ontgin. Sadie (1980:17,163) som dit goed op deur te sê dat die konvensies van die twaalftoon-sisteem niks bepaal omtrent

- die aantal vorms van die toonreeks wat gelyktydig aangebied word, of
- die mate waarin elke polifoniese stem sy eie weergawe van 'n seriële toonreeks gebruik, of
- die hoeveelheid verskillende toonreekse wat gebruik word, of
- die verband wat bestaan, indien enige, van opeenvolgende toonreekse of toonreekse wat saamval nie.

Die vertikaalplasing van 'n segment van 'n toonreeks is 'n metode om akkoorde in twaalftoonmusiek te vorm (Rognoni 1977:76). Akkoorde kan die volgorde van die toonreeks van bo na onder, of van onder na bo behou. Wanneer die werk met akkoorde begin, word die volgorde van die toonreeks meesal elders in die komposisie (met 'n horisontale aanbieding) bevestig (Dallin 1974:198).

Die toonreeks kan as 'n tema met begeleiding, 'n reeks akkoorde of 'n polifoniese seksie aangebied word.

'n Verskeidenheid melodiese kontoere, sowel as 'n magdom ritmiese patrone is by 'n enkele toonreeks moontlik. Dieselfde reeks kan dus op totaal verskillende maniere aangebied word. Die *prelude* en *gigue* uit Schoenberg se *Klaviersonate* is 'n goeie voorbeeld van dieselfde toonreeks wat verskillend aangewend word. Die toonreeks word deur getalle 1–12 aangedui.

Voorbeeld 3-1: Schoenberg, *Klaviersonate*, Op. 25, toepassing van die toonreeks in

(a) die *prelude* (mate 1–3), en

(b) die *gigue* (maat 1).

(a)

Rasch (♩ = 80)
P 1 2 3 4 5 6 7 8 sf 9 10 11 12 P.
p mf pp fp

(b)

Rasch (♩ = ca 192)
P 1 2 5 8 12
f sf
3 4 6 7 10 11

3.2.3 Die toonreeks as tema

Schoenberg lê glad nie die klem op twaalftoon-komposisie nie, maar eerder op twaalftoon-komposisie. Die twaalftoontegniek is dus net 'n middel om eenheid en

struktuur in die moeilike medium van atonaliteit te bewerkstellig, deur dit met kreatiwiteit van die komponis se kant aan te wend. Cooper (1974:347) bevestig:

Schoenberg always placed construction at the almost exclusive service of emotional expression.

Die twaalftoonreeks moet dus in 'n tema omgesit word en nie net op 'n wiskundige wyse gebruik word nie. Die plasing van die tone in verskillende registers (Sadie 1980:17,163) en die gebruik van 'n verskeidenheid ritmiese patrone, dra hiertoe by.

Wanneer 'n tema saamgestel word, word sekere vryhede toegelaat (Dallin 1974:196):

- segmente van die toonreeks kan vir die tema en die oorblywende tone vir die ander stemme gebruik word,
- tema- en frase-verdelings mag of mag nie met stellings van die toonreeks ooreenstem nie,
- herhaling van 'n klein fragment van die toonreeks (byvoorbeeld twee tone) is moontlik voordat die res van die toonreeks voorkom en
- trillers, tremolo's en versierings word vryelik toegelaat.

Enharmoniese veranderings van toonhoogtes maak aan hierdie totale chromatiese sisteem geen verskil nie. BI is net so aanvaarbaar soos AT, omdat daar nie 'n spesifieke tonaliteit of toonaard is wat gehandhaaf moet word nie. Oktawe en twee tone in unisoon word vermy (Dallin 1974:198), omdat dit 'n tonika kan impliseer.

Herhaling binne 'n toonreeks word meesal in twaalftoon-komposisies vermy, omdat die herhaalde tone belangriker as die ander tone mag voorkom. Dit kan dus 'n moontlike tonale sentrum impliseer (Rognoni 1977:80). Uitsonderings word soms gemaak deur 'n toon te herhaal voordat die volgende toon van die toonreeks voorkom. Die volgorde van die twaalf chromatiese tone bly dus dieselfde.

Voorbeeld 3-2: Schoenberg, *Klaviersuite*, Op. 25, tweede beweging, mate 02-2.



Die herhaling van toon 5 is dus heeltemal aanvaarbaar. Die laaste toon van die toonreeks van die *Klaviersuite*, op. 25, in die prelude (voorbeeld 3-1 (a)) is nog 'n voorbeeld. Daar is dus talle moontlikhede vir die toonreeks se samestelling en aanwending. Fotine (1967:16) som dit goed op:

12 note composition is creative work and possibly the highest form of musical order. Its only limit is the extent of one's imagination.

3.3 Tipes Twaalftoonreekse

Volgens Delone (1975:393) word daar twee hoofgroepe twaalftoonreekse aangetref, naamlik tonale en atonale toonreekse. Hieronder word nog 'n verdere verdeling van melodiese toonreekse, alle-interval toonreekse, simmetriese toonreekse, simmetriese alle-interval toonreekse, kort- en lang toonreekse en kombinatoriale toonreekse gemaak.

3.3.1 Tonale toonreekse

Tonale toonreekse is toonreekse met duidelike tonale implikasies. Dit wil sê konsonante intervalle, drieklanke en toonleerkonstruksies speel 'n belangrike rol in die toonreeks se samestelling. Hierdie toonreekse word oor die algemeen gebruik om veranderende of ook wisselende tonale sentrums te impliseer. Dit is dus nie die konteks waarin die toonreeks voorkom wat bepaal of dit 'n tonale toonreeks is nie, maar die toonreeks se

inherente kwaliteite. Tonale toonreekse kan dus ook in 'n atonale of tonaal-dubbelsinnige konteks aangewend word.

Die basiese toonreeks van Schoenberg se houtblaaskwintet is 'n voorbeeld van 'n tonale toonreeks wat op 'n konsonante interval gebaseer is. Die essensie van hierdie toonreeks is die interval van 'n volmaakte kwint. Die tweede heksachord is amper presies die transposisie van die eerste heksachord, 'n volmaakte kwint hoër. Die interval EI na BI (begin van die twee afsonderlike heksachorde) suggereer 'n moontlike tonika-dominant-verhouding, wat die tonaliteitsgevoel versterk.

Voorbeeld 3-3: Schoenberg, Houtblaaskwintet se basiese toonreeks.



Nog 'n voorbeeld van 'n tonale toonreeks waar konsonante intervalle 'n belangrike rol speel, is Schoenberg se *Suite*, op. 29. Dit is uit intervalle van tertse en sekste saamgestel en word deur hakies aangedui.

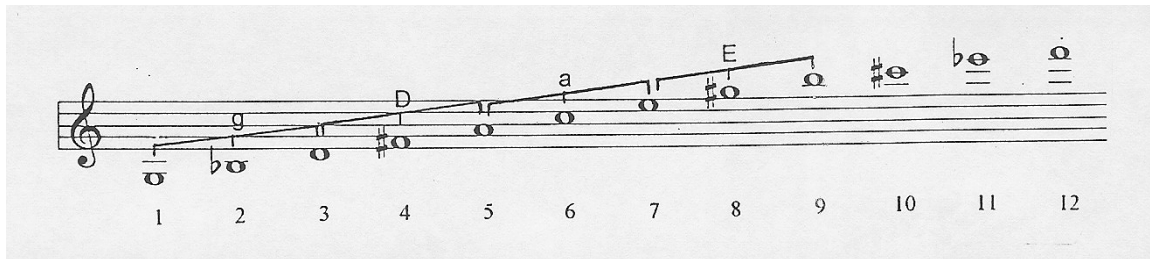
Voorbeeld 3-4: Schoenberg, *Suite*, Op. 29 (vir sewe instrumente), toonreeks.



'n Voorbeeld van 'n tonale toonreeks wat op drieklanke gebaseer is, is Berg se *Violkonsert*. Die eerste nege tone van die konsert se toonreeks kan gesien word as 'n reeks van wisselende en inmeekaarsluitende mineur- en majeure drieklanke, 'n volmaakte kwint uitmekaar (G mineur, D majeur, A mineur en E majeur). Hierdie eienskap van die toonreeks word dikwels ontgin en verleen aan die werk 'n drieklanke-kwaliteit. Dié

spesifieke gepasieerde weergawe word deur die solo-viool in mate 15-18 aangebied (met 'n eie ritmiese patroon wat nie hier aangedui is nie). Die volgorde van die toonreeks is deur die getalle 1-12 op die musiekvoorbeeld aangedui. Die laaste vier tone vorm deel van die heeltoonleer, wat ironies genoeg weer die tonaliteitsgevoel verswak.

Voorbeeld 3-5: Berg, *Violkonsert* se basiese toonreeks.



Soos reeds vroeër in die hoofstuk genoem is, stel 'n komponis 'n toonreeks saam met spesifieke eienskappe wat hy deur die werk ontgin. Berg wend die tonale aspekte van hierdie toonreeks regdeur die werk aan.

Voorbeeld 3-6: Berg, *Violkonsert*, mate 11-14.

A musical score for measures 11-14 of Berg's Concerto for Violin. The score is in 2/4 time and features three staves: Violin (top), Contrabass (middle), and Bassoon (bottom). The Violin staff has fingerings 3, 2, 3, 5, 6, 5, 9, 7, 12. The Contrabass staff has fingerings 4, 7, 8, 9, 10, 11. The Bassoon staff has fingerings 1, 4, 7, 8, 9, 10, 11. The score includes a box labeled 'I-2' above the Violin staff in measure 11. The notes are: 11. G (Violin), 12. B-flat (Violin), 13. C (Violin), 14. D (Violin). The notes are connected by a line that rises from measure 11 to measure 14, then descends through measure 14. Below the staves, the notes are numbered 1 through 12. The notes are: 1. G (below staff), 2. B-flat (below staff), 3. C (below staff), 4. D (below staff), 5. E (below staff), 6. F (below staff), 7. G (below staff), 8. A (below staff), 9. B (below staff), 10. C (below staff), 11. D (below staff), 12. E (below staff). The notes are connected by a line that rises from measure 1 to measure 8, then descends through measure 12. Above the staff, the notes are labeled with letters: D, a, E, and a sharp sign above the 10th note. Below the staff, the notes are numbered 1 through 12.

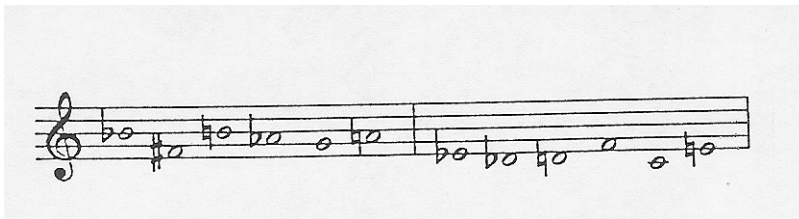
Die tonale implikasies word duidelik deur die kontrabas (KB), kontrafagot (K.Fag.) en fagot (Fag.) omlyn. In maat 11 word die G mineur-drieklank in grondposisie aangetref, maat 12 is op die D majeur-akkoord in eerste omkering, maat 13 op die A mineur-

akkoord in tweede omkering en maat 14 op die E majeur-drieklank in eerste omkering gebaseer.

Schoenberg maak ook van 'n toonreeks in *Ode to Napoleon*, op. 41, wat op kombinasies van drieklanke gebaseer is, gebruik. Deur die loop van die werk ontgin hy hierdie moontlikhede en eindig selfs op 'n EI majeur-drieklank.

Milton Babbitt se *Semi-Simple Variations* bevat 'n toonreeks (Morgan 1992:351) wat moontlike toonleerkonstruksies impliseer. Die eerste heksachord bestaan uit die op- en afgaande weergawes van B melodiese mineurtoonleer se boonste tetrachord. Die tweede heksachord bestaan uit die op- en afgaande weergawes van F melodiese mineurtoonleer se boonste tetrachord. Die tweede heksachord is dus die kreeftegang-vorm van die eerste, 'n tritonus hoër getransponeer.

Voorbeeld 3-7: Babbitt, *Semi-Simple Variations*, toonreeks.



B melodiese mineurtoonleer / F melodiese mineurtoonleer

Wanneer twee van die toonhoogtes enharmonies weergegee word (BI = AT en AI = GT) is die geïmpliseerde tonaliteit duideliker waarneembaar.

Hans Werner Henze maak ook van tonale implikasies in die toonreeks van *Apollo und Hyacinth*, vir altstem, klavier en agt instrumente gebruik. Die eerste drie tone (AI, CT, en E) van die toonreeks omlyn die C# mineur-akkoord (AI word as G# geneem). Tone 4, 5 en 6 (EI, BI en G) van die toonreeks omlyn die EI majeur-akkoord, terwyl tone 7-9 (D, FT en A) die D majeur-akkoord spel. Die laaste drie tone (F, B en C) kan as 'n deel

van C majeuretoonleer beskryf word. Drieklanke sowel as toonleerkonstruksies word deur Henze met die toonreeks se samestelling gebruik.

Voorbeeld 3-8: Henze, *Apollo and Hyacinth* (1957), mate 1-3.

Die verskillende drieklanke word teenoor mekaar gestel om die idee van 'n politonale tekstuur te gee. Henze gebruik die toonreeks baie vryer as byvoorbeeld Schoenberg en Webern, deurdat hy die eerste nege tone van die toonreeks 'n paar keer herhaal voordat die res van die toonreeks voorkom.

In Dallapiccola se *Quaderno musicale di Annalibera* gebruik hy 'n toonreeks met meer subtiele tonale suggesties. Die twaalftoonreeks word in twee heksachorde verdeel, waarvan elk 'n tonale sentrum impliseer. Die eerste heksachord (AT, B, DT, FT, GT en D) is op B majeur-mineur gebaseer (dit wil sê dit bevat eienskappe van die majeur- en mineurtoonlere op B). Die tweede heksachord (DI, F, G, C, A en E) is op A majeur-mineur gebou.

Voorbeeld 3-9: Dallapiccola, *Quaderno musicale di Annalibera* (1952), No. 1.

Simbolo, mate 1-5.

Nog ander voorbeelde is die toonreekse van Schoenberg se *Variasies vir orkes*, op. 31, Webern se *Strykkwartet*, op. 28 en Dallapiccola se *Volo di notte* en *Il prigioniero*.

3.3.2 Atonale toonreekse

Voordat atonale toonreekse bespreek kan word, is dit belangrik om eers vas te stel wat atonaliteit presies behels. Atonaal beteken letterlik nie-tonaal. Dit wil sê die persoon wat die term gebruik, kan geen tonale sentrum hoor nie. Aanvanklik is tonaliteit in kort passasies vermy om sodoende 'n bepaalde karakter te verkry, maar dit is later na bewegings en hele komposisies uitgebrei (Politoske 1974:382). Atonaliteit het dus sy oorsprong in die vrye gebruik van tone wat vreemd in 'n gegewe toonaard is.

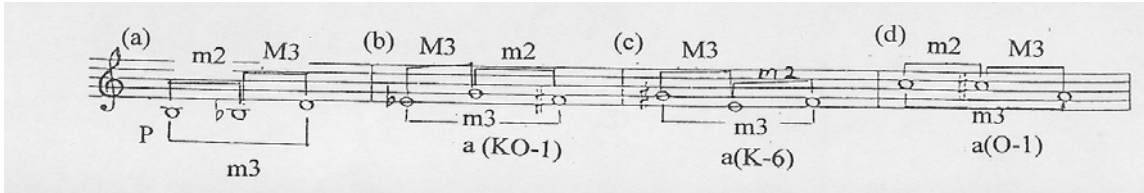
Volgens Grout (1973:703) is atonale musiek, musiek waarin die komponis sistematies die verwysing na tonale sentrums vermy. Dit word gedoen deur harmoniese en melodiese formules te vermy wat die tradisionele sisteem van die akkoorde (wat om 'n fundamentele tonika of sentrale toon gebou is) kan suggereer. Dit wil sê dominant-tonika-progressies en melodiese frases wat dit impliseer, naamlik oktawe, majeur- en mineur-drieklanke, dominantseptiem-akkoorde, en diatoniese toonleerkonstruksies sal vermy word.

Atonale toonreekse vermy dus enige tonale implikasies in die samestelling van die toonreeks en is veral deur komponiste gebruik wat geheel en al wou wegbreek van alle aspekte van die tonale sisteem en tog ook struktuur in hul werke verlang het.

Webern is só 'n komponis wat assosiasies met tonale musiek vermy en so veel as moontlik die strukturele kenmerke van elke komposisie se toonreeks ontwikkel. In sy *Konsert vir nege instrumente* gebruik hy 'n toonreeks wat uit vier selle van drie tone elk bestaan. Elke sel bevat dieselfde intervalle, naamlik 'n mineursekunde, 'n mineurterts en 'n majeurterts. Volgens hierdie intervalle kan (a) as die basis, en (b), (c) en (d) as afgeleides van (a) gesien word. (b) is die kreeftegang-omkering van (a), (c) die kreeftegang van (a) en (d) die omkering van (a). Die toonreeks is dus afgelei deur seriële

transformasies van die eerste drie tone. Hierdie stel is noukeurig saamgestel en beplan en die vier verskillende selle word regdeur die werk deur Webern benut.

Voorbeeld 3-10: Webern, *Konsert vir nege instrumente*, Op. 24, toonreeks.



Webern beklemtoon en artikuleer hierdie strukturele eienskap van die toonreeks (in die opening van die werk) deur aan die verskillende selle (van drie tone elk) individuele instrumentasie, lengte en artikulasie toe te ken.

Voorbeeld 3-11: Webern, *Konsert vir nege instrumente*, Op. 24, mate 1-3.

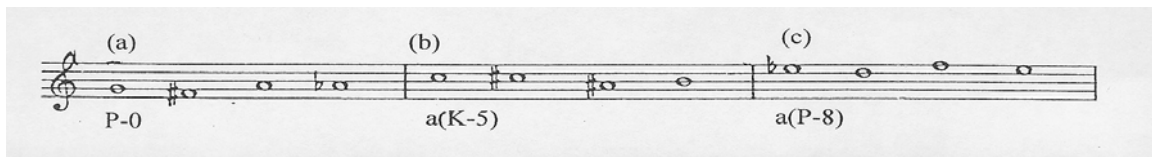
The image shows the first three measures of Webern's Op. 24 for four instruments: Flute, Oboe, Clarinet, and Trumpet. The music is in 3/4 time. Measure 1 is mostly rests. Measure 2 contains the main melodic material. Flute: notes G4, A4, Bb4, C5 with articulation markings 4, 5, 6 and dynamic 'f'. Oboe: notes G4, A4, Bb4, C5 with articulation markings 1, 2, 3 and dynamic 'f'. Clarinet: notes G4, A4, Bb4, C5 with articulation markings 10, 11, 12 and dynamic 'f'. Trumpet: notes G4, A4, Bb4, C5 with articulation markings 7, 8, 9 and dynamic 'f'. The Clarinet part is marked 'with mute' in measure 1. The Oboe part has a '3' (triple) marking in measure 2. The Clarinet part has a '3' (triple) marking in measure 3. The Trumpet part has a '3' (triple) marking in measure 2.

Wanneer 'n toonreeks gevorm word deur 'n element (2, 3, 4 of 6 toonhoogtes) van 'n toonreeks te neem en deur middel van seriële transformasies 'n nuwe twaalftoonreeks op te bou (sien voorbeeld 3-10), word dit 'n afgeleide toonreeks genoem (Sadie 1980:17,165).

Messiaen het volgens Ulrich & Pisk (1963:611) aan sy nuwighede gekom deur die seriële tegnieke op 'n individuele wyse aan te pas. Hy het naamlik sekere toonleer-segmente vir sy melodieë en akkoorde gekies wat later tot sy eie toonlere (modusse) gelei het. Wanneer Messiaen se sewe toonlere van beperkte transposisie dan ook vergelyk word met die beginsel wat Webern by die samestelling van hierdie toonreeks gebruik het, is dit nie onmoontlik om te spekuleer oor die mate waarin eersgenoemde deur Webern beïnvloed is nie.

In sy *Strykkwartet*, op. 28 gebruik Webern dieselfde beginsel van afgeleide toonreekse. Die toonreeks bestaan egter uit drie selle van vier tone elk. Die tweede tetrachord (b) is die getransponeerde kreeftegang-vorm van die eerste (a) en die derde (c) is 'n eenvoudige getransponeerde vorm van die eerste tetrachord. Die twee buitenste tetrachorde is op BACH (BI, A, C en B) gebaseer.

Voorbeeld 3-12: Webern, *Strykkwartet*, Op. 28, toonreeks.



Hierdie toonreeks word verwring deur die twaalf tone tussen die verskillende instrumente te verdeel. Die toonreeks word dus nie noodwendig deur die luisteraar waargeneem nie, maar verskaf tog eenheid in die komposisie as gevolg van die interval-opeenvolgings wat konsekwent bly.

Voorbeeld 3-13: Webern, *Strykkwartet*, Op. 28, mate 1-6.

The image shows the first six measures of Webern's String Quartet, Op. 28. The score is for four instruments: 1. Geige (Violin I), 2. Geige (Violin II), Bratsche (Viola), and Violoncello (Cello). The tempo is marked 'Mässig' with a quarter note equal to ca 66. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first measure is marked with a forte (f) dynamic. The second measure is marked with a forte (f) dynamic. The third measure is marked with a forte (f) dynamic. The fourth measure is marked with a sforzando (sfp) dynamic. The fifth measure is marked with a sforzando (sfp) dynamic. The sixth measure is marked with a sforzando (sfp) dynamic.

In Webern se *Simfonie*, op. 21, is die tweede helfte van die toonreeks die kreeftegang van die eerste helfte, 'n tritonus hoër getransponeer. Die toonreeks is ook só saamgestel dat tone wat langs mekaar voorkom in die priem-vorm, ook in die transformasies langs mekaar gebruik word. In die vier gegewe vorms is tone E en F langs mekaar in P-0, P-4 en O-0. B en BI val ook langs mekaar in P-0, O-0 en P-4. Webern ontgin hierdie eienskap deur die herhaling van hierdie identiese pare te beklemtoon. Dit lei tot 'n werk wat klink asof dit op motiewe gebaseer is.

Voorbeeld 3-14: Webern, *Simfonie*, Op. 21, basiese toonreeks en eerste drie transformasies.

In dieselfde werk is die hele eerste beweging saamgestel as 'n reeks van dubbelkanons. Dit is nog 'n seker manier om die laaste moontlike tonale suggesties uit die weg te ruim. Die partituur is verwerk sodat elk van die vier stemme van die dubbelkanon op 'n aparte balk voorkom. Die kanon is as volg uiteengesit:

- P-0 is in die boonste stem en word kanonies deur die omkering O-0 in die onderste stem nageboots, terwyl
- O-8 in die tweede stem kanonies deur die omkering P-4 in die derde stem nageboots word.

Voorbeeld 3-15: Webern, *Simfonie*, Op. 21, eerste beweging se opening, mate 1-6.

Hierdie twee kanons word gelyktydig aangebied, en oorvleuel mekaar in register so wel as in ritme. Dít, tesame met die feit dat die instrumentasie van elke stem konstant verander, maak dit onmoontlik om die kanoniese struktuur te volg. Dit is bloot 'n abstrakte agtergrond, 'n soort onderliggende struktuur wat die werk in 'n bepaalde rigting stuur.

Atonaliteit word dus in hierdie werk verkry deur talle majeur - en mineursekundes in die toonreeks, die opvallende melodiese spronge van 'n mineurnoon, sowel as die verspreiding van die melodie-tone tussen verskillende instrumente. Die twee kanons wat gelyktydig aangebied word, dra ook hiertoe by.

3.3.3 Melodiese toonreekse

'n Melodie is die opeenvolging van tone wat 'n herkenbare musikale vorm, in samewerking met die ritmiese organisering daarvan, het (Politoske 1974:473). Dit wil sê 'n melodiese toonreeks sal 'n toonreeks wees waarin die opeenvolging van tone 'n herkenbare musikale vorm, met 'n eie ritmiese patroon het.

Voorbeeld 3-16: Schoenberg, *Variasies*, Op. 31, *adagio*-seksie, mate 1-2.



3.3.4 Alle-interval toonreekse

Daar kom altesaam elf verskillende intervalle binne 'n oktaaf voor, naamlik 'n mineursekunde, 'n majeurekunde, 'n mineurterts, 'n majeureterts, 'n volmaakte kwart, 'n vergrote kwart, 'n volmaakte kwint, 'n mineursekst, 'n majeuresekst, 'n mineurseptiem en 'n majeureseptiem. Soos die naam aandui, kom al elf die intervalle binne een toonreeks voor. Sadie (1980:17,163) definieer dit as 'n toonreeks wat in alle vorms, al die intervalle bevat (behalwe die unisoon). Fotine (1967:78) spesifiseer verder dat die tritonus halfpad (tussen tone 6 en 7) en ook aan die einde van die toonreeks (tussen tone 12 en 1) voorkom. Volgens Dallin (1974:191) word al die intervalle in 'n toonreeks gebruik om maksimum verskeidenheid te verkry. Dit is ook die geval met hierdie toonreekse. Die eerste alle-interval toonreeks is deur Berg se leerling, F.H. Klein, saamgestel (Carner 1975:111). Aanvanklik het Berg gedink dat dit die enigste voorbeeld van hierdie tipe toonreeks is, maar daar is later ontdek dat daar so veel as 1 928 moontlike alle-interval toonreekse bestaan (Carner 1975:111).

In Dallapiccola se *Fregi*, die sesde stuk uit *Quaderno*, kom 'n alle-interval toonreeks voor. Elk van die intervalle (mineursekunde tot majeureseptiem), is deur middel van

hakies op die musiekvoorbeeld aangedui. 'n Kleinletter m is gebruik om mineur-intervalle en 'n hoofletter M om majeur-intervalle aan te dui. 'n Tritonus is deur 4+ en 'n volmaakte kwart en kwint onderskeidelik deur V4 en V5 aangedui.

Voorbeeld 3-17: Dallapiccola, *Quaderno No. 6, Fregi*, mate 1-4.



Die toonreeks van die eerste beweging van Berg se *Liriese suite* vir strykkwartet is nog 'n voorbeeld van 'n alle-interval toonreeks.

Voorbeeld 3-18: Berg, *Liriese suite*, toonreeks.



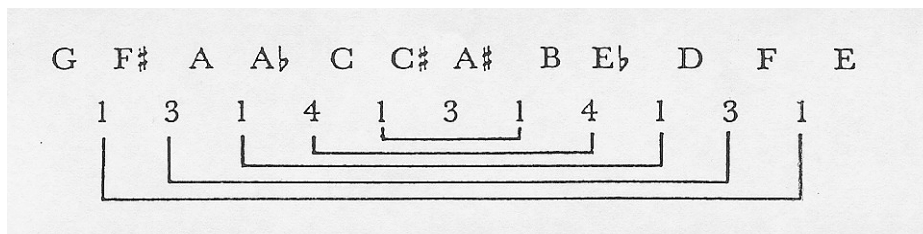
Hierdie toonreeks is identies aan die toonreeks van Berg se tweede Storm-lied: *Schliesse mir die Augen beide*.

3.3.5 Simmetriese toonreekse

Simmetrie speel in die verskillende aspekte van twintigste-eeuse musiek 'n belangrike rol. Ook by seriële komponiste word hierdie kenmerk aangetref. 'n Toonreeks wat só saamgestel is dat 'n gedeelte daarvan 'n spieëlbeeld van die ander deel is, word 'n simmetriese toonreeks genoem. Die intervalopeenvolging is dieselfde of daar van voor of agter gelees word. Delone (1975:475) verklaar dat dit enige toonreeks is waarvan die inhoud gereproduseer kan word deur die transposisie of omkering daarvan.

'n Voorbeeld word in Webern se *Strykkwartet*, op. 28 aangetref. In die onderstaande voorbeeld word die simmetriese aspekte deur middel van die intervalstruktuur aangedui, volgens die aantal halftone wat tussen twee tone voorkom. Die hakies verbind die intervalle wat ooreenkom en dui dat dit van buite na binne geld en ook omgekeerd. Die tweede heksachord van die toonreeks is dus die spieëlbeeld van die eerste heksachord en is sodoende ook die kreeftegang-omkering van die eerste, 'n majeurekst hoër.

Voorbeeld 3-19: Webern, *Strykkwartet*, Op. 28, toonreeks.



Die toonreeks in Webern se *Simfonie*, op. 21 (wat onder atonale toonreekse bespreek is) is ook simmetries. Die intervalle tussen tone 1 en 6 word presies van agter na voor, maar 'n tritonus laer, weergegee. Nog ander voorbeelde van simmetriese toonreekse word in Webern se *Kantate 1*, op. 29 en sy *Variasies vir orkes*, op. 30 aangetref.

Alhoewel simmetriese toonreekse 'n besondere samestelling het, beperk dit die totale potensiaal van die toonreeks, omdat daar minder moontlike transposisies beskikbaar is. Daar is net vier-en-twintig transposisies beskikbaar (teenoor die gewone agt-en-veertig), omdat sekere kreeftegang-omkering-weergawes dieselfde as die priem van die toonreeks is. Net so stem sommige van die kreeftegang-vorms met die omkering-vorms ooreen. Dit wil sê slegs die priem- en kreeftegang-vorms van hierdie tipe toonreekse word meesal deur komponiste gebruik.

3.3.6 Simmetriese alle-interval toonreekse

Al elf die intervalle word in hierdie tipe toonreekse aangetref en dit word boonop simmetries saamgestel. Dit behels dat die intervalle, wat in die eerste heksachord

voorkom, se komplementêre vorms in die tweede heksachord van agter na voor gebruik word. 'n Voorbeeld kom in Luigi Nono se *Il Canto Sospeso* voor (Delone 1975:399). Die intervale word in die musiekvoorbeeld aangedui.

Voorbeeld 3-20: Luigi Nono, *Il Canto Sospeso*, toonreeks.



- (i) Tussen tone 1 en 2 = 'n mineursekunde (1)]
- (ii) Tussen tone 11 en 12 = 'n majeureseptiem (11)]

- (iii) Tussen tone 2 en 3 = 'n majeuresekunde (2)]
- (iv) Tussen tone 10 en 11 = 'n mineurseptiem (10)]

- (v) Tussen tone 3 en 4 = 'n mineurterts (3)]
- (vi) Tussen tone 9 en 10 = 'n majeuresekst (9)]

- (vii) Tussen tone 4 en 5 = 'n majeureterts (4)]
- (viii) Tussen tone 8 en 9 = 'n mineursekst (8)]

- (ix) Tussen tone 5 en 6 = 'n volmaakte kwart (5)]
- (x) Tussen tone 7 en 8 = 'n volmaakte kwint (7)]

- (xi) Tussen tone 6 en 7 = 'n tritonus (6)

Die hakie verbind die interval met sy komplementêre vorm. Nog 'n eienskap van hierdie tipe toonreekse is dat daar altyd tussen die eerste en die laaste tone van die toonreeks 'n tritonus voorkom.

3.3.7 Kort en lang toonreekse

Met kort toonreekse word daar na toonreekse wat minder as twaalf tone bevat, verwys. Sommige seriële werke, soos die vroeë komposisies van Stravinsky se seriële periode, is op kort toonreekse gebaseer. *In Memoriam Dylan Thomas* van Stravinsky is 'n goeie voorbeeld, want die toonreeks bestaan net uit vyf tone. Wanneer die toonreeks getransponeer word, gee elke transformasie nie noodwendig verskillende permutasies van dieselfde versameling van toonhoogtes weer nie. Dit laat die moontlikheid dat sekere tone meer beklemtoon kan word as ander tone en dus 'n tonaliteit kan impliseer (Rognoni 1977:77).

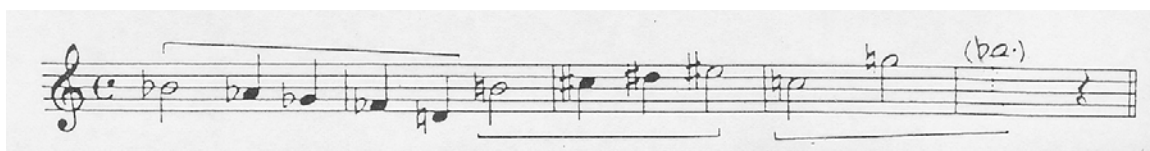
Voorbeeld 3-21: Stravinsky, *In Memoriam Dylan Thomas*, toonreeks.



Copland het sy *Klavierkwartet* van 1950 op 'n toonreeks met elf tone gebaseer.

Voorbeeld 3-22: Copland, *Klavierkwartet*, (a) toonreeks,
 (b) omkering,
 (c) kreeftegang-omkering.

(a)



Die toonlere waarop die komponis die toonreeks gebaseer het, kom in die musiekvoorbeeld duidelik na vore. Die eerste vyf tone is op die heeltoonleer vanaf BI afgaande tot D gebaseer. Die tweede segment (tone 6-9) gebruik die opgaande heeltone van die heeltoonleer. Die laaste drie tone is op die dominantseptiem-

akkoord op C (met weglating van E) gebaseer. Die laaste toon in die voorbeeld is die herhaling van die eerste toon, om sodoende twaalf tone te verkry.

(b)



Die omkering van die toonreeks het 'n nuwe kontoer. Die eerste deel is opgaande, terwyl die middeldeel nou afgaande is. Dit is steeds op die heeltoonleer gebaseer. Die laaste drie tone is egter nie meer op 'n dominantseptiem-akkoord gebaseer nie, maar op BI, DI en AI.

(c)



Ander ritmiese waardes en artikulasie verskaf aan hierdie aanbieding van die toonreeks 'n nuwe karakter. Dit is opvallend dat die komponis nou die A in die middel van die toonreeks herhaal om weer die effek van 'n twaalftoonreeks te verkry. In sy *Fantasie vir klavier* (1958) gebruik Copland 'n toonreeks wat tien tone bevat. Die twee oorblywende tone is vir kadenspunte in 'n tonaal-georiënteerde konteks gereserveer.

Schoenberg het in sommige van die bewegings van die *Fünf Klavierstücke*, op. 23, ook van toonreekse, wat minder as twaalf toonhoogtes bevat, gebruik gemaak. 'n Voorbeeld is no. 2 wat 'n toonreeks met nege verskillende toonhoogtes bevat, alhoewel ander materiaal ook gebruik word. Transposisies kom wel voor, maar omkerings en kreeftegang-omkerings kom slegs in die laaste ses mate voor. Kreeftegang-vorms word glad nie gebruik nie.

Lang toonreekse verwys na 'n toonreeks wat meer as twaalf tone gebruik, byvoorbeeld Berio se *Nones* vir orkes. Hierdie werk bevat 'n toonreeks met dertien tone en bestaan uit twee oorvleuelende heptachorde. Die tweede heptachord is die kreeftegang van die eerste.

Nog 'n voorbeeld is op. 24 no. 3 van Schoenberg, wat op 'n toonreeks van veertien tone gebaseer is, waarin drie toonhoogtes elk twee maal voorkom. Hy maak wel van P, K, O en KO, maar slegs op die eerste transposisievlak, gebruik.

3.3.8 Kombinatorialiteit

Dit is 'n term wat van wiskunde geleen is, waar dit na die studie van die rangskikking van voorwerpe volgens spesifieke reëls verwys (Sadie 1980:17,198). Die musikale toepassing het sy oorsprong in Milton Babbitt as 'n ontwikkeling en uitbreiding van die twaalftoon-serialisme van Schoenberg.

Randel (1986:888) beskryf 'n toonreeks as kombinatoriaal wanneer twee heksachorde van twee verskillende vorms van 'n toonreeks saamgevoeg kan word sonder dat enige van die toonhoogtes gedupliseer word. Dit wil sê die twee heksachorde (een van elk van die toonreeks se vorms) kombineer om 'n nuwe twaalftoonreeks daar te stel. Dieselfde word op die twee oorblywende heksachorde toegepas. Nie alle twaalftoonreekse is kombinatoriaal nie, behalwe dat die eerste helfte van elke toonreeks gekombineer kan word met die eerste helfte van sy eie kreeftegang om 'n twaalftoonreeks te vorm.

Rahn (1980:118) verduidelik dat kombinatorialiteit op die volgende wyses verkry kan word:

the general idea of 'combinatoriality' is an extension of the 'unity of musical space' principle. It is to create aggregates ... both as successions and as simultaneities, horizontalities or verticalities.

Schoenberg het veral hierdie tegniek gebruik, omdat dit hom in staat gestel het om toonreekse te kombineer sonder om toonhoogtes te dupliseer. Morgan (1992:68) beweer dat Schoenberg homself regdeur die *Klavierstück*, op. 33a tot kombinatoriale pare beperk. Sodoende bevorder hy die saamklink van verskillende vorms van die toonreeks.

Voorbeeld 3-23: Schoenberg, *Klavierstück*, Op. 33a.

The image displays musical notation for Schoenberg's *Klavierstück*, Op. 33a. It is divided into two parts, (a) and (b). Part (a) shows two staves of music. The top staff is labeled 'P-0' and the bottom staff is labeled 'O-5'. Both staves show a sequence of notes that are identical in pitch and rhythm. The notes are: Bb, Ab, Gb, Fb, Eb, D. Part (b) shows two staves of music. The top staff is labeled 'P-0' and the bottom staff is labeled 'O-5'. Both staves show a sequence of notes that are identical in pitch and rhythm. The notes are: C, Bb, Ab, Gb, Fb, Eb, D. The score includes dynamic markings such as 'p' and 'cantabile', and tempo markings like 'a tempo'. There are also fingerings and articulations indicated throughout the piece.

(a) P-0 en O-5 word in die voorbeeld aangedui. Let op dat die totale toonhoogte-inhoud (nie die volgorde nie) van die eerste helfte van P-0 identies aan die tweede helfte van O-5 is. Omdat daar geen duplisering van toonhoogtes tussen die eerste heksachorde van die toonreekse is nie, kan hulle gekombineer word om 'n nuwe twaalftoonreeks te vorm.

(b) Hierdie voorbeeld dui 'n passasie van dieselfde werk aan waar die boonste stemme P-0 en die laer stemme O-5 bevat. Die toonreeks is só geplaas dat beide die eerste heksachorde gekombineer word in die eerste twee en 'n half mate om 'n nuwe toonreeks te vorm. Die tweede heksachorde word in die res van die voorbeeld gekombineer tot 'n nuwe toonreeks. Kombinatoriale twaalftoonreeks word dus in elk van die passasie se twee subfrases gevorm.

3.4 Samevatting

In hierdie hoofstuk is die algemene beginsels van die twaalftoon-seriële tegniek verduidelik en met musiekvoorbeelde geïllustreer. Talle verskillende tipes toonreeks word aangetref en is ook in die hoofstuk bespreek en met voorbeelde toegelig.

4 'N OORSIG OOR DALLAPICCOLA SE WERKE

4.1 Inleiding

Dallapiccola se eerste werke is tonaal, met sterk romantiese neigings en herinner aan sewentiende-eeuse Italiaanse instrumentale vorme (Martin & Drossin 1980:202). Daaropvolgende werke is in die romantiese en impressionistiese style gekomponeer. Twaalftoonreekse het stelselmatig in sy tonale musiek begin verskyn en later het dit die basis van sy werke gevorm. Die harmoniese en uitdrukkingsvolle spanning in sy musiek het dus geleidelik deur middel van toenemende chromatiek vermeerder en hierdie proses het uiteindelik in die aanneem van die twaalftoon-seriële tegniek in 1942 gekulmineer.

Cohn (1965:72) beweer dat Dallapiccola na die aanneem van twaalftoonmusiek nie tradisionele terreine laat vaar nie, al neem sy komposisie-vryheid toe. Selfs in die twaalftoon-seriële werke is elemente van die vroeëre style nog sigbaar en in van sy latere werke maak hy sporadies van tonaliteit of tonale verwysings gebruik.

In hoofstuk 4 sal daar:

- 'n lys van Dallapiccola se gepubliseerde werke gegee word,
- 'n kort oorsigtelike bespreking van elke werk gemaak word, met spesifieke verwysing na die datum van eerste uitvoering en uitsluitel of die komposisie tonaal, atonaal of twaalftoon-serieel is en
- die aanwending van die tegniek in Dallapiccola se twaalftoon-seriële werke sal bespreek word. Melding sal ook gemaak word of twaalftoon-serialisme regdeur 'n betrokke werk, of net gedeeltelik binne seksies of bewegings van die werk aangetref word.

Dit is opvallend dat daar geen opusnommers aan die werke toegeken is nie, maar die tydperk van komposisie is in hakies aangedui.

4.2 Lys van gepubliseerde werke

Griffiths (1986:57) verdeel Dallapiccola se werke in die volgende kategorieë: opera, ballet, orkes, koor, solo-vokaal en instrumentaal. Binne elke bepaalde kategorie word die gepubliseerde werke in die volgorde waarin dit gekomponeer is, aangegee. Werke wat volgens Baker & Slonimsky (1984:534-535) tot die lys gevoeg moet word, is in hakies aangedui.

Opera:

Volo di notte (1937-1939)

Il prigioniero (1944-1948)

Job (1950)

Ulisse / Odysseus (1960-1968)

Ballet:

Marsia (1942-1943)

Orkes:

Piccolo concerto per Muriel Couvreur (1939-1941)

Due pezzi per orchestra (1947)

Tartiniana (1951)

Variazioni per orchestra (1954)

Piccola musica notturna (1954)

Tartiniana seconda (1955-1956)

Dialoghi (1959-1960)

Three questions with two answers (1962)

Koor:

Sex cori di Michelangelo Buonarotti il giovane (1933-1936)

Canti di prigionia (1938-1941)

Canti di liberazione (1951-1955)

Requiescant (1957-1958)

Tempus destruendi - Tempus aedificandi (1970-1971)

Solo-vokaal:

(Estate (1932))

(Divertimento in quattro esercizi (1934))

Tre laudi (1936-1937)

Liriche greche

1. *Cinque frammenti di Saffo* (1942)

2. *Sex carmina Alcaeï* (1943)

3. *Due liriche di Anacreonte* (1944-1945)

Rencesvals (1946)

Quattro liriche di Antonio Machado (1948)

Tre poemi (1949)

Goethe Lieder (1953)

An Mathilde (1955)

Cinque canti (1956)

Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956 (1957) (hersien in 1958)

Pregchiere (1962)

Parole di San Paolo (1964)

Sicut umbra... (1969-1970)

Commiato (1972)

Instrumentaal:

(Partita (1930-1932))

Musica per tre pianoforti (1935)

Sonatina canonica (1942-1943)

Ciaccona, intermezzo e adagio (1945)

Due studi (1946-1947)

Quaderno musicale di Annalibera (1952, hersien in 1953)

Volgens MacDonald (1976:4) is Dallapiccola se vroeëre werke, op versoek van die komponis, nie vir uitvoering beskikbaar nie. Hierdie werke sal nie vir die doeleindes van die skripsie bespreek word nie en sluit die volgende in:

Fuiri da Tapo (1924-26)

Caligo (1926)

Due canzoni di Grado (1927)

Dalla mia terra (1928)

Due laudi di Fra Jacopone da Todi (1929)

La canzone del Quarnaro (1930)

Due liriche dal Kalewala (1930)

Tre studi (1932)

Rapsodia (studio per La Morte del Conte Orlando) (1932-33)

Dallapiccola het ook musiek vir drie films gekomponeer (1948 - verlore, 1948 - verlore en 1953) en die besyferde baslyn van werke van Vivaldi en Italiaanse komponiste van die sewentiende- en agtiende eeue gerealiseer en nagesien. Hierdie werke word nie vir die doeleindes van die studie bespreek nie. Sy laaste werk is onvoltooid en word derhalwe ook nie vir studie ingesluit nie.

Verskillende bronne gee soms die datum van 'n komposisie, of die datum van eerste uitvoering verskillend aan. In sulke gevalle is die datum wat deur die meeste bronne aangedui is, gebruik.

4.3 Kort, oorsigtelike bespreking

Soos reeds in die inleiding tot dié hoofstuk genoem is, is Dallapiccola se eerste werke tonaal - dit wil sê die twaalftoonsisteem word nie in al sy werke gebruik nie. Hy benut tonaliteit met uiterste chromatiek, atonaliteit en ook twaalftoon-serialisme. Hierdie bespreking sal dus uitsluitelike gebruik maak van laasgenoemde tegniek gebruik maak en indien nie, of die werke in die tonale- of atonale styl is. Wanneer 'n twaalftoonreeks binne 'n tonale werk aangewend word, en die werk nie op twaalftoon-

serialisme gebaseer is nie, sal melding daarvan gemaak word. 'n Kort bespreking sal oor die werke in die algemeen gegee word.

4.3.1 *Volo di notte* (nagvlug)

Hierdie is 'n eenbedryf-opera en die libretto is deur Dallapiccola self geskryf. Dit is op Antoine de Saint-Exupéry se roman, *Vol de nuit*, gebaseer en is nie 'n twaalftoon-seriële werk nie. Dallapiccola wissel nog modale en chromatiese elemente af, met die klem al meer op laasgenoemde (Morgan 1991:254), terwyl 'n twaalftoon-seriële toonreeks gereeld voorkom. Dallapiccola kombineer dus liriese uitdrukking met die simboliese gebruik van seriële tegnieke (Fearn 1997:286). Atonaliteit word ook in die werk aangetref en ten minste een volle twaalftoonakkoord word gebruik (Sadie 2001:6,856). Dit is vir die eerste maal in Florence op 18 Mei 1940 uitgevoer (MacDonald 1976:8).

Hierdie komposisie beskryf 'n Suid-Amerikaanse lugredery wat bereid is om die lewe van 'n loods op te offer ten einde nagvlugte in te stel. Die storielyn is simbolies van die verhouding tussen mens en masjien en die masjien neem volle beheer van die menslike brein oor (Cooper 1974:273).

Net soos Berg se *Wozzeck* en *Lulu*, wend Dallapiccola die individuele tonele as 'geslote' musikale vorme, soos byvoorbeeld *tempo di blues*, *pezzo ritmico* en koor en variasies aan. *Sprechstimme* word dikwels as afwisseling tot die vokale lyn aangebied. Hy pas dit soos Berg in 'n ritmiese deklamasie, halfpad tussen praat en sing, toe (Cooper 1974:273).

Dallapiccola het vir die eerste keer musiek wat met Middeleeuse tekste geassosieer word, met hierdie tema van die moderne mens se soeke na 'n stukkie geluk gekombineer (Watkins 1988:488). Ten einde dit te bereik, word materiaal en ook die twaalftoonreeks uit *Tre laudi* (sien paragraaf 4.3.21) in die werk aangehaal (Sadie 2001:6,856). Sy merkwaardige dramatiese instink vir die verhoog, byvoorbeeld om 'n nagmerrie of angstigtheid uit te beeld, is veral in hierdie werk baie duidelik.

4.3.2 *Il prigioniero* (die gevangene)

Gedurende die moeilike jare waartydens die Nazi's Florence beset het, moes die Dallapiccolas dikwels wegkruip om arrestasie te voorkom. Dit is in hierdie tyd dat Luigi Dallapiccola aan *Il prigioniero* gewerk het. Dit is 'n eenbedryf-opera met 'n proloog, wat oor tirannie, vervolging en die verlies van vryheid handel. Die werk is in 1950 vir 'n klein orkes hersien en is 'n twaalftoon-seriële komposisie waarin die invloed van die Weense ekspressioniste duidelik is (Salzman 1974:118).

Die libretto bestaan uit sewe tonele, is deur die komponis aangepas en is op 'n kortverhaal van Philippe Auguste Villiers de l'Isle-Adam: *La Torture par l'esperance* en 'n toneel van Charles de Coster: *La Légende d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak* gebaseer (Sachs 1987:203). Die aksie behels die gevangenskap van 'n Vlaamse Protestantse burger gedurende die stryd vir vryheid van die Spanjaarde in die periode van die Spaanse inkwisisie met Philip II aan bewind. In die tronk is hierdie burger vrygelaat deur 'n gawe tronkwagter, aangevuur deur die hoop dat vryheid om die draai is. Wanneer hy egter ontsnap, kom hy agter dat die tronkwagter hom om die bos gelei het deur hom valse hoop te gee. Terwyl hy na die brandstapel gesleep word, mompel hy net een woord: *vryheid*. Dallapiccola haal dan uit *Canti di prigionia* (paragraaf 4.3.15) die gebed van Mary Stuart aan. Hy beweer ook in liriese, maar onheilspellende melodieë, dat die tipe marteling erger as die verlies van vryheid, die vashou aan valse hoop is (Lebrecht 1992:86).

Die werk is vir die eerste maal op Turyn-radio op 4 November 1949 gehoor en die eerste publieke uitvoering van *Il prigioniero* is in Florence op 20 Mei 1950 by die *Florentine May Music Festival* gegee (MacDonald 1976:11). In Ewen (1969:150) sê Howard Taubman van hierdie werk:

...there are moments when this music rises to heights of tension. For the most part, it is sombre, slow-moving, like something through a veil. Dallapiccola reserves his most eloquent writing for the orchestra. He is a master of vivid and moving tonal combinations. And when he combines his orchestra and

chorus towards the end, he achieves a shattering effect. ... In sum, this is a composer and a work of individuality.

4.3.3 *Job* (Job)

'n Bybelse drama of oratorium vir vyf sangers, verteller, koor, spreekkoor en orkes met een bedryf en sewe tonele. Dit is deur 'n foto van Jacob Epstein se beeldhouwerk, *Behold the Man*, geïnspireer. *Job* is vir die eerste maal in Rome op 30 Oktober 1950 uitgevoer (MacDonald 1976:13).

Dallapiccola beskryf hierdie oratorium as 'n *sacra rappresentazione*, of gewyde drama. Die werk maak van twaalftoon-serialisme gebruik en is op 'n enkele toonreeks gebaseer. Sy aanwending van die tegniek herinner sterk aan die Weense ekspressioniste (Salzman 1974:118).

Daar is min aksie, met 'n goeie hoeveelheid van die storie van Job wat deur die koorgroepe (verteenwoordigend van die Here en die satan) gegee word. Die koor word eenstemmig en kanonies gebruik. Ander stemme praat namens Job, naamlik die vier boodskappers en Job se vriende en volgens Prausnitz (Ewen 1968:193) word Job se menslikheid hierdeur verhoog.

4.3.4 *Ulisse* (Ulisse)

Die libretto van hierdie tweebedryf-opera (Dallapiccola se eerste vollengte opera met 'n proloog) is in Duits en is op Homer se *Odysseus* gebaseer. Busoni se *Doktor Faustus* is 'n belangrike model vir die struktuur van die werk (Eckert 1982:245). Die karakterisering van Odysseus in *Ulisse* stem ooreen met Dante: 'n man op soek na homself en die betekenis van sy lewe (Eckert 1982:247) en teen die einde vind hy die Here (Shackelford 1981:426). Die eerste uitvoering vind op 29 September 1968 in Wes-Berlyn se operahuis plaas (MacDonald 1976:13). Op 30 Mei 1972 ontvang die werk die *Prix Arthur Honegger* in Parys (Shackelford 1981:434).

Hierdie twaalftoon-seriële komposisie van Dallapiccola verskil van die ander operas, deurdat dit 'n meer liriese as 'n dramatiese werk is. Griffiths (1986:57) sê van Ulisse:

...using the exquisiteness and subtlety of Dallapiccola's late style in following the hero's restless exploration of inner dilemmas.

4.3.5 *Marsia* (Marsia)

'n Dramatiese eenbedryf-ballet wat vir die eerste uitvoering by 'n musiekfees in Venesië op 9 September 1948 gehoor is (MacDonald 1976:9). Dit is een van Dallapiccola se min suiwer orkestrale werke (balletsuite) en is dikwels as 'n simfoniese suite in Europa en die Verenigde State uitgevoer. Die komposisie is suiwer op diatoniek gebaseer (Sadie 2001:6,856) en is nie 'n twaalftoon-seriële komposisie nie. Die musiek is spanningsvol en kragtig en poëtiese oomblikke bied 'n welkome kontras (Ewen 1959:79).

Dallapiccola maak van 'n baie sagte, harmonieuse toonreeks gebruik om 'n sterrehemel-effek te verkry (Vlad 1957:23,58). Dit word ook aangehaal wanneer Apollo en sy volgelinge op die toneel verskyn. Apollo se dans begin weer met helder, diatoniese modusse. Al die materiaal tot sy beskikking word dus benut en die kontras tussen chromatiese, diatoniese en twaalftoonmotiewe (Vlad 1957:23) verhoog die storielyn.

Die storie van die ballet, deur A.M. Milloss, vertel van Marsia wat klank ontdek deur in 'n fluit te blaas. Hy is baie opgewonde oor die musiek wat hy maak en begin koorsagtig dans. By die klimaks kom hy Apollo teë. Marsia daag hom uit om te kyk wie die mooiste klanke kan produseer. Apollo vra toe die sanggode om te beoordeel en hy wen. Marsia word tot die dood veroordeel en hy sterf in die arms van die bosnimfies (Ewen 1968:191).

In 1947 het Dallapiccola die werk vir orkes aangepas en dit *Frammenti Sinfonici dal Balletto 'Marsia'* genoem. Die eerste uitvoering hiervan is op 12 Maart 1948 in Brussel oor die radio gehoor (MacDonald 1976:9). 'n Verdere verwerking, vir klavier, het in

1949 die lig gesien. Dit bestaan net uit drie bewegings en is vir die eerste maal in Turyn op 23 Januarie 1950 uitgevoer (MacDonald 1976:9).

4.3.6 *Piccolo concerto per Muriel Couvreur* (klein konsert vir Muriel Couvreur)

Hierdie werk beeld 'n tipe sorgvrye kalmte uit en is aan 'n kind opgedra. Die naam kan verwarrend wees, omdat *piccolo* ook na 'n klein dwarsfluit verwys. In hierdie komposisie vir klavier en kamerorkes, beteken *piccolo* bloot klein. Die werk bestaan uit twee dele, elk met drie seksies. Die eerste uitvoering vind in Rome op 1 Mei 1941 plaas (MacDonald 1976:8).

Chromatiese en diatoniese elemente word tegelykertyd aangewend, maar bly aparte entiteite wat nooit 'n geheel vorm nie (Vlad 1957:21). Die komposisie is grotendeels diatonies en is op pentatoniese modusse gebaseer. Net in die tweede laaste seksie word 'n twaalftoonreeks en die kreeftegang van die toonreeks aangetref. In die diatoniese konteks, klink sulke episodes donker (Vlad 1957:22). Nathan (1958:304) vind ook 'n twaalftoon *basso ostinato*, wat onmiddellik deur die drie variante gevolg word.

4.3.7 *Due pezzi per orchestra* (twee stukke vir orkes)

Dit is 'n verwerking en uitbreiding van die werk *Due studi* (sien paragraaf 4.3.38). Die twee stukke is onderskeidelik 'n *sarabande* en 'n *fanfare en fuga*. Dit is oorspronklik as twee studies vir viool en klavier gekomponeer en is deur die fresko's van Pierro della Francesco in die kerk van Sint Francis in Arezzo geïnspireer. Hierdie twee fresko's beklemtoon twee kleure, naamlik wit vir die *Intog van die koningin van Skeba* en rooi in die *Neerlaag van Chosroes, koning van die Perse*. Dallapiccola het die tonale kwaliteite van die twee kleure in sy werke probeer herskep.

Die *sarabande* het 'n basiese dinamiese vlak van *pianissimo*, met drie note *mezzo forte*, wat deur 'n *diminuendo* gevolg word. Hierteenoor is die *fanfare en fuga* meesal *forte* tot

fortissimo, met een *mezzo forte*. Die orkestrale weergawe is vir die eerste maal op 3 November 1947 in 'n radio-uitvoering deur die BBC-Simfonieorkester in Londen gehoor (MacDonald 1976:11). Dit is 'n twaalftoon-seriële werk, maar dié tegniek is baie vryelik in die werk aangewend.

4.3.8 *Tartiniana* (gebaseer op werke van Tartini)

'n Divertimento vir viool en kamerorkester wat op temas van Giuseppe Tartini se sonates gebaseer is. Die komponis se metode stem hier ooreen met die metode wat hy vroeër in *Sonatina canonica* (sien paragraaf 4.3.36), wat op Paganini se *Caprices* gebaseer is, gebruik het. Diatoniese melodieë in streng kanoniese styl word saam met 'n *basso continuo* gebruik. Dit is in opdrag van die Koussevitzky-Musiekstigting gekomponeer en die eerste uitvoering vind op 4 Maart 1952 in Bern plaas (Ewen 1969:151).

4.3.9 *Variazioni per orchestra* (variasies vir orkester)

Hierdie komposisie is 'n orkestrale weergawe van *Quaderno musicale di Annalibera* (sien paragraaf 4.3.39) en dus ook 'n twaalftoon-seriële komposisie. Die variasies is aaneenlopend, maar is deur duidelike verskille in tekstuur en stemming afgebaken. Dallapiccola behou die tempo-aanduidings van die elf dele, maar laat die beskrywende titels weg. Die oorgange is deur uitstekende orkestrasie verbloem. Daar is geen omslagtigheid nie, die doelwitte word duidelik verkry en die variasietegniek word ten volle ontgin (Cohn 1965:73). Die werk is in opdrag van die Louisville-orkester gekomponeer en is vir die eerste maal in Louisville, Kentucky op 2 Oktober 1954 met Roger Whitney as dirigent uitgevoer (MacDonald 1976:13).

4.3.10 *Piccola musica notturna* (nagmusiekstukkie)

Dit is 'n werk vir orkester wat in 1961 vir agt instrumente verwerk is. Die eerste uitvoering vind in Hanover op 7 Junie 1954 plaas en die verwerking vir agt instrumente word vir die eerste maal in New York op 25 Maart 1961 gehoor (MacDonald 1976:14). Dallapiccola

se gebruik van uitgebreide polifonie lei hom om in hierdie twaalftoon-seriële werk 'n alle-interval toonreeks te gebruik (Kennedy 1980:164). Dit is volgens Lebrecht (1992:86) een van Dallapiccola se interessantste konsertwerke.

4.3.11 *Tartiniana seconda* (tweede *Tartiniana*)

Dié werk bestaan uit vier bewegings en is vir viool en klavier gekomponeer (Sadie 2001:6,857). Ewen (1969:152) gee die werk vir viool en orkes aan. Dit is die tweede komposisie van Dallapiccola wat op die melodiese materiaal van die Italiaanse komponis, Tartini, se sonates gebaseer is. Die werk is tonaal en streng kontrapuntale prosedures word deurgaans aangetref.

Die eerste uitvoering is op 6 Maart 1956 in Wene gehoor (MacDonald 1976:15). Dallapiccola het die komposisie in 1956 ook vir viool en kamerorkes verwerk. Laasgenoemde weergawe het vyf bewegings, omdat 'n orkestrale *intermezzo* tussen die tweede en derde bewegings ingevoeg is. Die eerste uitvoering is op 15 Maart 1957 in Turyn tydens 'n radio-uitsending gehoor (MacDonald 1976:15).

4.3.12 *Dialoghi* (dialoog)

Hierdie werk vir tjello en orkes is vir die eerste keer in Venesië op 17 September 1960 uitgevoer (MacDonald 1976:16). Dit bevat 'n simmetriese toonreeks, alhoewel twaalftoon-seriële prosedures nie deurgaans in die werk aangetref word nie. Die tempo-aanduidings van die vyf bewegings dui bloot die aantal polse per minuut aan, byvoorbeeld die eerste beweging se aanduiding lui: 'n halfnoot = 40. Dit dui dus op veertig halfnote wat binne 'n minuut uitgevoer moet word volgens Maelzel se metronoom-aanduidings. Dallapiccola het die klimakspunt van die werk (wat 'n kontrapuntale patroon met verskillende tempi behels) eerste gekomponeer en later die beginmate (Nathan 1977:53).

4.3.13 *Three questions with two answers* (drie vrae met twee antwoorde)

Dié suiwer instrumentale werk is in opdrag van die New Haven-Simfonieorke gekomponeer, terwyl Dallapiccola aan *Ulisse* gewerk het. Hy het dit dus as 'n tipe skets vir laasgenoemde komposisie gesien (Morgan 1978:415). Die werk is in vyf segmente verdeel, wat duidelik deur die komponis genommer is, maar hoe dit by vraag-antwoord uitkom, bly 'n ope vraag (Morgan 1978:415). Twaalftoon-serialisme word nie streng in die werk toegepas nie.

4.3.14 *Sex cori di Michelangelo Buonarotti il giovane* (ses koorwerke van *Michelangelo Buonarotti il giovane*)

Dallapiccola het hierdie ses tonale komposisies in drie stelle gegroepeer. Daar is twee werke in elk van die drie stelle. Die eerste stel is vir *a cappella* gemengde koor gekomponeer (1933) en is die eerste maal op 17 Desember 1937 in Trieste gehoor (MacDonald 1976:6). Dit is volgens Sadie (2001:6,855) 'n goeie voorbeeld van neo-madrigalisme. Die tweede stel is vir seuns- of vrouekoor en sewentien instrumente (1934-1935) en die eerste uitvoering vind op 6 April 1935 in Rome plaas (MacDonald 1976:6). Die laaste twee werke van die stel is vir gemengde koor en 'n groot orke (1935-1936) en word vir die eerste maal op 14 Mei 1937 in Florence gehoor (MacDonald 1976:7).

Alhoewel Dallapiccola gevorderde tegnieke in die eerste twee stelle van die werk najaag, bly dit binne 'n tonale raamwerk. In die derde stel, *Il coro degli Zitti*, word toonreekse sporadies aangewend om die chromatiese inhoud van sekere melodiese sekwense te beheer. Die begeleiding word nie deur die toonreeks geaffekteer nie en standaard twaalftoon-seriële tegnieke word nie toegepas nie. Dit word bevestig deur die modale opening van die laaste koorwerk, wat met 'n duidelike C majeur-akkoord afsluit.

4.3.15 *Canti di prigionia* (liedere van gevangenskap)

Vryheid en vervolging is temas wat gereeld deur Dallapiccola aangeraak word, ook in hierdie werk vir koor (gemengde koor in die buitenste bewegings en vrouekoor in die middelbeweging) en perkussie. Dit spreek van Dallapiccola se verzet teen die aggressie en totalitêre gesag van die Fasciste, sowel as sy geloof in demokrasie.

Die stel koorwerke is op 'n gebed van Mary Stuart (koningin wat gevange geneem is), 'n smeekgebed van Girolamo Savonarola ('n meditasie op die sterfbed van hierdie Florentynse priester-monnik) en die afskeid van Boethius ('n gedeelte wat die sesde-eeuse filosoof se denke bekend maak) gebaseer. Al drie is bekende prisoniers wat na vryheid gehunker en vervolging beleef het. Die gedeelte van Savonarola is op die Psalmis se woorde: "In U, Here, plaas ek my vertrou" gebaseer.

Die vokale lyne is baie uitdrukkingsvol met verbeeldingryke instrumentale begeleiding. Alhoewel Dallapiccola reeds met Schoenberg se atonale styl bekend is, bestaan sy eie harmoniese idioom uit 'n oorspronklike samevoeging van tonaliteit en atonaliteit (Deri 1968:436). Dit bevat twaalftoon-serialisme in dele van die werk en modaliteit, chromatiek en pantonaliteit word ook aangetref. Diatoniese musiek word vir die positiewe, optimistiese en tegnologiese, progressiewe elemente van die drama aangewend, terwyl die godsdienstige oomblikke deur chromatiese en seriële passasies ondersteun word (Fearn 1997:295). Een basiese toonreeks verenig die drie bewegings van die werk (Nathan 1958:304), maar is so vryelik as moontlik aangewend (Dallapiccola 1953:363).

Die wêreldpremière vind op 11 Desember 1941 in Rome plaas, dieselfde dag wat Mussolini sy oorlogsverklaring teen die Verenigde State van Amerika aangekondig het (Lebrecht 1992:85). Die uitvoering van hierdie werk is onmiddellik verban. Hierdie drie koorwerke is baie positief ná die Tweede Wêreldoorlog in 1946 in London ontvang en het Dallapiccola as 'n modernis, wat tot onmiddellike emosionele aantrekkingskrag in

staat is, aangekondig (Lebrecht 1992:85). In Lebrecht (1992:85) word dit duidelik dat Dallapiccola die volgende deur dié komposisie poog:

...to address myself to a vast audience, speaking to all sufferers.

Canti di prigionia word later die eerste van 'n trilogie wat *Canti di liberazione* en *Requiescant* insluit.

4.3.16 *Canti di liberazione* (liedere van vrymaking)

Dit is werke vir gemengde koor en orkes wat vir die eerste uitvoering in Keulen op 28 Oktober 1955 gehoor is (Baker & Slonimsky 1984:535). Ewen (1969:151) beweer egter dat die liedere eers so laat as 16 Junie 1960 in Keulen gehoor is. Die onderwerp van hierdie werke is vryheid en dit is gedeeltelik op Sint-Augustine se *Belydenisse* en deels op 'n teks van Sebastianus Castellio gebaseer.

Daar is 'n meer optimistiese uitkyk in hierdie twaalftoon-seriële werk. Die eerste en derde liedere beklemtoon geloof in God, terwyl die tweede vreugde oor die neerlaag van die Faraon se weermag uitbeeld. In *Canti di liberazione* beeld die Faraon se weermag bese magte uit, volgens die teks in Eksodus 15 verse 3-5 (Deri 1968:437). Dallapiccola skryf weer *Deo Gratias* aan die einde van sy werk, wat vir 'n tyd lank nie voorgekom het nie (Vlad 1957:50).

4.3.17 *Requiescant* (verposing)

Die eerste uitvoering van hierdie werk vir gemengde koor, kinderkoor en orkes is oor Hamburg-radio op 17 November 1959 gehoor (MacDonald 1976:16). Dit is 'n tonale komposisie wat 'n simmetriese toonreeks bevat en op tekste van Sint-Mattheus, Oscar Wilde en Joyce gebaseer is (Austin 1966:515). Dit handel oor die dood wat te vroeg kom (Nathan 1977:37) en vorm later deel van 'n trilogie, wat *Canti di prigionia* (paragraaf 4.3.15) en *Canti di liberazione* (paragraaf 4.3.16) insluit.

4.3.18 *Tempus destruendi - Tempus aedificandi* (afbrekende seksie – opbouende seksie)

Die Dallapiccola-tema van rekonstruksie ná verwoesting, vind die finale uitlaatklep in hierdie werk vir gemengde *a cappella*-koor. Dit handel oor die heropbou van Jerusalem. Die Latynse tekste van Paulino di Aquileia en Dermatus is as basis vir die komposisie gebruik. Die eerste gedeeltelike uitvoering van hierdie werk vind op 4 Januarie 1971 in Tel Aviv plaas, terwyl die werk in sy geheel op 29 Augustus 1971 in Siena gehoor is (MacDonald 1976:18). Streng twaalftoon-seriële prosedures kom nie in die komposisie voor nie.

4.3.19 *Estate* (somer)

Dit is 'n komposisie vir mannekoor sonder begeleiding (TTBB). Dallapiccola baseer die werk op 'n teks van Alcaeus, wat deur E. Romagnoli vertaal is. Dit is 'n tonale komposisie, met streng kontrapunt wat aan die vroeëre madrigale herinner (Vlad 1957:5). Die eerste uitvoering vind op 7 April 1932 in Rome plaas (MacDonald 1976:6).

4.3.20 *Divertimento in quattro esercizi* (divertimento in vier oefeninge)

Hierdie komposisie sluit vier studies vir sopraan, fluit, hobo, klarinet, altviool en tjello in. Dit behels 'n musikale interpretasie van vier verskillende emosies, naamlik melancholie, blymoedigheid, vreugde en wanhoop. In die laaste beweging van hierdie tonale werk, eksperimenteer Dallapiccola baie tentatief met twaalftoon-serialisme. Die eerste uitvoering word op 22 Oktober 1934 in Genève by 'n Internasionale kompetisie vir komponiste gehoor. 'n Volgende uitvoering het by die Internasionale Vereniging van Kontemporêre Musiek in Praag op 2 September 1935 gevolg en was baie suksesvol (Ewen 1969:150).

4.3.21 *Tre laudi* (drie liedere)

Hierdie komposisie vir sopraan en kamerorkes is 'n tonale werk. Al is seriële prosedures saam met die toonreeks aanwesig, het die toonreeks steeds net 'n melodiese funksie, gekombineer met 'n drieklank-begeleiding wat nie van die reeks afgelei is nie. Die stem begin byvoorbeeld met 'n twaalftoonfrase wat deur 'n B majeur-akkoord begelei word. Dit word deur die kreeftegang van die toonreeks en dan deur 'n diatoniese kanon gevolg. Die vermenging van modale en chromatiese elemente het egter nou 'n ewewigstoestand bereik, wat nog nie in vroeëre werke duidelik was nie (Sadie 2001:6,855).

Die liedere word met Middeleeuse tekste geassosieer (Watkins 1988:488) en terselfdertyd met 'n toenemende moderne skryfstyl vir die stem gedemonstreer. Die sterreheem is 'n godsdienstige simbool van die Maagd Maria (Fearn 1997:287). Die Italiaanse vuur en intensiteit is steeds behoue en dit is tydens die Venesiaanse fees op 8 September 1937 gehoor (MacDonald 1976:7).

Dallapiccola was aanvanklik 'n vurige Fascis en het sterk by die Italiaanse ryk, in die tyd wat Brittanje sanksies teen Italië ingestel het, gestaan. Dit mag 'n moontlike verklaring vir die subtitel: *Paradise in the shadow of the sword*, gee. Hy haal ook direk uit hierdie werk in die opera *Volo di notte* (paragraaf 4.3.1) aan.

4.3.22 *Liriche greche* (Griekse lirieke)

Dallapiccola komponeer 'n trilogie wat op Griekse lirieke (vertaal deur Ungaretti) gebaseer is. Die werke is gekonsentreerde en ondersoekende miniature en maak vir die eerste maal ten volle van die twaalftoontegniek, met diatoniek daarin geabsorbeer, gebruik (Sadie 2001:Vol. 6,856). Elke lied het 'n definitiewe trek van die stil *bel canto*. Die instrumentasie van *Liriche greche* skep 'n sagte, sterreheem-effek. Searle (1948:780) prys die stel werke:

... no one could accuse them of ‘arid intellectuality’ – they are as moving as an operatic aria, and show the Italian lyrical genius flowering within a new framework.

4.3.22.1 *Cinque frammenti di Saffo* (1942) (vyf Saffo-fragmente)

Hierdie is die eerste werk van die reeks koorwerke en die komponis sê self die volgende oor *Cinque frammenti di Saffo* (Martin & Drossin 1980:204):

(they) not only constitute my first step on the way to dodecaphony, but having been written during the period in which I completed the libretto for *Il prigioniero* and began to write the music for it – they demonstrate that, if one side of my personality demanded tragedy, the other attempted an escape toward serenity.

Die werk is vir sopraan en kamerorkes georkestreer. Dallapiccola skilder die verligte wêreld van die antieke Grieke deur ’n kwasi-impressionistiese gebruik van die twaalftoontegniek, sowel as die verbeeldingryke aanwending van die instrumentale ensemble (Martin & Drossin 1980:204). Die vokale lyn is hoogs singbaar en uitdrukkingvol, sonder die hoekige spronge wat so kenmerkend van die ekspressioniste van die Tweede Weense Skool is. Die orkestrale agtergrond is sag en beweeglik en maak gereeld van parallelle vyfdes en skuivende ritmes gebruik. Hierdie komposisie is vir die eerste maal oor Turyn-radio op 7 Julie 1947 gehoor (MacDonald 1976:10).

4.3.22.2 *Sex carmina Alcaei* (ses liedere van Alcaeus)

Dit is volgens Ewen (1969:150) die eerste groot Italiaanse komposisie wat ten volle op die twaalftoontegniek gebaseer is. Hierdie komposisie vir sopraan, twee klarinette, altviool en klavier is in 1943 op Anton Webern se sestigste verjaarsdag aan hom opgedra. Die Dallapiccolas moes van Florence na Fiesole vlug toe die Nazi’s op 11 September 1943 Florence binnedring. Dallapiccola het sy siklus van liedere op ou Griekse gedigte hier voltooi, naamlik *Sex carmina Alcaei*. Die eerste uitvoering is op 10 November 1944 in Rome oor die radio uitgesaai (MacDonald 1976:10).

4.3.22.3 *Due liriche di Anacreonte* (twee Anakreontiese lirieke)

Hierdie komposisie bestaan uit twee Anakreontiese gedigte wat vir sopraan en elf instrumente getoonset is (Cohn 1965:74). Dit is die laaste deel van 'n Griekse trilogie wat deur die 1959 Nobelpryswenner, Salvatore Quasimodo, in Italiaans vertaal is. Die musiek herinner aan diatoniese klanke, alhoewel die werke twaalftoon-serieel is. Griffiths (1986:57) en Kennedy (1980:164) ruil stelle twee en drie om, sodat die datums numeries is. Die eerste uitvoering van hierdie deel van die werk word in Brussel op 24 Junie 1946 gehoor (MacDonald 1976:10).

4.3.23 *Rencesvals* (pleknaam, ook Roncesvalles (Downey 1971:C,209))

'n Komposisie wat uit drie fragmente, geneem uit *La Chanson de Roland*, bestaan. Dit is 'n beskrywing van die neerlaag van die Franse weermag in die *Chanson de Roland* in die Middeleeue (Downey 1971:R,303). Dit dui op Dallapiccola se reaksie teen die troueloosheid van die Fasciste. Die werk is vir stem (mezzo-sopraan of bariton) en klavier gekomponeer en is vir die eerste uitvoering tydens 'n Belgiese radio-uitsending in Brussel op 19 Desember 1946 gehoor (MacDonald 1976:11).

Dallapiccola skep die gevoel van 'n tonale sentrum in die twaalftoon-seriële werk, deur die herhaling van sekere seksies van die toonreeks, of deur enkele note as pedaalnote te laat funksioneer. So bevestig hy die tonaliteit van G mineur aan die begin van die werk, deur die musiek vir ses mate lank om die akkoord G, B \flat , C \sharp , D te laat draai. Die werk eindig op 'n akkoord van vier note, met G as die tonika (daar is wel 'n onopgeloste *appoggiatura*, A \flat in die bas). Vlad (1957:31) merk tereg op:

... thanks to his mastery and free use of dodecaphonic technique, Dallapiccola has succeeded in adapting the formal mechanisms of this method to a whole range of expression of a richness rarely achieved by other 'twelve-note' composers.

4.3.24 *Quattro liriche di Antonio Machado* (vier lirieke van Antonio Machado)

Dit is 'n komposisie vir sopraan en klavier. 'n Twaalftoonreeks kom wel voor, maar die vryheid waarmee dit aangewend word, verleen 'n vars aanslag tot die styl en veroorsaak totaal ander vokale vorme in vergelyking met die hoekige patrone van die Schoenbergiaanse skool. 'n Tonale sentrum van BI majeur word deur die herhaling van dieselfde intervalle aan die begin en einde van die tweede beweging gesuggereer.

Die losmaak van formele dissipline verleen aan die musiek 'n sagtheid wat pragtig inpas by die eerste en laaste werke wat oor die lente handel (Cohn 1965:73). Die peinsende en liriese eienskappe van die ander dele verleen perfekte kontras. Dié twaalftoon-seriële komposisie word die eerste maal op 3 Desember 1948 oor Belgiese radio in Brussel gehoor (MacDonald 1976:12) en is vir sopraan en kamerorkes in 1964 verwerk (Griffiths (1986:57).

4.3.25 *Tre poemi* (drie gedigte)

Hierdie komposisie vir sopraan en kamerorkes van veertien instrumente bevat 'n twaalftoonreeks met tonale kwaliteite. Die Italiaanse karakter of liriese fokus van Dallapiccola se werke is in hierdie lied duidelik. Dit bestaan uit drie bewegings en is op 'n gedig van James Joyce, een van Michelangelo en 'n gedig van Manuel Machado gebaseer. Dit is aan Arnold Schoenberg op sy vyf-en-sewentigste verjaarsdag opgedra. Die eerste uitvoering word in Trieste op 13 Maart 1950 gehoor (MacDonald 1976:12).

4.3.26 *Goethe Lieder* (Goethe-liedere)

Dallapiccola komponeer hierdie sewe twaalftoon-seriële werke van die sangsiklus vir mezzo-sopraan en drie klarinette (EI-klarinet, gewone klarinet en basklarinet). Dit is op die gedigte van die *Westöstlicher Divan* gebaseer en is geheel en al polifonies benader (Cohn 1965:75). Die invloed van Webern word nou al hoe duideliker in Dallapiccola se

werke en is veral in die atematiese skryfstyl en komplekse, ritmiese patrone weerspieël. Dit is vir die eerste keer op 28 April 1953 in Boston uitgevoer (MacDonald 1976:14).

4.3.27 *An Mathilde* (aan Mathilde)

Hierdie werk is in opdrag van een van die belangrikste Duitse radiostasies gekomponeer en is op tekste van Heine gebaseer. Dit is 'n dramatiese kantate vir sopraan en kamerorkes, waarvan die eerste aanbieding op 16 Oktober 1955 in Donaueschingen, Duitsland plaasvind. (Vlad 1957:52). Die Amerikaanse première op 7 Mei 1956, is deur Jay Harrison as volg in die *New York Herald Tribune* (Ewen 1968:194) beskryf:

... wholly romantic number ... which, despite its occasional nervousness and violence, is essentially brooding and introspective. Even its score, elegant to a fault, suggests that the piece must stand or fall on the sparks of emotion it gives off. Thus ... it is in no way cerebral music; it is meant to be felt, not merely understood.

Die werk bestaan uit drie bewegings, wat elk op een van drie ironiese gedigte van Heinrich Heine, naamlik “Die Ruiker”, “Die Herdenking” en “Aan die Engele” gebaseer is. Die toonreeks van die werk is met dieselfde kompleksiteit as dié in die werke van Webern saamgestel (Deri 1968:437). Die instrumentale dele is in kort frases van twee of drie note verdeel en min of geen harmoniese implikasie kom voor nie (Nathan 1958:299). Dallapiccola dra die werk aan sy vrou, Laura op (MacDonald 1976:15).

4.3.28 *Cinque canti* (vyf liederes)

Dit is 'n komposisie vir bariton en agt instrumente wat op 'n nuwe rigting, wat in kontras met Dallapiccola se vorige werke staan, dui. Dit is in 1956 gekomponeer en die styl is ietwat senuagtig. Sy vorige minsame kwaliteite is volgens Cohn (1965:74) geensins duidelik in hierdie werk nie. Die afronding van die seriële tegniek dui ook hier al meer op Webern se invloed. Die instrumentale dele het min of geen harmoniese implikasie nie en is in kort frases van twee of drie tone gesegmenteerd (Nathan 1958:299).

Die vyf liedere is op antieke Griekse tekste gebaseer en is deur Quasimodo vertaal (MacDonald 1976:15). Dallapiccola dra die werk aan Roger Sessions op en die eerste uitvoering vind op 30 November 1956 in Washington plaas (MacDonald 1976:16).

Dallapiccola sê van die werk (Shackelford 1981:424):

...my selection (of poetry) symbolizes man's journey through the day – and, perhaps, through life. Thus, right in the center, between two songs of morning and two of night, I placed the song of daytime (“Acheronte”, song of suffering). In this and no other way should one interpret the ideogram of the cross, which appears five times in the third movement.

4.3.29 *Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956* (Kersfeeskonsert vir die jaar 1956)

Dié kantate is vir sopraan (twee solos) en kamerorkes gekomponeer en die eerste uitvoering is in Tokio op 11 Oktober 1957 gehoor (Baker & Slonimsky 1984:535). Die werk word nie deur die sing van gewyde liedere gekenmerk nie en die sopraansolo's word in die tweede en vierde bewegings gehoor. Die poësie bestaan uit drie uittreksels van die dertiende-eeuse mistiese skrywer, Jacopone de Todi.

Die aanwending van die twaalftoon-seriële tegniek verskil geheel en al van die Weberniaanse aanwending in *An Mathilde* en *Cinque canti*. Symbolisme is baie belangrik in die komposisie en die musiek is soms 'n visuele, sowel as 'n ouditiewe vertaling van die teks. Eric Salzman verduidelik in die *New York Times* (Ewen 1968:195):

...a perfect circle; sure enough, the instrumental patterns diverge and converge to form circles on the page. This, of course, makes a perfectly legitimate aural effect, too; but its full significance comes home when we realize that each of the movements has a circular form and, indeed, so does the work as a whole.

4.3.30 *Preghiere* (gebede)

Preghiera is 'n aria of koorstuk waarin die karakter(s) om geestelike hulp smee, terwyl *Preghiere* weer hoofsaaklik met negentiende-eeuse opera geassosieer word (Randel 1986:652-653). Dallapiccola is deur die *Komitee vir Kuns en Korrespondensie* van die Universiteit in Kalifornië gevra om *Preghiere* te komponeer (Ewen 1969:151) en hy het die werk aan die musiekdepartement van hierdie Universiteit opgedra (MacDonald 1976:17). Die drie twaalftoon-seriële liederes is vir basbariton en kamerorkes gekomponeer en is op gedigte van Murilo Mendes ('n kontemporêre Brasiliaanse digter) gebaseer. Ruggero Jacobbi het die gedigte vertaal en die werk is vir die eerste maal in Berkeley, Kalifornië op 10 November 1962 gehoor (MacDonald 1976:17).

4.3.31 *Parole di San Paolo* (woorde van Sint-Paulus)

Dallapiccola komponeer hierdie werk vir mezzo-sopraan (of seunstem) en 'n kamerensemble van elf instrumente. Dit is op 'n sendbrief van Paulus uit I Korintiërs 13 gebaseer (MacDonald 1976:17), wat oor die uitnemendheid van die liefde handel. Die komposisie is vir die eerste maal op 10 Oktober 1969 in Washington uitgevoer (Baker & Slonimsky 1984:535), terwyl Ewen (1969:152) beweer dat dit by die Elizabeth Sprague Coolidge fees van kamermusiek in Washington D.C. op 30 Oktober 1964 was. Dit is nie 'n twaalftoon-seriële werk nie.

4.3.32 *Sicut umbra ...* (net soos 'n skaduwee...)

Hierdie werk vir mezzo-sopraan en twaalf instrumente is vir die eerste keer in Washington op 30 Oktober 1970 uitgevoer (Baker & Slonimsky 1984:534). Dallapiccola toon die delikate netwerk van die sterre deur 'n direkte projeksie van kaarte (wat die posisie van sterre in die nag aandui) in musikale figure weer te gee. Die toonhoogtes is dus verkry deur 'n sterrekaart oor die notebalk te plaas en dit dan af te trek. 'n Onheilspellende bepeinsing van die dood word ook in hierdie werk vasgevang en die dood word uiteindelik beskou as 'n gebeurtenis wat verligting bring (Morris 1999:257).

'n Inleiding deur die fluite word deur die toonsetting van die drie gedigte van Juan Ramón Jiménez gevolg. Vir die finale gedig *Ideale grafskrif vir 'n matroos*, word 'n vibrafoon, celesta en harp gebruik. Dit gee 'n hemelse effek, wat die menslike onbeantwoorbare vrae van vergeetagtigheid en herinneringe (eerste twee gedigte) met intellek en poësie aanspreek (Watkins 1988:490). Hierdie werk is op twaalftoon-serialisme gebaseer.

4.3.33 *Commiato* (afdanking)

Dallapiccola komponeer *Commiato* vir sopraan en kamerensemble en dit bestaan uit vyf bewegings. Die eerste en derde word elk as 'n *vocalize* bestempel. Die werk is as geheel vir die eerste uitvoering by die *Styrian Autumn Festival* in Murau, Oostenryk op 15 Oktober 1972 gehoor (Baker & Slonimsky 1984:535). Dallapiccola maak van twaalftoon-serialisme in hierdie, sy laaste gepubliseerde werk (Mancini 1986:208), gebruik.

4.3.34 *Partita* (*partita*)

Dallapiccola se komposisies het volwassenheid bereik in die atmosfeer van die klassieke vernuwing wat deur Casella en Malipiero geïnisieer is (Morgan 1991:253). Dié werk is stilisties direk, met deurskynende teksture en tradisionele vormtipes. So word daar byvoorbeeld in die eerste beweging 'n *passacaglia* en in die tweede 'n *burlesca* aangetref. Die werk is oor die algemeen steeds tonaal met beduidende chromatiese elemente. Dit is 'n vier-beweging komposisie vir orkes met 'n sopraanstem in die laaste beweging. Die eerste uitvoering van hierdie werk is op 22 Januarie 1933 in Florence gehoor en op 2 April 1934 het die werk Italië by die Internasionale Vereniging van Kontemporêre Musiek se Florence fees verteenwoordig (Ewen 1969:149).

4.3.35 *Musica per tre pianoforti* (musiek vir drie klaviere)

Hierdie komposisie bestaan uit drie bewegings en is vir die eerste maal by 'n Internasionale kompetisie vir komponiste in Geneva gehoor. Die naam van die kompetisie is *Le Carillon* en die datum van eerste uitvoering is 22 Januarie 1936 (MacDonald 1976:7). Volgens Sadie (2001:6,855) het hierdie werke 'n plat-op-die-aarde en sorgvrye kwaliteit, wat nie in sy latere werke so duidelik na vore tree nie. Dit is 'n tonale komposisie.

4.3.36 *Sonatina canonica* (kanoniese sonatine)

Dié klavierwerk in EI majeur is op van Paganini se vier-en-twintig *Caprices* vir viool gebaseer. Dallapiccola het met sekere toonry-beginsels op tonale en diatoniese materiaal geëksperimenteer (Vlad 1957:25). Dit bestaan uit vier bewegings en is vir die eerste maal op 4 Junie 1946 in Perugia by die Universiteit van Stranieri gehoor (MacDonald 1976:9). Vlad (1956:47) verduidelik dit baie goed in die volgende stelling:

The tonal structure of the Tartini themes is enriched and enlarged ...

4.3.37 *Ciaccona, intermezzo e adagio* (*chaconne, intermezzo* en *adagio*)

Dallapiccola se besorgdheid rondom die vryheid en waardigheid van 'n mens binne 'n vry gemeenskap word veral in hierdie werk gereflekteer. Dié komposisie vir solo-tjello is vir Gaspar Cassacò gekomponeer (Shackelford 1981:405) en is gefinaliseer toe die Tweede Wêreldoorlog in Europa beëindig is.

Die aksente van die *chaconne* ontbloom volgens Ewen (1969:151) die komponis se eie pyn en leiding gedurende die oorlogsjare, terwyl die dramatiese effekte van die *intermezzo* na 'n gevoel van verlatenheid aan die begin van die *adagio* lei. Die slotbeweging is 'n stil gebed van dankbaarheid vir die koms van vrede. In totaal bestaan

die werk dus uit drie bewegings en die eerste uitvoering is op 26 Februarie 1946 in Milaan gehoor (MacDonald 1976:11).

Die tema van die *chaconne* bestaan uit elf verskillende note van die chromatiese toonleer, wat uit opeenvolgende tritonusse bestaan. Wanneer die motief omgekeer word, word die twaalfde noot, E, bygevoeg, sodat die tematiese material soos 'n twaalftoonreeks voorkom. Die geheel is egter 'n tonale werk, waarin die toonreeks dikwels die tematiese kwaliteite verloor en 'n blote verwysing word (Vlad 1957:30).

4.3.38 *Due studi* (twee studies)

Hierdie twee studies vir viool en klavier bestaan uit 'n *sarabande* en *fanfare*. Dit is die basis van Dallapiccola se latere werk *Due pezzi per orchestra* (sien paragraaf 4.3.7). Die eerste uitvoering van *Due studi* vind op 9 Februarie 1947 in Basel plaas (MacDonald 1976:11). Die werk herinner aan Webern se uiterste beperking van basiese elemente, terwyl dit 'n melodieuse, atonale vloei behou (Morris 1999:256). Die werk eindig met die geïmpliseerde tonaliteit van C# majeur met die harmonieë I - IV - V – I wat waargeneem word. Een van die twee toonreekse van die werk is baie duidelik deur die viool aan die begin van die *sarabande* uitgelig.

4.3.39 *Quaderno musicale di Annalibera* (musikale notaboek vir Annalibera)

Die erns van die saak vir vryheid is duidelik sigbaar in Dallapiccola se lewe met die geboorte van sy dogter in 1944 (Ewen 1969:151). Sy is Annalibera genoem, omdat die stad Florence in daardie tyd bevry is. Hierdie stel van elf werke vir die klavier, met afwisselende vinnige en stadige dele, is op haar agtste verjaarsdag aan sy dogter opgedra (Vlad 1957:46). Dit is in 1953 hersien, in 1954 vir orkes verwerk (sien paragraaf 4.3.9) en in 1970 deur Rudy Shackelford vir orrel verwerk.

Die werk is gekomponeer terwyl Dallapiccola deur Kanada, die Verenigde State van Amerika en Mexiko gereis het. Dit is vir die Pittsburgh Internasionale Kontemporêre Musiekfees van 1952 gekomponeer en die eerste uitvoering vind hier op 30 November 1952 plaas (Vlad 1957:46). Dallapiccola maak in die werk van twaalftoon-serialisme gebruik.

4.4 Aanwending van twaalftoon-serialisme

Dallapiccola se aanwending van die twaalftoon-seriële sisteem verskil heelwat van dié van die Tweede Weense Skool. Waar Schoenberg, Berg en Webern geleidelik die tradisionele tonale funksies deur toenemende chromatiek geneutraliseer het, het Dallapiccola die chromatiese elemente wat alreeds sy modale-diatoniese basis verryk het, meer sistematies (deur middel van twaalftoon-serialisme) aangewend. Sy beweging na twaalftoon-serialisme was dus geleidelik en is sonder enige fundamentele verandering in die algemene karakter van sy musiek bereik (Morgan 1991:254).

'n Kort bespreking van die aanwending van die twaalftoon-seriële sisteem in Dallapiccola se werke sal nou gegee word. Die vertalings van die werke word nie hier aangedui nie, aangesien dit reeds in die eerste deel van die hoofstuk genoem is.

4.4.1 *Il prigioniero*

Hierdie werk is op drie toonreekse gebaseer (Vlad 1957:35). Verskeie transposisies van al vier vorme van die toonreeks kom in die werk voor. Vir die meer dramatiese oomblikke gebruik Dallapiccola 'n toonreeks in blokakkoorde. So gebruik hy byvoorbeeld in die *secondo intermezzo* die twaalftoonreeks as twee majeur- en twee mineur-akkoorde, bo die tritonusse in die orkes. Diatoniese akkoorde in 'n twaalftoon-omgewing kom ook voor en is baie dramaties (Vlad 1957:37). Dallapiccola laat die twaalftoonreeks om die bytende akkoorde van die Russiese *Dies Irae* draai (Lebrecht 1992:85). Sy onortodokse gebruik van die twaalftoonsisteem blyk duidelik uit die feit dat hy standaard seriële werkswyses ignoreer (Kennedy 1980:164). Wanneer die gevangene

byvoorbeeld op vryheid begin hoop, gebruik Dallapiccola twee toonreekse saam in die werk. Volgens Nathan (1958:292-293) toon dit op intense visioene van 'n beter lewe.

Die toonreekse bevat gereeld diatoniese en selfs pentatoniese segmente. Diatonisme simboliseer die vryheid waarna die prisonier hunker (Sadie 2001:6,856). Vlad (1957:39) beweer tereg:

...the diatonic implications and the magnetic attraction towards a tonal centre, which distinguish Dallapiccola's chromaticism, are sometimes carried so far as to eliminate all twelve-note flavour from the music.

4.4.2 *Job*

Hierdie werk is op 'n enkele toonreeks gebaseer. 'n Afgerondheid in die aanwending van die twaalftoon-seriële tegniek word opgelet, met oktaafverdubbelings wat uitgeskakel is en meer hoekige lyne wat voorkom (Sadie 2001:6,856). Dallapiccola maak 'n verbintenis tussen die kreeftegang van die toonreeks en die Arabiese skryfstyl (wat van regs na links gelees word) (Vlad 1957:44).

Die komponis se aanwending van die twaalftoonreeks hou nooit op om 'n mens te beïndruk nie. Wanneer *Job* se besittings deur die verteller genoem word, word die toonreeks op so 'n wyse uiteengesit dat elke noot soos 'n byvoeging klink (Nathan 1958:305). In die toneel van die drie vriende verander Dallapiccola die toonreeks op die volgende wyse, elke sewende toon word gebruik, dus tone 1, 8, 15, ensovoorts. Hierdie toonreeks is 'n hulpreeks wat ook in hoofstuk vyf bespreek sal word.

4.4.3 *Ulisse*

Een toonreeks vorm die basis van die komposisie (Nathan 1977:36-37) en 'n variant van hierdie toonreeks is tydens 'n treinrit van Asolo na Venesië op 15 Februarie 1960 gekomponeer (Nathan 1977:46). Die oorspronklike vorm van die toonreeks het eers later gevolg. Talle hulpreekse en vorms van die verskillende toonreekse kom ook in die

komposisie voor en is volgens karakters of situasies aangepas (Nathan 1977:46). Die basiese toonreeks en die mees algemene hulpreekse sal in hoofstuk 5 bespreek word. Die opera gebruik heksachorde wat dieselfde tone behou, maar waarvan die volgorde wissel om by karakters en omstandighede aan te pas (Nathan 1977:46).

Die oorspronklike toonreeks word saam met die woorde “Guardare meravigliarsi e tornar a guardare” (om te aanskou, te wonder en weer te aanskou) aangetref en funksioneer soos ’n tipe *leitmotiv* deur die opera (Nathan 1977:47). Dit word die *Guardare*-toonreeks genoem.

4.4.4 *Due pezzi per orchestra*

Twee twaalftoonreeks word in hierdie twee werke gebruik. Die eerste word aan die begin van die eerste beweging of *sarabande* aangetref. Die kreeftegang van hierdie reeks word die teenonderwerp van die *fuga*. Die tweede toonreeks dien as ’n tweede tema in die *sarabande* en word as die onderwerp van die *fuga* gebruik. Die kort *fanfare* wat as inleiding tot die *fuga* dien, is op die tweede toonreeks gebaseer.

4.4.5 *Variazioni per orchestra*

Die basis van die komposisie is dieselfde twaalftoonreeks van *Canti di liberazione* (sien paragraaf 4.3.16) en *Quaderno musicale di Annalibera* (sien paragraaf 4.3.39). Elf variasies is dus meesterlik op ’n enkele, alle-interval twaalftoonreeks gebaseer. Verskillende bronne gee die volgorde van die twaalf tone van die toonreeks verskillend aan, omdat dit moeilik is om presies te weet in watter volgorde die akkoorde se individuele note voorkom. Dit beïnvloed egter geensins die tonale implikasies binne die heksachord nie en die mees algemene volgorde is in hoofstuk 5 bespreek.

4.4.6 *Piccola musica notturna*

Die basis van die komposisie is 'n alle-interval toonreeks. Alhoewel dit 'n twaalftoon-seriële werk is, herinner dit aan Busoni se *Berceuse élégiaque*, volgens Sadie (2001:6,856). Die tonale implikasies van die toonreeks beïnvloed dus die algehele indruk wat die werk op die luisteraar maak. Dit wil sê of die werk as 'n atonale werk, of tonale werk met emosionele diepte beskou word.

4.4.7 *Canti di prigionia*

Elk van die drie bewegings is op materiaal, wat van 'n twaalftoonreeks afgelei is, gebaseer (Sadie 2001:6,856) en word tesame met 'n tonale fragment van die *Dies irae* gebruik. Die toonreeks dien as die basis vir die meer onrustige dele van die komposisie en selfs vir die harmoniseringsmateriaal van die klaaglied in die finale seksie. Dallapiccola se aanwending van serialisme begin aan dié van Anton Webern herinner (Watkins 1988:490). In die derde lied kom nog 'n belangrike toonreeks voor wat as hulpreks tot die basiese reeks dien. Dit sal ook in hoofstuk 5 bespreek word.

In *Congedo di Girolamo Savonarola*, die derde deel van die *Canti di prigionia*, kom 'n komplekse kanoniese struktuur en 'n streng kreeftegang voor (Morgan 1991:256). Verskeie transposisies van die kreeftegang, omkering en kreeftegang-omkering kom ook voor (Vlad 1957:19). Soms word die toonreeks tonaal in die *Dies Irae* geharmoniseer. Behalwe vir die eintlike priem-toonreekse, funksioneer die toonreekse nie noodwendig as temas nie (Vlad 1957:20).

Deri (1968:436) sê van die aanwending van die twaalftoonsistiem in hierdie werk:

...the composer employs the twelve-tone method bent to his own expressive needs.

Listening to *The Prisoner*, one must conclude that the composer employed the twelve-tone technique with an entirely different purpose from that which originally prompted Schoenberg to formulate his method.

4.4.8 *Canti di liberazione*

Dallapiccola gebruik dieselfde toonreeks as in *Quaderno musicale di Annalibera*, maar op 'n ander transposisie-vlak. Die toonreeks word deur 'n lineêre toonreeks-aanbieding van P-0 deur talle stemme bekendgestel, wat direk daarna met 'n tweede lineêre aanbieding van K-7 gevolg word. Dit word alles deur ooreenstemmende note aan die einde van die een en die begin van die volgende toonreeks verbind en lei tot 'n lang, liriese lyn (Delone 1975:401). Die feit dat twee toonreekse saam as die tema aangebied word, dui dat die toonreeks en tema, volgens Křenek in Delone (1975:401) nie noodwendig sinoniem is nie. Twaalftoonmusiek is eerder motiwies as tematies van aard, omdat temas selde twaalf tone lank is.

4.4.9 *Liriche greche*

4.4.9.1 *Cinque frammenti di Saffo*

Dallapiccola maak van twaalftoon-serialisme in elk van die vyf fragmente van die werk gebruik. Verskillende toonreekse met tonale elemente word in die liedere aangewend. Die vier toonreekse wat die meeste deur verskillende bronne genoem word, sal in hoofstuk 5 bespreek word. Volgens Sadie (2001:6,856) het Dallapiccola se aanwending van die twaalftoontegniek in hierdie werk, diatoniek in dit geabsorbeer. Dit is duidelik uit die intervalstruktuur van die toonreekse.

Die eerste fragment of lied is op 'n enkele toonreeks gebaseer en al drie permutasies van die toonreeks kom voor. Die oorspronklike reeks of priem (P) word eerste aangebied en word deur die kreeftegang (K), die kreeftegang-omkering (KO) en laastens die omkering van die toonreeks (O), gevolg. Van die tweede lied beweer Martin & Drossin (1980:204-205):

Dallapiccola has crowded an astonishingly large number of twelvetone combinations into this delightful, quiet song.

Die derde fragment handel oor die dood van Adonis en hoe die mense dit betreur. Die musiek ondersteun die woorde deurdat dit baie stadig en berouvol is. Die houtblasers gee die toonreeks weer, terwyl die strykers die agtergrond in botone verskaf. Martin & Drossin (1980:205) beweer tereg van hierdie fragment:

The opening phrases of this song illustrate the expressive lyric quality so closely associated with Dallapiccola's distinctive use of the twelve-tone system...

Die stemming van die vierde werk is baie rustig, maar die tempo is vinniger as in die vorige lied. Die stem gee die teks in 'n kalm, deklamatoriese styl weer, terwyl die instrumente die begeleiding speel. Die finale lied is die mees georganiseerde lied in die siklus. Dit open met die strykers en harp wat 'n toonreeks en dan onmiddellik die kreeftegang van die toonreeks speel. Die stem tree met 'n nuwe toonreeks, wat ook dadelik in die kreeftegang herhaal word, in, terwyl die strykers die reeks in die priemvorm aanbied.

4.4.9.2 *Sex carmina Alcaei*

Die belangrikheid van hierdie werk is dat dit die eerste een is wat Dallapiccola volkome op die twaalftoontegniek, met een toonreeks as basis (Nathan 1958:291), baseer. Dallapiccola gebruik die sisteem reeds op 'n vry en hoogs persoonlike wyse en sê self van die openingsmelodie van die werk (Nathan 1966:298):

... of this one I have always thought very highly, especially of this one ...

4.4.9.3 *Due liriche di Anacreonte*

Hierdie komposisie is een van die min werke wat Dallapiccola van begin tot einde gekomponeer het en nie met 'n frase of seksie in die middel begin het nie (Nathan

1977:53). In die eerste werk van hierdie trilogie, kom 'n toonreeks voor wanneer daar van Afrodite gesing word. Dit word weer aangehaal in *Sex carmina Alcaei* en in *Due liriche di Anacreonte* wanneer Eros voorkom. Die funksie van die toonreeks is dus om 'n beeld van 'n karakter te versterk (Nathan 1958:306-307).

4.4.10 *Rencesvals*

Die eerste deel van die werk wat Dallapiccola gekomponeer het, was die openingsakkoorde (Nathan 1977:35). Eers later het hy besef dat 'n toonreeks uit die openingsakkoorde se note saamgestel kan word. Uit die boonste note van die akkoorde, het hy die eerste heksachord saamgestel en uit die onderste note het die tweede heksachord gevolg. Die toonreeks word dan in geheel 'n paar mate verder in die vokale party aangetref.

4.4.11 *Quattro liriche di Antonio Machado*

Die komponis is deur die derde lyn van die teks van die derde beweging geïnspireer. Later het 'n paar aanpassings tot die aanvanklike melodie tot die toonreeks wat die basis van die komposisie vorm, gelei (Nathan 1977:36).

4.4.12 *Tre poemi*

Die toonreeks wat die basis van hierdie komposisie vorm, herinner aan Messiaen se modus van beperkte transposisie. Tonale suggesties is duidelik in die toonreeks sigbaar en sal in hoofstuk 5 breedvoerig bespreek word.

4.4.13 *Goethe Lieder*

Dallapiccola het die woorde: “Ist's möglich, dass ich Liebchen dich kose” eers getoonset en daarna besluit dat dit ook die basiese toonreeks van die hele werk kan wees. Hierdie toonreeks het die opening van die stemparty in die sewende beweging geword. Die

priem-vorm van die toonreeks stel die son voor en die omkering word met die maan geassosieer (Nathan 1958:306). Die transformasie van die toonreeks word volgens Nathan (1958:306), deur al sewe bewegings volgehou. 'n Hulpreeks en die omkering van hierdie hulpreeks word in die sesde lied aangetref.

4.4.14 *An Mathilde*

Dallapiccola het eers die musiek vir stem en begeleiding vir die woorde “Voll Schönheit und Sonne, voll Lust und Lieben” gekomponeer. Dit het later deel van die episode in die eerste beweging geword, is deur 'n walsritme versier en is “Schwungvoll” genoem. Die toonreeks is eers later vasgestel (Nathan 1977:34).

4.4.15 *Cinque canti*

'n Simmetriese toonreeks word in hierdie werk gebruik. Dit beteken dat die kreeftegang dieselfde is as die omkering en die kreeftegang-omkering as die priem. Intervalle soos none en majeureptieme kom voor en tog word die melodiese samehang nie prysgegee nie (Vinton 1974:164). In die derde beweging is die partituur soms soos 'n kruis gestruktureer, en hier word die kreeftegang van die toonreeks in die vierde transposisie gebruik.

4.4.16 *Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956*

Dallapiccola het talle eksperimente met dié toonreeks in 'n sketsboek van agtien bladsye gedoen (Nathan 1977:39). Hy het onder andere kanoniese, harmoniese en komposisionele sketse vir die stem en instrumente aangeteken. Talle bladsye het ook 'n datum en verwysing na komposisie by. Alhoewel hierdie komposisie tonale seksies en twaalftoon-seriële seksies bevat, word dit wel in hoofstuk 5 bespreek, omdat Dallapiccola se werkswyse met hierdie toonreeks so insiggewend is.

4.4.17 *Preghiere*

Verskeie transposisies van die verskillende vorme van die toonreeks word in die werk aangewend. Die mees opvallende is P-1 en O-0 (Mancini 1986:216). Die teks van hierdie komposisie raak aan die komponis se sentrale idee, naamlik die mens se angstige soeke na vryheid. Arnold Elston se opmerking oor *Preghiere* som Dallapiccola se werk as geheel op (Deri 1968:438):

These songs approach the poetry with the greatest reverence, not simply as *matière sonore*, but as the embodiment of feeling and deep involvement in the human condition. The result is a music now impassioned, even violent in its anguish, and at other times most tender, luminous, with a sense of man's capacity for love and *caritas*. It is the music of a noble human being.

4.4.18 *Sicut umbra...*

Die priemreeks se eerste transposisie (P-1), die omkering van die oorspronklike priemreeks (O-0) en die laaste transposisie van die kreeftegang-omkering (KO-11) word in die werk aangetref. Slegs die basiese toonreeks sal egter bespreek word. Soortgelyke aanbiedings van P-1 en O-0 aan die begin van elke seksie, lig die vorm van die werk duidelik uit (Mancini 1986:208).

4.4.19 *Commiato*

P-11 is die toonreeks en O-0 en RO-7 die transposisies waarop hierdie komposisie gebaseer is (Mancini 1986:208, 211). Talle ander transposisies kom ook in die werk voor. Die basiese priem-toonreeks sal in hoofstuk 5 bespreek word.

4.4.20 *Due studi*

Die twee basiese toonreekse en die kreeftegang (getransponeer), omkering en kreeftegang-omkering van elk kom in die werk voor. Dallapiccola gebruik selde twee

toonreekse gesamentlik, maar in dié werk gebruik hy dieselfde twee toonreekse in kombinasie in die *sarabande* en die *fanfara e fuga*. Die ondergeskikte toonreeks van die eerste beweging word die onderwerp van die fuga in die tweede, terwyl die aanvanklike toonreeks nou die kontratema word (Nathan 1958:292).

4.4.21 *Quaderno musicale di Annalibera*

Dallapiccola maak van 'n alle-interval toonreeks gebruik. Hierdie toonry word met vryheid vereenselwig en kom ook in die eerste beweging van *Canti di liberazione* voor (Shackelford 1981:423). Die intervalstruktuur skep 'n toonreeks wat liries is en dit daartoe leen dat streng of vry kontrapuntale behandeling moontlik is. Dallapiccola baseer drie van die elf werke op streng kontrapuntale prosedures.

Uit die uittreksel is dit duidelik dat die boonste tone van die regterhand op die bekende motief van Bach se naam (B, A, C, B) gebou is. Dit is in hierdie geval na E1 getransponeer. Die verwysing na Bach word ook in die titel van die werk gesuggereer, *Musikale notaboek van Annalibera*. Streng kontrapuntale werke word ook in die komposisie deur werke in 'n vryer styl gevolg. Dit herinner aan die soortgelyke komposisie van Bach wat hy vir Anna Magdalena Bach gekomponeer het.

In Dallapiccola se werke maak hy dikwels van drie-noot segmente, wat drieklanke omlin, gebruik. So 'n voorbeeld word aan die begin van *Quaderno musicale* se eerste werk *Simbool* aangetref. In die musiekvoorbeeld (maat 5) is die akkoord wat in tonale musiek die tonika-akkoord van A mineur omlin, gebruik. Hierdie akkoord word deurgaans in die werk op belangrike punte aangewend om struktuur aan die vorm te verleen. Dit is veral in die openings- en slotfrases van die beweging opvallend.

Voorbeeld 4-1: Dallapiccola, *Quaderno musicale di Annalibera*, no. 1 *Simbool*, mate 1-5.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for a vocal line with lyrics 1 through 11. The bottom staff is for a piano accompaniment. The tempo is marked 'Quasi lento (♩ = 84) mf' and the dynamics are 'mp staccatiss.'. The piano part features a sequence of notes that move downwards, illustrating tonal suggestions in a vertical direction.

Tonale suggesties in 'n vertikale rigting is ook opvallend. Hierdie kwaliteite is essensieel vir die skep van 'n seriële styl wat met Italiaanse musiek vereenselwig kan word.

4.5 Samevatting

Dallapiccola se werke bestaan uit vroeë, ongepubliseerde en gepubliseerde werke. Vir die doeleindes van die studie is die gepubliseerde werke in detail bespreek en daarom het die skrywer dit nodig geag om so 'n lys weer te gee. Omdat Dallapiccola se werke tonaal, chromaties of twaalftoon-serieel is, is elk van die werke kortliks as tonaal, chromaties of twaalftoon-serieel beskryf (kombinasies hiervan is ook genoem).

Dallapiccola se aanwending van twaalftoon-serialisme is baie vryer as byvoorbeeld Schoenberg, Berg of Webern s'n. Soms gee hy enkele stellings van toonreekse, sonder om seriële prosedures verder toe te pas. Met tye is 'n werk op meer as een toonreeks gebaseer of nuwe materiaal is van bestaande toonreekse afgelei. Om duidelikheid oor sy toepassing van die twaalftoontegniek te verkry, is 'n kort bespreking van elk van Dallapiccola se seriële werke gegee.

5 TONALE ASPEKTE IN DALLAPICCOLA SE TOONREEKSE

5.1 Inleiding

Dallapiccola het nie by een van die komponiste van die Tweede Weense Skool twaalftoon-serialisme bestudeer nie. Hy het wel hulle werke in diepte geanaliseer en sy eie afleidings rondom die komposisie-tegnieke wat aangewend is, gemaak. Uiteindelik het Dallapiccola sy Italiaanse agtergrond van lirisisme met die twaalftoon-seriële tegnieke laat saamsmelt en twaalftoonreekse met 'n tonale kwaliteit daargestel. Dit het daartoe gelei dat sy musiek baie meer toeganklik as baie van die ander seriële komponiste was en steeds vandag is. Vinton (1974:164) beweer tereg:

Though heir to the intricacies of the 12-tone procedures developed by Schoenberg, Berg, and Webern, Dallapiccola has exploited the sensuous qualities of sound more insistently than they.

Een-en-twintig van Dallapiccola se komposisies is ten volle of gedeeltelik op twaalftoontegnieke gebaseer (soos reeds in hoofstuk 4 aangedui) en sal in hierdie hoofstuk in diepte bespreek word. *Liriche greche* bestaan uit drie werke, wat elk van twaalftoon-serialisme gebruik maak en bring dus die totaal na drie en twintig paragrawe wat sal volg, naamlik:

- *Il prigioniero* (paragraaf 5.2),
- *Job* (paragraaf 5.3),
- *Ulisse* (paragraaf 5.4),
- *Due pezzi per orchestra* (paragraaf 5.5),
- *Variazioni per orchestra* (paragraaf 5.6),
- *Piccola musica notturna* (paragraaf 5.7),
- *Canti di prigionia* (paragraaf 5.8),
- *Canti di liberazione* (paragraaf 5.9),
- *Cinque frammenti di Saffo - Liriche greche* (paragraaf 5.10),
- *Sex carmina Alcaei - Liriche greche* (paragraaf 5.11),
- *Due liriche di Anacreonte - Liriche greche* (paragraaf 5.12)
- *Rencesvals* (paragraaf 5.13),

- *Quattro liriche di Antonio Machado* (paragraaf 5.14),
- *Tre poemi* (paragraaf 5.15),
- *Goethe Lieder* (paragraaf 5.16),
- *An Mathilde* (paragraaf 5.17),
- *Cinque canti* (paragraaf 5.18),
- *Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956* (paragraaf 5.19),
- *Preghiere* (paragraaf 5.20),
- *Sicut umbra...* (paragraaf 5.21),
- *Commiato* (paragraaf 5.22),
- *Due studi* (paragraaf 5.23) en
- *Quaderno musicale di Annalibera* (paragraaf 5.24).

In hierdie hoofstuk word die tonale aspekte wat in die toonreekse van Dallapiccola se werke voorkom, in chronologiese volgorde bespreek. Sommige werke bevat meer as een toonreeks en in so 'n geval sal slegs die basiese toonreekse en prominente hulpreekse behandel word. Die verskillende transposisies en vorms van die toonreeks wat gebruik word, sal nie geanaliseer word nie. Die bepaling van tonaliteit, in elk van die toonreekse, sal aan die hand van die volgende kriteria bespreek word:

- die gebruik van tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm,
- die gebruik van eksplisiete drieklanke – aan die begin van die toonreeks en ook later (sulke drieklanke hoef nie noodwendig die tonika uit te spel nie, maar kan wel so 'n funksie vervul),
- die gebruik van implisiete drieklanke (sulke drieklanke hoef ook nie noodwendig die tonika uit te spel nie, maar kan wel so 'n funksie vervul),
- toonleerkonstruksies, en
- tone wat die tonika omlin (volgens die tradisionele tonale sisteem).

Al hierdie punte sal nie onder elke toonreeks bespreek word nie, maar slegs dié wat op die gegewe toonreeks van toepassing is. Die geïmpliseerde toonaarde sal op die musiekvoorbeelde met 'n hoofletter vir 'n majeuretoonaard en 'n kleinletter vir 'n mineurtoonaard onder die notebalk aangedui word. Tone wat deel van hierdie diatoniese toonleer vorm, sal op die musiekvoorbeelde as **toontrappe** van die spesifieke toonaard

aangedui word. Eksplisiete drieklanke sal bo die notebalk met 'n hakie (wat die drieklanktone verbind) aangedui word, terwyl implisiete drieklanke onder die notebalk met 'n stippelhakie aangedui sal word. Die bepaalde drieklanke sal ook in konteks van die tonaliteit waarin dit voorkom, beskryf word. In gevalle waar die toonreeks in twee heksachorde verdeel word, wat elk 'n tonaliteit impliseer, sal dit met 'n stippellyn aangedui word. Drieklanke sal dan beperk word tot dié wat binne 'n heksachord voorkom. Wanneer drieklanke wel tussen die heksachorde verdeel is, sal dit slegs bespreek word indien dit met die oor waargeneem kan word, 'n primêre-akkoord van die geïmpliseerde tonaliteit is, of die tonaliteit bevestig. Toonleerkonstruksies sal deur 'n lyn bo die notebalk aangedui word, met vertikale lyne aan weerskante wat aandui watter tone ingesluit is. Tone wat die tonika omlyn, sal aan die hand van die **tone** van die toonreeks bespreek word.

Daar sal na 'n basiese toonreeks verwys word, wat nie die vorm van die toonreeks (byvoorbeeld priem of omkering) aandui nie, maar wel dat dit die toonreeks is wat regdeur die komposisie as basis vir tematiese materiaal gebruik word. Tone verwys na die toonreeks se tone en dui aan of dit byvoorbeeld die eerste of tweede toon van die toonreeks is, terwyl trappe of toontrappe na die toon se posisie binne die geïmpliseerde toonaard verwys.

5.2 *Il prigioniero*

Die drie toonreekse van hierdie komposisie word onderskeidelik met gebed, hoop en vryheid geassosieer.

5.2.1 Basiese toonreeks van gebed

Voorbeeld 5-1: *Il prigioniero*, basiese toonreeks van gebed.

G: N 3 5 1 7mod 3m E: 4 7 8 5+ 6 2

5.2.1.1 Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm

Die toonreeks kan volgens die geïmpliseerde tonaliteite in twee heksachorde verdeel word. In die eerste heksachord word G majeur en in die tweede E majeur gebruik. Hierdie twee toonaarde is 'n majeurekst uitmekaar. Die verskillende tone van die toonreeks kan nou as toontrappe van die geïmpliseerde tonaliteite uitgedruk word. Die eerste heksachord bevat toontrappe N, 3, 5, 1, 7mod en 3m van G majeur (toontrappe 4 en 6 word nie gebruik nie) en die tweede heksachord bevat trappe 4, 7, 8, 5+, 6 en 2 van E majeur (toontrap 3 word nie gebruik nie).

5.2.1.2 Eksplisiete drieklanke

'n Eksplisiete drieklank word in die eerste heksachord aangetref. Tussen tone 2, 3 en 4 van die toonreeks word die G majeur-drieklank (B, D en G) gespeel. Dit kan volgens die tradisionele tonale sisteem as die drieklank gebou op die tonika van G majeur beskou word. In die tweede heksachord word geen eksplisiete drieklanke aangetref nie.

5.2.1.3 Implisiete drieklanke

Die tonika-akkoord van G mineur word tussen tone 3, 4 en 6, naamlik D, G en BI aangetref. Daar is dus een toon tussen G en BI. Die mediant-akkoord van G mineur kom tussen tone 3, 5 en 6, naamlik D, F en BI voor (die modale septiem word gebruik). In die tweede heksachord kom drie implisiete drieklanke voor. Die eerste drieklank word tussen tone 7, 9 en 10 aangetref. Die note van die implisiete drieklank, naamlik A, E en C (met een toon tussen A en E), vorm die subdominant-drieklank van E mineur. Tussen tone 7, 9 en 11 (met een toon tussen elke noot) kom die subdominant-akkoord van E majeur, naamlik A, E en C# voor. 'n Derde implisiete drieklank word tussen tone 7, 11 en 12 gevind. Dit spel die drieklank van die supertonika-drieklank van E majeur, naamlik A, C# en F#. Normaalweg sou so 'n drieklank, met drie tone tussen A en C# nie duidelik hoorbaar vir die oor wees nie, maar omdat die laaste twee tone teen die einde van die

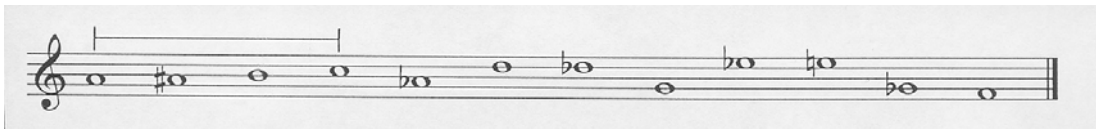
heksachord voorkom en 'n volmaakte kwart uitmekaar lê, is dit 'n belangrike drieklank om hier te beskryf.

5.2.1.4 Tone wat die tonika omlin

Die eerste vier tone van die toonreeks (toontrappe N, 3, 5 en 1 van G majeur) omlin die tonika baie duidelik, omdat dit die Napelse toon en die tonika-drieklank is. Dit is egter duidelik dat Dallapiccola dit nie op die tradisionele tonale beginsels baseer nie, omdat die toonreeks met die Napelse toontrap in plaas van die tonika-drieklank begin. Die halftoon tussen tone 8 en 9 is ook baie belangrik, omdat dit die leitoon en tonika van E majeur is wat die tonaliteit van die tweede heksachord bevestig.

5.2.2 Basiese toonreeks van hoop

Voorbeeld 5-2: *Il prigioniero*, basiese toonreeks van hoop.



5.2.2.1 Toonleerkonstruksies

Hierdie toonreeks is baie chromatiese van aard en dit word bevestig deur die eerste vier tone wat die aanvang van die chromatiese toonleer van A spel, naamlik A, A#, B en C. Die geïmpliseerde tweestemmige skryfstyl wat dikwels in die musiek van J.S. Bach aangetref word, met een stem wat chromatiese daal en een wat chromatiese styg, word hier aangetref. Die dalende chromatiese stem kom tussen tone 1, 5, 8, 11 en 12 voor (A, drie tussentone, A1, twee tussentone, G, twee tussentone, G1 en F). Die stygende chromatiese stem word tussen tone 1 tot 4, 6 en 7 en 9 en 10 aangetref, naamlik A, A#, B, en C, D en D1 (die twee tone is omgeruil) en E1 en E.

5.2.3 Basiese toonreeks van vryheid

Voorbeeld 5-3: *Il prigioniero*, basiese toonreeks van vryheid.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are: D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, D5. Below the staff, a sequence of numbers indicates fingerings: d: 5, 6M, 1, 3, 4, 6, db: 7, 2, 4, 5, 1, 3. Dashed lines connect the notes to their respective fingerings.

5.2.3.1 Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm

In hierdie toonreeks impliseer Dallapiccola twee tonaliteite, naamlik D mineur en DI mineur. Hierdie twee toonaarde is 'n halftoon uitmekaar. In die eerste heksachord word toontrappe 5, 6M, 1, 3, 4 en 6 van D mineur aangetref (trappe 2 en 7 word nie gebruik nie). In die tweede heksachord word toontrappe 7, 2, 4, 5, 1 en 3 van DI mineur aangewend (trap 6 word nie benut nie).

Die konstruksie van die toonreeks toon dat Dallapiccola moontlik die toonreeks in drie groepe van vier tone elk wou verdeel. Sodoende word drie tonaliteite, naamlik D mineur, EI majeur en DI mineur (al drie halftone uitmekaar) geïmpliseer. Die toontrappe van die eerste segment kan dus as toontrappe 5, 6M, 1 en 3 van D mineur gesien word. Die tweede segment bevat toontrappe 3, 5, 6 en 8 van EI majeur en die derde segment bevat toontrappe 4, 5, 8 en 3 van DI mineur.

5.2.3.2 Eksplisiete drieklanke

Die enigste eksplisiete drieklank van die toonreeks word tussen tone 10, 11 en 12, naamlik AI, DI en FI aangetref. Hierdie drie tone spel die tonika-drieklank van DI mineur en sodoende word die tweede motivering vir geïmpliseerde tonaliteite binne die toonreeks ondersteun.

5.2.3.3 Implisiete drieklanke

Talle implisiete drieklanke word in hierdie toonreeks aangetref. Omdat daar 'n moontlikheid bestaan dat Dallapiccola die toonreeks in drie segmente van vier tone elk wou verdeel, sal al die implisiete drieklanke bespreek word. Die eerste drieklank word tussen tone 1, 3 en 4 (met een tussentoon) aangetref. Dit spel die tonika-drieklank van D mineur, naamlik A, D en F. Tussen tone 2, 3 en 5 word die subdominant-drieklank van D majeur (B, D en G) gespel. Die subdominant-drieklank van D mineur kom tussen tone 3, 5 en 6 voor (D, G en BI). In die tweede segment word die submediant-drieklank van EI majeur tussen tone 5, 7 en 8 (G, C en EI) aangetref. Die tonika-drieklank van EI majeur word deur tone 5, 6 en 8 (G, BI en EI) gespel. Die derde segment bevat net een eksplisiete drieklank wat reeds in paragraaf 5.2.3.2 bespreek is.

5.2.3.4 Tone wat die tonika omlyn

In elk van die drie segmente word die tonika-drieklank aangetref en dit omlyn die tonika baie duidelik. In die eerste segment is dit tone 1, 3 en 4 (A, D en F) wat die tonika van D mineur omlyn. In die tweede segment dui tone 5, 6 en 8 (G, BI en EI) die tonika-drieklank van EI majeur aan. Die derde segment se tonika word deur tone 10, 11 en 12 (AI, DI en FI) omlyn.

5.3 Job

5.3.1 Basiese toonreeks

Voorbeeld 5-4: Job, basiese toonreeks.

Bb: 3 4 6 7 8 3m E: 1 6m 2 3 5 N

5.3.1.1 Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm

BI majeur en E majeur word onderskeidelik in die twee heksachorde van hierdie toonreeks geïmpliseer. Die twee toonaarde is 'n tritonus uitmekaar ('n interval wat graag deur twintigste-eeuse komponiste aangewend word). In die eerste heksachord word toontrappe 3, 4, 6, 7, 8 en 3m van BI majeur aangetref (trappe 2 en 5 kom nie voor nie). Die feit dat die heksachord op die majeure terters van die geïmpliseerde tonaliteit begin en op die mineur terters eindig, skep 'n gevoel van 'n BI majeur-mineur tonaliteit. In die tweede heksachord kom toontrappe 1, 6m, 2, 3, 5 en N van E majeur voor (trappe 4 en 7 word nie gebruik nie).

5.3.1.2 Implisiete drieklanke

Die subdominant-drieklank van BI majeur word deur tone 2, 3 en 5 (EI, G en BI) met een toon tussen G en BI gespeel. Die submediant-akkoord van dieselfde tonaliteit word deur tone 1, 3 en 5 (D, G en BI) uitgedruk. In die tweede heksachord fokus Dallapiccola op die tonika-drieklank van E majeur (E, G# en B), wat tussen tone 7, 10 en 11 voorkom. Tussen die twee heksachorde word nog een implisiete drieklank aangetref en omdat dit die subdominant-akkoord van E majeur is, word dit wel met die oor waargeneem. Dié drieklank kom tussen tone 4, 6 en 7 (A, C# en E) voor. Enharmoniese veranderinge maak geen verskil aan die klank van die drieklank nie en die drieklank kan dus ook as A, DI en E genoteer word (iets wat nie in die tradisionele tonale sisteem geduld sou word nie).

5.3.1.3 Toonleerkonstruksies

'n Gedeelte van BI majeure toonleer word deur die eerste heksachord van die toonreeks uitgedruk. Die toonleer bevat D, EI, G, A en BI, terwyl F, die dominant van die toonleer, uitgelaat word. Die laaste toon van die heksachord, is die mineur terters van BI majeur en bou dus voort op die idee van die toonleer (met die weglating van die sekunde). In die

tweede heksachord word trappe 1, 2, 3 en 5 van E majeur met die weglating van trap 4 en een tussentoon (C) gehoor.

5.3.1.4 Tone wat die tonika omlyn

Die feit dat 'n groot gedeelte van BI majeurtoonleer in die eerste heksachord in volgorde voorkom (sien paragraaf 5.3.1.3), versterk die gevoel dat tone die tonika omlyn. Beide halftone van die majeurtoonleer, naamlik tussen trappe 3 en 4 (D en EI) en trappe 7 en 8 (A en BI) kom in die eerste heksachord voor en dit versterk die tonaliteitsgevoel. In die tweede heksachord word E majeur se tonika deur die tonika-drieklank omlyn. Die feit dat trappe 1, 2 en 3 met een tussentoon voorkom, versterk ook die tonaliteitsgevoel en omlyn dus die tonika.

5.3.2 Hulpreeks van vriende

Soos reeds in hoofstuk 4 bespreek is, het Dallapiccola 'n toonreeks (wat met Job se vriende geassosieer word) van die oorspronklike toonreeks afgelei. Hierdie toonreeks word as 'n hulpreeks beskou, aangesien die basiese toonreeks definitief die basis van die hele werk is en die hulpreeks met die verskyning van die vriende verband hou.

Voorbeeld 5-5: *Job*, hulpreeks van vriende.

5.3.2.1 Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm

Twee tonaliteite wat 'n vergrote kwart uitmekaar lê, word in die onderskeie heksachorde geïmpliseer. In die eerste heksachord word EI majeur met toontrappe 7, 6, 3, 4, 5 en 2

gesuggereer. Die tonika kom nie in die heksachord voor nie. In die tweede helfte word A majeur se toontrappe 5, 4+, 6, 1, 2 en 3 met die oor waargeneem. Die leitoon word nie in die tweede gedeelte van die toonreeks gebruik nie.

5.3.2.2 Implisiete drieklanke

Die mediant-drieklank van EI majeur word deur tone 1, 3 en 5 (D, G en BI) omlyn. Daar is 'n noot tussen elk van die note van die drieklank. Die supertonika-drieklank van EI majeur word deur tone 2, 4 en 6 (C, AI en F) omlyn. Daar is weer 'n noot tussen elk van die note van die drieklank. Dallapiccola konstrueer die eerste heksachord dus op so 'n wyse dat die tone van die supertonika- en mediant-drieklanke mekaar afwissel. Die tonika van A majeur word in die tweede heksachord deur tone 7, 10 en 12 (E, A en C#) gespeel. Die submediant-drieklank kom tussen tone 9, 10 en 12 (F#, A en C#) voor. In tradisionele harmonie is dit 'n plaasvervangende akkoord vir die tonika-akkoord en deur albei saam te gebruik, maak Dallapiccola seker dat die tonaliteit van A majeur bevestig word.

5.3.2.3 Toonleerkonstruksies

'n Gedeelte van EI majeureertonleer word in die eerste heksachord tussen tone 3, 4 en 5 (naamlik G, AI en BI) aangetref. In die tweede heksachord maak Dallapiccola weer van 'n gedeeltelike toonleerpassasie gebruik om die geïmpliseerde tonaliteit van A majeur te bevestig. Trappe 5, 6, 1, 2 en 3 kom voor, met 'n toon tussen trappe 5 en 6 en die weglating van die leitoon.

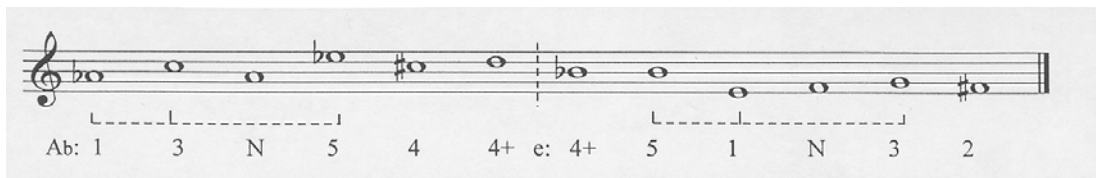
5.3.2.4 Tone wat die tonika omlyn

Die tonika, supertonika en mediant van A majeur, wat aan die einde van die toonreeks voorkom, help om die geïmpliseerde tonika van die tweede heksachord te omlyn.

5.4 *Ulisse*

5.4.1 Basiese toonreeks

Voorbeeld 5-6: *Ulisse, Guardare*-toonreeks (basiese toonreeks).



5.4.1.1 Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm

Twee geïmpliseerde tonaliteite verdeel die toonreeks in twee heksachorde, naamlik AI majeur en E mineur (die vergrote kwint van AI). Die trappe van AI majeur wat voorkom, is 1, 3, N, 5, 4 en 4+ en die trappe van E mineur wat gebruik word, is 4+, 5, 1, N, 3 en 2. Albei heksachorde draai om die beginnote (trappe 1 tot 5) van die tonaliteite wat geïmpliseer is.

5.4.1.2 Implisiete drieklanke

Die tonika-drieklank van AI majeur word tussen tone 1, 2 en 4 aangetref, naamlik AI, C en EI. In die tweede heksachord word die tonika-drieklank van E mineur deur tone 8, 9 en 11 gespeel, naamlik B, E en G. In beide gevalle is daar een tussentoon wat voorkom. Nog 'n drieklank met 'n tussentoon kom tussen die twee heksachorde voor, maar omdat dit nie met die oor waargeneem word nie, word dit nie bespreek nie.

5.4.1.3 Tone wat die tonika omlin

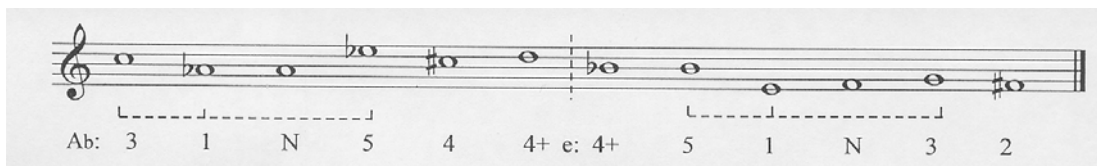
Die tonika-drieklank wat binne die eerste vier tone van die toonreeks voorkom, omlin definitief die tonika van die eerste heksachord. In die tweede heksachord is die tonika-drieklank meer verspreid en dien dit nie so 'n belangrike funksie om die tonika te omlin

nie. Die feit dat trap 5 deur trap 1 gevolg word, is egter van groot belang en bevestig die dominant-tonika verhouding van E mineur.

5.4.2 Eerste hulpreeks

Hierdie toonreeks is omtrent dieselfde reeks wat in paragraaf 5.4.1 as die *Guardare*-toonreeks bespreek is. Dallapiccola het bloot die eerste twee tone van die toonreeks omgeruil. Die veranderinge wat sodoende in die eerste heksachord voorkom, sal bespreek word en omdat die tweede heksachord onveranderd is, sal dit nie weer geanaliseer word nie.

Voorbeeld 5-7: *Ulisse*, eerste hulpreeks.



5.4.2.1 Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm

Die geïmpliseerde tonaliteit is steeds AI majeur en E mineur. In die eerste heksachord is die trappe van AI majeur effens anders, naamlik 3, 1, N, 5, 4 en 4+.

5.4.2.2 Implisiete drieklanke

Die tonika-akkoord word steeds deur tone 1, 2 en 4 gespeel, maar die volgorde is nou C, AI en EI. Alhoewel dit na 'n klein verandering mag lyk, is dit belangrik om hier te noem, omdat die tonika nie meer die eerste toon is wat voorkom nie, maar die tweede. Die tonaliteit word dus steeds deur die tonika-drieklanke bevestig, maar is nie meer so sterk soos met die *Guardare*-toonreeks nie.

5.4.2.3 Tone wat die tonika omlyn

Die tonika-drieklank van AI majeur omlyn die tonika (tone 1, 2 en 4) in die eerste heksachord.

5.4.3 Tweede hulpreeks

Voorbeeld 5-8: *Ulisse*, tweede hulpreeks.

Ab: 3 1 N 5 4 4+ e: N 2 1 4+ 5 3

5.4.3.1 Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm

In hierdie tweede hulpreeks van *Ulisse* word 'n tonaliteit weer in elk van die twee heksachorde geïmpliseer. In die eerste heksachord word die tonaliteit van AI majeur en die toontrappe 3, 1, N, 5, 4 en 4+ aangetref en in die tweede heksachord word die tonaliteit van e mineur en die toontrappe N, 2, 1, 4+, 5 en 3 gebruik. Die twee tonaliteite is 'n vergrote kwint uitmekaar en die tweede heksachord is die kreeftegang-omkering van die eerste heksachord op 'n ander transposisie-vlak. Die eerste heksachord stem presies met die eerste hulpreeks van die komposisie se eerste heksachord ooreen, maar die AI is nou as 'n G# genoteer.

5.4.3.2 Implisiete drieklanke

Die drieklank van AI majeur kom steeds tussen tone 1, 2 en 4 (C, G# en EI) voor. Slegs een drieklank word in die tweede heksachord tussen tone 9, 11 en 12 gebruik. Dit spel die submediant-drieklank van G majeur (E, B en G).

5.4.3.3 Tone wat die tonika omlyn

Die halftone wat in die eerste heksachord voorkom, val tussen trappe 1 en N en omlyn dus die tonika van die geïmpliseerde tonaliteit van AI majeur. Die vier tone aan die einde van die toonreeks bevestig die tonika-drieklank van e mineur wat in die tweede heksachord waargeneem word.

5.5 *Due pezzi per orchestra*

5.5.1 Eerste basiese toonreeks

Voorbeeld 5-9: *Due pezzi per orchestra*, eerste basiese toonreeks.

Bb: N 1 3 3m 7 2 Eb: 4 3 1 N 2 3m

5.5.1.1 Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm

Die twee tonaliteite wat in hierdie toonreeks aangetref word, is BI majeur en EI majeur ('n volmaakte kwart uitmekaar). Toontrappe N, 1, 3, 3m, 7 en 2 word in die BI majeur-heksachord gebruik. Dit is interessant dat al die trappe om die tonika van die toonsoort draai. Toontrappe 4, 3, 1, N, 2 en 3m word in die EI majeur-heksachord aangetref. Die eerste vier trappe van die tonaliteit, met 'n paar chromatiese tone, word gebruik.

5.5.1.2 Implisiete drieklanke

Die enigste twee drieklanke wat in die toonreeks aangetref word, val tussen die heksachorde. Dit word wel bespreek, omdat dit met die oor waargeneem kan word.

Tone 6, 8 en 9 (C, G en EI) spel die submediant-drieklank van EI majeur en tone 6, 8 en 10 (C, G en E9) spel die C majeur-drieklank (dieselfde drieklank as die vorige een, maar met 'n verhoogde tert).

5.5.1.3 Toonleerkonstruksies

Chromatiese beweging kom tussen tone 9, 10, 11 en 12 van die toonreeks voor en is dus 'n gedeelte van die chromatiese toonleer (EI, E9, F en F#).

5.5.1.4 Tone wat die tonika omllyn

Tone 1 tot 4 omllyn die tonika in die eerste heksachord, omdat dit aanvanklik 'n halftoon is wat na die tonika beweeg en dan 'n halftoon tussen die majeur- en mineurterts is. Die aandag val dus op die tonika en die terts en bevestig die tonika van BI majeur. In die tweede heksachord word die tonika deur trappe 4, 3 en 1 (AI, G en EI) omllyn.

5.5.2 Tweede basiese toonreeks

Voorbeeld 5-10: *Due pezzi per orchestra*, tweede basiese toonreeks.

The image shows a musical staff in treble clef with a sequence of notes: F, C, G, C, F, C, G, C, F, C, G, C, F, C, G, C. Below the staff, fingerings are indicated: f: 2, 3, 6, 7, 8, 4, C: 7, 6, 3m, 4+, N, 1. A dashed line connects the notes 6, 7, 8, and 4. A bracket above the staff spans from the first note (F) to the fourth note (C).

5.5.2.1 Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm

F mineur en C majeur word onderskeidelik in die twee heksachorde van die toonreeks geïmpliseer. Die twee tonaliteit is 'n volmaakte kwint uitmekaar. In die eerste

heksachord word toontrappe 2, 3, 6, 7, 8 en 4 van F mineur gebruik en in die tweede heksachord word toontrappe 7, 6, 3m, 4+, N en 1 van C majeur aangetref.

5.5.2.2 Implisiete drieklanke

Die subdominant-drieklank van F majeur word deur tone 3, 5 en 6 (D, F en BI) gespeel. In die tweede heksachord word 'n verminderde drieklank aangetref. Dit verduister eerder die tonaliteit as wat dit daardeur bevestig word en is dus nie van toepassing nie.

5.5.2.3 Toonleerkonstruksies

In die eerste heksachord word die laaste drie note van F majeuretoonleer deur tone 3, 4 en 5 (D, E en F) uitgedruk. Geen toonleerkonstruksies kom in die tweede heksachord van die toonreeks voor nie.

5.5.2.4 Tone wat die tonika omlyn

Soos reeds in paragraaf 5.5.2.3 bespreek is, kom die laaste drie trappe van F mineur opeenvolgend tussen tone 3 en 5 (D, E en F) voor. Dit bevestig die tonika van die heksachord. Die laaste twee tone van die toonreeks omlyn die tonika van C majeur, omdat dit 'n halftoon uitmekaar is en die Napelse toon na die tonika is (DI na C).

5.6 *Variazioni per orchestra*

5.6.1 Basiese toonreeks

Voorbeeld 5-11: *Variazioni per orchestra*, basiese toonreeks.

B: 7 8 3 5 6 3m a: 7mod 3M 6 1 3 5

5.6.1.1 Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm

Die twee tonaliteite wat in die afsonderlike heksachorde van die toonreeks geïmpliseer word, is B majeur en A mineur ('n majeuresekunde uitmekaar). Die toontrappe wat in die eerste heksachord voorkom, is 7, 8, 3, 5, 6 en 3m van B majeur. Trappe 2 en 4 word nie gebruik nie. Die toontrappe van A mineur wat in die tweede heksachord gebruik word, is 7mod, 3M, 6, 1, 3 en 5. Die tweede en vierde trappe word weer nie deur Dallapiccola aangewend nie.

5.6.1.2 Eksplisiete drieklanke

'n Eksplisiete drieklank word tussen tone 2, 3 en 4 (B, D# en F#) gebruik. Dit is die tonika-drieklank van B majeur. In die tweede heksachord kom die tonika-drieklank van A mineur tussen tone 10, 11 en 12 (A, C en E) voor en die submediant-drieklank van dieselfde toonaard word deur tone 9, 10 en 11 (F, A en C) gespeel.

5.6.1.3 Implisiete drieklanke

Die mediant-drieklank van B majeur kom tussen tone 1, 3 en 4 (A#, D# en F#) voor, terwyl die tonika-drieklank van B mineur deur tone 2, 4 en 6 (B, F# en D) gespeel word. Die submediant-drieklank van B majeur word ook in hierdie heksachord tussen tone 2, 3 en 5 (B, D# en G#) aangetref. Tone 7, 11 en 12 spel die C majeur-drieklank (G, C en E).

5.6.1.4 Tone wat die tonika omlynn

Die halftoon tussen toontrappe 7 en 8 (die eerste twee tone van die toonreeks) omlynn die tonika van B majeur en word deur die daaropvolgende tonika-drieklank in grondposisie versterk. Die tweede heksachord se A mineur-tonaliteit word deur die tonika-drieklank teen die einde van die toonreeks bevestig.

5.7 *Piccola musica notturna*

5.7.1 Basiese toonreeks

Voorbeeld 5-12: *Piccola musica notturna*, basiese toonreeks.

D: 6m 4 6 7 8 5 E: 6m 2 N 7 3 1

5.7.1.1 Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm

Die eerste heksachord van hierdie toonreeks kan as D majeur geneem word, met toontrappe 6m, 4, 6, 7, 8 en 5 wat voorkom. In die tweede heksachord word die tonaliteit van E majeur ('n majeuresekunde bo D) geïmpliseer en toontrappe 6m, 2, N, 7, 3 en 1 word aangewend. Dit is interessant om op te let dat beide heksachorde met die mineur sekst van die onderskeie tonaliteite begin en met 'n baie duidelike beweging na die tonika eindig.

5.7.1.2 Implisiete drieklanke

Vier verskillende implisiete drieklanke word aangetref. Die subdominant-drieklank van D mineur word deur tone 1, 2 en 5 gespeel, naamlik BI, G en D. Alhoewel twee tussentone G en D skei, is dit nog duidelik waarneembaar. Die subdominant-drieklank van D majeur kom tussen tone 2, 3 en 5 (G, B en D) voor. Tussen die twee heksachorde kom twee implisiete drieklanke voor en omdat beide belangrik is tot die onderskeie tonaliteite en met die oor onderskei kan word, word dit genoem. Die tonika-akkoord van D majeur kom tussen tone 5, 6 en 8 (D, A en F#) voor en die Napelse akkoord van E majeur word tussen tone 6, 7 en 9 (A, C en F) aangetref.

5.7.1.3 Toonleerkonstruksies

'n Gedeelte van die opgaande toonleer van D majeur kom tussen tone 2, 3, 4 en 5 voor, naamlik G, B, C# en D (die dominant word nie gebruik nie).

5.7.1.4 Tone wat die tonika omlin

Toontrappe 7 na 8 in die eerste heksachord omlin die tonika van D majeur baie duidelik en word deur die byvoeging van die dominant versterk (tone 4, 5 en 6). In die tweede heksachord is dit toontrappe 7, 3 en 1 wat die tonika van E majeur omlin.

5.8 *Canti di prigionia*

5.8.1 Basiese toonreeks

Voorbeeld 5-13: *Canti di prigionia*, basiese toonreeks.

g: 6 M 1 3 7 2 4 Db: 2 7mod N 3 5 1

5.8.1.1 Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm

G mineur word in die eerste en DI majeur in die tweede heksachord deur Dallapiccola gebruik. Die interval tussen die twee tonaliteite is 'n tritonus. Toontrappe 6M, 1, 3, 7, 2 en 4 word in die eerste heksachord gebruik en in die tonaliteit van DI majeur word trappe 2, 7mod, N, 3, 5 en 1 aangetref.

5.8.1.2 Eksplisiete drieklanke

'n Unieke kenmerk van hierdie toonreeks is dat dit basies net uit opeenvolgende verminderde drieklanke bestaan en dus baie onstabiel is. Teen die einde anker Dallapiccola dit egter met die tonika-drieklank van DI majeur wat tussen tone 10, 11 en 12 (F, AI en DI) voorkom en dus met dominant na tonika eindig. Die verminderde drieklanke word in hierdie geval bespreek, omdat dit so kenmerkend van die hele toonreeks is.

Tone 1, 2 en 3 spel die E verminderde drieklank (E, G en BI). F# verminderde drieklank word deur tone 4, 5 en 6 (F#, A en C) gevorm. Tussen tone 5, 6 en 7 is die verminderde drieklank op A (A, C en EI) aangewend, wat beteken dat tone 4, 5, 6 en 7 eintlik ook die verminderde septiem-akkoord van G majeur of G mineur vorm (F#, A, C en EI). Die verminderde drieklanke op B (B, D en F) en D (D, F en AI) word onderskeidelik tussen tone 8, 9 en 10 en tone 9, 10 en 11 gebruik. Tesame vorm tone 8, 9, 10 en 11 ook die verminderde septiem-akkoord op B (B, D, F en AI).

5.8.1.3 Tone wat die tonika omlin

Die verminderde vierklank op die leitoon van G (tone 4, 5, 6 en 7) omlin die tonika van die eerste heksachord, naamlik G mineur. Die tonika van DI majeur word deur die tonika-drieklank van die tonaliteit, aan die einde van die toonreeks omlin.

5.8.2 Hulpreeks

Voorbeeld 5-14: *Canti di prigionia*, hulpreeks.

C: 5 2 4 6 1 3 Gb: 6 3 5 4 2 1

5.8.2.1 Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm

Die twee tonaliteite van C majeur en GI majeur ('n tritonus uitmekaar) word in die onderskeie heksachorde van die toonreeks geïmpliseer. In die eerste heksachord kom die toontrappe 5, 2, 4, 6, 1 en 3 van C majeur en in die tweede heksachord trappe 6, 3, 5, 4, 2 en 1 van GI majeur voor.

5.8.2.2 Eksplisiete drieklanke

'n Eksplisiete drieklank kom tussen tone 2, 3 en 4 (D, F en A) voor en spel die supertonika-drieklank van C majeur. Tone 3, 4 en 5 (F, A en C) vorm die subdominant-drieklank van C majeur en die submediant-drieklank word tussen tone 4, 5 en 6 (A, C en E) aangetref.

5.8.2.3 Implisiete drieklanke

Slegs een implisiete drieklank word in die tweede heksachord tussen tone 8, 9 en 12 (BI, DI en GI) aangetref en spel die tonika-drieklank van GI majeur.

5.8.2.4 Toonleerkonstruksies

'n Gedeelte van die afgaande toonleer van GI majeuretoonleer kom tussen tone 7, 9, 10, 11 en 12 voor, naamlik EI, (tussentoon) DI, CI, AI en GI (BI is weggelaat). Dit bevestig die tonaliteit van die tweede heksachord.

5.8.2.5 Tone wat die tonika omlin

Toontrappe 1 na 3 omlin die tonika van die eerste heksachord. Die afgaande toonleerpassasie aan die einde van die tweede heksachord (soos reeds in paragraaf 5.8.2.4 bespreek) omlin die tonika en laaste noot van die toonreeks.

5.9 *Canti di liberazione*

Die basiese toonreeks van *Canti di liberazione* stem presies ooreen met die toonreeks wat Dallapiccola in *Variazioni per orchestra* (paragraaf 5.6) gebruik. Dit word egter op 'n ander transposisie-vlak aangebied en daarom is dit belangrik geag om die geïmpliseerde tonaliteite hier te bespreek.

5.9.1 Basiese toonreeks

Voorbeeld 5-15: *Canti di liberazione*, basiese toonreeks.

G: 7 1 3 5 6 3m f: 7mod 3M 6 1 3 5

5.9.1.1 Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm

In die eerste heksachord van die toonreeks word toontrappe 7, 1, 3, 5, 6 en 3m van G majeur en in die tweede heksachord toontrappe 7mod, 3M, 6, 1, 3 en 5 van f mineur gebruik. Die twee tonaliteite is 'n majeuresekunde uitmekaar.

5.9.1.2 Eksplisiete drieklanke

Die tonika-drieklank van G majeur word tussen tone 2, 3 en 4 as G, B en D uitgedruk. In die tweede heksachord word eksplisiete drieklanke tussen tone 9, 10 en 11 en tone 10, 11 en 12 aangetref. Dit spel onderskeidelik die submediant-drieklank (DI, F en AI) en die tonika-drieklank (F, AI en C) van f mineur.

5.9.1.3 Implisiete drieklanke

In die eerste heksachord kom die tonika-drieklank van G mineur tussen trappe 2, 4 en 6 (G, D en BI) voor. Die mediant-drieklank en die submediant-drieklank word onderskeidelik deur tone 1, 3 en 4 (F#, B en D) en tone 2, 3 en 5 (G, B en E) gespeel. In die tweede heksachord word die AI majeur-drieklank deur tone 7, 11 en 12 (EI, AI en C) gespeel.

5.9.1.4 Tone wat die tonika omllyn

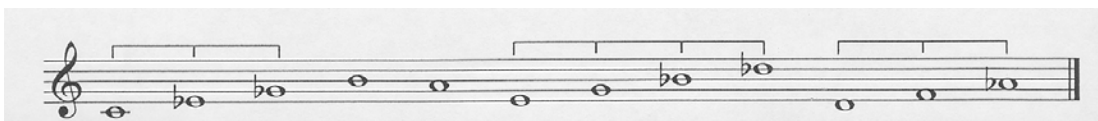
Toontrappe 7 na 1 (F# na G) omllyn die tonika van G majeur aan die begin van die toonreeks. Die tonika-drieklank volg (tone 2, 3 en 4) en versterk hierdie idee. Die eksplisiete drieklank aan die einde van die toonreeks bevestig die tonaliteit van f mineur.

5.10 *Cinque frammenti di Saffo (Liriche greche)*

5.10.1 Eerste basiese toonreeks

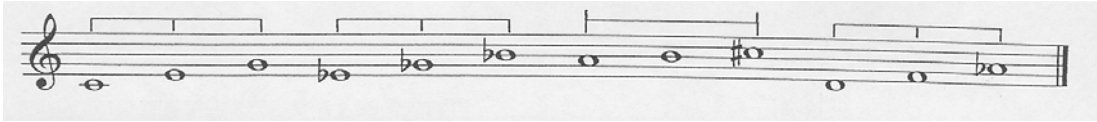
Hierdie toonreeks is baie onstabiel wat tonaliteit aanbetref en word dus nie in terme van tonale kenmerke bespreek nie. Die mees kenmerkende eienskap is dat verminderde drie- en vierklanke deurgaans voorkom. Tussen tone 1, 2 en 3 kom die verminderde drieklank van C (C, EI en GI) voor. Tone 4 en 5 staan op hul eie en vorm nie deel van die verminderde drieklanke aan weerskante nie. Die verminderde vierklank wat op E begin, naamlik E, G, BI en DI word deur tone 6, 7, 8 en 9 gespeel. Die laaste drie tone, D, F en AI vorm die verminderde drieklank op D.

Voorbeeld 5-16: *Cinque frammenti di Saffo*, eerste basiese toonreeks.



5.10.2 Tweede basiese toonreeks

Voorbeeld 5-17: *Cinque frammenti di Saffo*, tweede basiese toonreeks.



5.10.2.1 Eksplisiete drieklanke

In dié toonreeks word opeenvolgende drieklanke meesal aangetref en daarom is dit nie moontlik om spesifieke tonaliteite vir die heksachorde te identifiseer nie. Die C majeur-drieklank (C, E en G) word deur tone 1, 2 en 3 en die EI mineur-drieklank (EI, GI en BI) deur tone 4, 5 en 6 gespeel. Tone 7, 8 en 9 vorm 'n kort toonleerpassasie en die stabiliteit word deur die verminderde drieklank op D (D, F en AI) aan die einde van die toonreeks (tone 10, 11 en 12) verduister.

5.10.2.2 Toonleerkonstruksies

Soos reeds in paragraaf 5.10.2.1 genoem is, kom 'n gedeelte van A majeurtoonleer (tone 7, 8 en 9) in die toonreeks voor, naamlik A, B en C#.

5.10.3 Derde basiese toonreeks

Voorbeeld 5-18: *Cinque frammenti di Saffo*, derde basiese toonreeks.

5.10.3.1 Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm

In hierdie toonreeks van *Cinque frammenti di Saffo* word twee tonaliteite weer in die afsonderlike heksachorde geïmpliseer. In die eerste heksachord word GI majeur met toontrappe 3, 2, 1, 4, 3m en 7 en in die tweede heksachord C majeur met toontrappe 1, 2, 3, 5, 3m en N gebruik. Die twee tonaliteite is 'n vergrote kwart uitmekaar. Dit is opvallend dat Dallapiccola beide heksachorde met die eerste drie opeenvolgende tone open (afgaande in die eerste en opgaande in die tweede heksachord).

5.10.3.2 Eksplisiete drieklanke

Een eksplisiete drieklank kom tussen die heksachorde voor en omdat dit die subdominant-drieklank van C majeur is, is dit duidelik waarneembaar. Tone 5, 6 en 7 (A, F en C) omlin hierdie akkoord.

5.10.3.3 Implisiete drieklanke

Die tonika-drieklank van C majeur kom tussen tone 7, 9 en 10 (C, E en G) voor. 'n Drieklank kom tussen die heksachorde voor en word bespreek, omdat dit met die oor waarneembaar is. Die supertonika-drieklank van C majeur word deur tone 5, 6 en 8 (A, F en D) gespeel.

5.10.3.4 Toonleerkonstruksies

Soos reeds in paragraaf 5.10.3.1 genoem is, begin beide heksachorde met kort toonleerpassasies. Die eerste heksachord se eerste drie tone spel die afgaande toonleer van GI majeur, naamlik BI, AI en GI en die tweede heksachord se eerste drie tone spel die opgaande toonleer van C majeur, naamlik C, D en E. Die volgende noot is G, wat impliseer dat die toonleer voortgaan, maar dat die subdominant nie gebruik is nie.

5.10.3.5 Tone wat die tonika omlin

Die onderskeie toonleerpassasies wat voorkom omlin die tonika van elke heksachord baie duidelik, omdat dit telkens die eerste drie note van elke toonleer uitdruk (sien paragraaf 5.10.3.4).

5.10.4 Vierde basiese toonreeks

Voorbeeld 5-19: *Cinque frammenti di Saffo*, vierde basiese toonreeks.

C: 2 7 3m 1 4 4+ d: 2 7 6 5 4+ 4

5.10.4.1 Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm

Die twee tonaliteite wat in hierdie toonreeks voorkom, is C majeur en D mineur ('n majeuresekunde uitmekaar). In die eerste heksachord word toontrappe 2, 7, 3m, 1, 4 en 4+ van C majeur en in die tweede heksachord trappe 2, 7, 6, 5, 4+ en 4 van D mineur aangetref. Beide heksachorde begin met trappe 2 en 7 en eindig op 4 en 4+ (in die tweede heksachord 4+ en 4).

5.10.4.2 Implisiete drieklanke

Een drieklank word in die toonreeks aangetref en kom tussen tone 1, 2 en 6 (D, B en F#) voor. Dit spel die B mineur-drieklank.

5.10.4.3 Toonleerkonstruksies

'n Afgaande chromatiese passasie eindig die toonreeks af en tone 9, 10, 11 en 12 (BI, A, AI en G) vorm dus deel van die chromatiese toonleer. Dit het tot gevolg dat die tweede heksachord baie onstabiel (wat tonaliteit aanbetref) eindig.

5.11 *Sex carmina Alcaei (Liriche greche)*

5.11.1 Basiese toonreeks

Voorbeeld 5-20: *Sex carmina Alcaei*, basiese toonreeks.

5.11.1.1 Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm

Alhoewel hierdie toonreeks meer chromaties is as byvoorbeeld Dallapiccola se toonreekse uit sy vroeë werke, is dit nog moontlik om die toonreeks in twee heksachorde te verdeel en geïmpliseerde tonaliteite aan te dui. In die eerste heksachord word EI majeur en trappe 7mod, N, 3m, 3, 1 en 5 en in die tweede heksachord C majeur en trappe 6, 6m, 4, 2, 7 en 8 gebruik. Die twee tonaliteite is 'n mineurterts uitmekaar.

5.11.1.2 Eksplisiete drieklanke

Tone 4, 5 en 6 spel die tonika-drieklanke van EI majeur, naamlik G, EI en BI.

5.11.1.3 Implisiete drieklanke

Die supertonika-drieklank van C majeur kom tussen tone 7, 9 en 10 (A, F en D) voor en die subdominant-drieklank word tussen tone 7, 9 en 12 (A, F en C) aangetref. Die feit dat 'n hele paar tussentone in hierdie drieklanke voorkom, verswak nie die ervaring van die supertonika- en subdominant-drieklanke nie.

5.11.1.4 Toonleerkonstruksies

Die eerste drie tone van E mineurtoonleer (E, F# en G) word in die eerste heksachord aangetref en versluier die tonaliteit van EI majeur, eerder as wat dit die tonaliteit versterk. Die chromatiese beweging tussen tone 6, 7 en 8 (BI, A en AI) dui op 'n gedeelte van die afgaande chromatiese toonleer.

5.11.1.5 Tone wat die tonika omlin

Die tonika-drieklank aan die einde van die eerste heksachord omlin weer die tonika van EI majeur (nadat dit deur die eerste drie tone van die E mineurtoonleer versluier is). Toontrappe 7 en 8 aan die einde van die toonreeks bevestig die tonaliteit van C majeur en omlin die tonika.

5.12 *Due liriche di Anacreonte (Liriche greche)*

5.12.1 Basiese toonreeks

Voorbeeld 5-21: *Due liriche di Anacreonte*, basiese toonreeks.

Ab: N 2 1 4 3m 3 C: 4 2 3m 4+ 3 5

5.12.1.1 Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm

Die twee tonaliteite wat onderskeidelik in die heksachorde aangetref word, is AI majeur en C majeur ('n majeuretert uitmekaar). In die eerste tonaliteit van AI majeur, word toontrappe N, 2, 1, 4, 3m en 3 en in die tweede tonaliteit van C majeur, word toontrappe 4, 2, 3m, 4+, 3 en 5 gebruik.

5.12.1.2 Tone wat die tonika omlyn

Die halftoonbeweging aan die begin en einde van die eerste heksachord (A - BI en B- C) bevestig die tonaliteit van AI majeur in die heksachord. Die einde van die tweede heksachord (E na G) omlyn die tonika van C majeur vaagweg, omdat dit deel van die tonika-drieklank uitmaak.

5.13 *Rencesvals*

5.13.1 Basiese toonreeks

Voorbeeld 5-22: *Rencesvals*, basiese toonreeks.

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The scale is divided into two hexachords by a vertical dashed line. The first hexachord (F major) consists of the notes F, A, C#, E, G, and B. The second hexachord (G major) consists of the notes G, B, D#, F#, A, and C. Below the staff, the fingering for each note is indicated: F: 1, 3, 3m, 7, 2, 6m; G: 3m, 5, 6m, 3, 4, 7.

5.13.1.1 Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm

In die eerste heksachord word die tonaliteit van F majeur met toontrappe 1, 3, 3m, 7, 2 en 6m geïmpliseer. Die tweede heksachord se tonaliteit is G majeur ('n majeuresekunde hoër) en trappe 3m, 5, 6m, 3, 4 en 7 word ingesluit.

5.13.1.2 Implisiete drieklanke

Slegs een implisiete drieklanke word in hierdie toonreeks aangetref en kom tussen die twee heksachorde voor. Tone 5, 7 en 8 vorm die tonika-drieklanke van G mineur, naamlik G, BI en D.

5.13.1.3 Tone wat die tonika omlin

Toontrappe 1 en 3 (F en A), wat reg aan die begin van die toonreeks aangewend word, omlin die tonika van F majeur. Aan die einde van die tweede heksachord bevestig die halftoon tussen B en C (trappe 3 en 4), gevolg deur die leitoon van G majeur (F#), die tonika G.

5.14 *Quattro liriche di Antonio Machado*

5.14.1 Basiese toonreeks

Voorbeeld 5-23: *Quattro liriche di Antonio Machado*, basiese toonreeks.

D: 1 2 4+ 3m 3 5 Eb: 5 1 3 7mod 6 6m

5.14.1.1 Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm

Dallapiccola impliseer twee tonaliteite in hierdie toonreeks, naamlik D majeur en EI majeur ('n mineursekunde uitmekaar). In die eerste heksachord word die tonaliteit van D majeur deur die gebruik van toontrappe 1, 2, 4+, 3m, 3 en 5 ondersteun. Die tweede heksachord se tonaliteit word deur toontrappe 5, 1, 3, 7mod, 6 en 6m omlin.

5.14.1.2 Eksplisiete drieklanke

Die tonika-drieklank van EI majeur word deur tone 7, 8 en 9 (BI, EI en G) gespeel. Sodoende word die tonaliteit van die heksachord onmiddellik bevestig.

5.14.1.3 Implisiete drieklanke

Die tonika-drieklanke van D majeur en D mineur word beide in die eerste heksachord aangetref. Tone 1, 4 en 6 (D, F en A) spel D mineur se tonika-drieklank en tone 1, 5 en 6 (D, F# en A) spel D majeur se tonika-drieklank. Sodoende word die tonaliteit van D versterk en is majeur of mineur nie 'n bepalende faktor vir die komponis nie. In die tweede heksachord word die submediant-drieklank van EI majeur deur tone 8, 9 en 11 (EI, G en C) gespeel.

5.14.1.4 Toonleerkonstruksies

Drie opeenvolgende chromatiese note kom tussen tone 10, 11 en 12 voor en sodoende word 'n gedeelte van die afgaande chromatiese toonleer gespeel, naamlik DI, C en B.

5.14.1.5 Tone wat die tonika omlyn

Die feit dat die tonika-drieklank die heksachord begin en afsluit (trappe 1, 3 en 5) omlyn die tonika van D majeur in die eerste heksachord. Die tonika-drieklank bevestig ook die tonaliteit van die tweede heksachord, deurdat die eerste drie tone die tonika aan die begin van die heksachord spel (BI, EI en G).

5.15 *Tre poemi*

5.15.1 Basiese toonreeks

Voorbeeld 5-24: Tre poemi, basiese toonreeks.

C: 3 1 N 7mod 5 4 E: 2 7 5 4 3 7mod

5.15.1.1 Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm

Die interval-afstand van 'n majeurterts word tussen die twee geïmpliseerde tonaliteite, C majeur en E majeur, aangetref. In C majeur kom toontrappe 3, 1, N, 7mod, 5 en 4 en in E majeur trappe 2, 7, 5, 4, 3 en 7mod voor.

5.15.1.2 Eksplisiete drieklanke

Die dominant-akkoord van E majeur (F#, D# en B) word deur tone 7, 8 en 9 gespeel. Dit bevestig die tonaliteit met die begin van die tweede heksachord.

5.15.1.3 Implisiete drieklanke

Die D majeur-akkoord kom tussen tone 7, 10 en 12 (F#, A en D) voor. Dit speel egter nie so 'n belangrike rol om die tonaliteit van die heksachord te bevestig nie, omdat daar talle tussentone is en dit nie een van die primêre-akkoorde van die E majeur-tonaliteit is nie.

5.15.1.4 Toonleerkonstruksies

Tussen tone 9, 10 en 11 word trappe 5, 4 en 3 van E majeur (B, A en G#) as deel van die afgaande toonleer gehoor. Dit is moontlik om te redeneer dat trap 7 deel is van die afgaande toonleer en dat trap 8 en trap 6 net uitgelaat is.

5.15.1.5 Tone wat die tonika omlin

Die mediant, gevolg deur die tonika van C majeur omlin die tonika aan die begin van die eerste heksachord en die drie afgaande tone van die E majeur-toonleer (B, A en G#) omlin die tonaliteit van E majeur in die tweede heksachord.

5.16 *Goethe Lieder*

5.16.1 Basiese toonreeks

Voorbeeld 5-25: *Goethe Lieder*, basiese toonreeks.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The scale consists of two hexachords. The first hexachord is C major, with intervals 3, 4, 3m, N, 5, and 1. The second hexachord is B major, with intervals 7, 1, 5, 7mod, 6, and 3m. Dashed lines indicate the boundaries of the two hexachords.

5.16.1.1 Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm

Die tonaliteit van C majeur word deur toontrappe 3, 4, 3m, N, 5 en 1 in die eerste heksachord van die toonreeks omlin. Toontrappe 7, 1, 5, 7mod, 6 en 3m word in die tweede heksachord gebruik om die tonaliteit van B majeur te impliseer. Die twee tonaliteite is 'n mineursekunde uitmekaar.

5.16.1.2 Implisiete drieklanke

Die tonika-drieklanke van beide C majeur en C mineur word in die eerste heksachord deur Dallapiccola gebruik om die C-tonaliteit te bevestig. Die tonika-drieklank van C majeur word deur tone 1, 5 en 6 (E, G en C) en die tonika-drieklank van C mineur deur tone 3, 5 en 6 (EI, G en C) gespeel. In die tweede heksachord word die tonika-drieklank

van B mineur deur tone 8, 9 en 12 (B, F# en D) omlyn. Die D majeur-drieklank word tussen tone 9, 10 en 12 (F#, A en D) gevind.

5.16.1.3 Tone wat die tonika omlyn

Die beweging van die dominant na die tonika (tone 5 na 6) aan die einde van die eerste heksachord omlyn die tonika van C majeur. Die beweging van die leitoon na tonika (tone 7 en 8), gevolg deur die dominant (toon 9) in die tweede heksachord lei daartoe dat die tonaliteit en tonika van B majeur aan die begin van die heksachord bevestig word.

5.16.2 Hulpreeks

Voorbeeld 5-26: *Goethe Lieder*, hulpreeks.

C: 8 7 N 4+ 4 5 A: 4+ 5 4 N 7 8

5.16.2.1 Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm

Die tonaliteite van C majeur en A majeur ('n mineurterts uitmekaar) word onderskeidelik deur die twee heksachorde van die toonreeks uitgelig. In die C majeur-heksachord kom toontrappe 8, 7, N, 4+, 4 en 5 en in die A majeur-heksachord trappe 4+, 5, 4, N, 7 en 8 voor. Dit is dus presies dieselfde trappe wat Dallapiccola in die twee tonaliteite gebruik. Die volgorde is in die tweede heksachord aangepas.

5.16.2.2 Tone wat die tonika omlyn

Halftone speel 'n belangrike rol in die bepaling van die geïmpliseerde tonaliteit en in beide heksachorde word die tonika deur die halftoon tussen die leitoon en tonika omlyn.

In die eerste heksachord is dit tussen tone 1 en 2 (C na B) en in die tweede heksachord tussen tone 11 en 12 (G# na A).

5.17 *An Mathilde*

5.17.1 Basiese toonreeks

Voorbeeld 5-27: *An Mathilde*, basiese toonreeks.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G, A, B, C, D, E, F#, G. Below the staff, the scale degrees are labeled: a: N, 1, 3, 6M, 5, 6, ab: 7, 4, 1, 4+, 5, 3. Dashed lines connect the notes to their respective labels.

5.17.1.1 Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm

A mineur word in die eerste heksachord en AI mineur ('n mineursekunde uitmekaar) word in die tweede heksachord geïmpliseer. Toontrappe N, 1, 3, 6M, 5 en 6 word in die eerste heksachord gebruik en in die tweede heksachord omlin trappe 7, 4, 1, 4+, 5 en 3 die tonaliteit.

5.17.1.2 Implisiete drieklanke

Twee drieklanke met een tussentoon elk word in die toonreeks aangetref. In die eerste heksachord word die tonika-drieklank van A mineur deur tone 2, 3 en 5 (A, C en E) gespeel. Die tonika-drieklank van die tweede heksachord word deur tone 9, 11 en 12 (AI, EI en CI) uitgedruk.

5.17.1.3 Tone wat die tonika omlin

Die halftoon-beweging van die Napelse toon na die tonika (tone 2 na 1) omlin die tonika van A mineur en word deur die tonika-drieklank versterk (tone 2, 3 en 5). Die tonika-drieklank van A mineur (tone 9, 11 en 12), omlin die tonika van die tweede heksachord.

5.18 *Cinque canti*

5.18.1 Basiese toonreeks

Voorbeeld 5-28: *Cinque canti*, basiese toonreeks.

5.18.1.1 Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm

Dit is interessant om op te let dat Dallapiccola graag die interval van 'n majeuresekunde tussen die twee geïmpliseerde tonaliteite gebruik. In die eerste heksachord word toontrappe 7, 1, 4+, 3, 4 en 6 van A mineur en in die tweede heksachord word trappe 2, 4+, 6, 4, 7 en 1 van B mineur gebruik.

5.18.1.2 Implisiete drieklanke

In die eerste heksachord word die subdominant-drieklank van A majeur deur tone 2, 5 en 6 (A, D en F#) uitgedruk. Die subdominant-akkoord van B mineur word deur G, E en B in die tweede heksachord (tone 9, 10 en 12) gespeel.

5.18.1.3 Tone wat die tonika omlin

Dit is opvallend dat die komponis aan die begin en die einde van die toonreeks die onderskeie tonaliteite met halftoon-beweging van leitoon na tonika bevestig.

5.19 *Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956*

5.19.1 Basiese toonreeks

Voorbeeld 5-29: *Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956*, basiese toonreeks.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The scale is written as a sequence of notes: C, E, F, G, A, Bb. Below the staff, the notes are labeled with their corresponding scale degrees: C: 3m, 5, 6, 3, 4, N. A dashed line indicates a shift in the scale starting from the second measure. The second hexachord is labeled: Bb: 3, 6m, 7mod, 2, N, 1.

5.19.1.1 Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm

Die eerste heksachord se tonaliteit van C majeur word deur toontrappe 3m, 5, 6, 3, 4 en N bevestig. In die tweede heksachord word toontrappe 3, 6m, 7mod, 2, N en 1 van Bb majeur gebruik. Die twee toonaarde lê 'n majeuresekunde uitmekaar.

5.19.1.2 Implisiete drieklanke

Die supertonika-drieklank van C majeur kom tussen tone 3, 5 en 7 (A, F en D) voor. Alhoewel die drieklank tussen die twee heksachorde versprei is, is dit met die oor waarneembaar en word dus genoem.

5.19.1.3 Toonleerkonstruksies

Drie opeenvolgende chromatiese tone aan die einde van die toonreeks (C, B en BI) impliseer die chromatiese toonleer se gebruik.

5.19.1.4 Tone wat die tonika omlin

Die drie chromatiese tone aan die einde van die heksachord het 'n interessante funksie. In plaas daarvan dat dit tot die verduistering van die tonaliteit lei (soos in die tradisionele tonale sisteem), omlin dit die tonika van BI majeur.

5.20 *Preghiere*

5.20.1 Basiese toonreeks

Voorbeeld 5-30: *Preghiere*, basiese toonreeks.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The scale consists of two hexachords. The first hexachord, for A major, is represented by the notes A, B, C, D, E, and F#. The second hexachord, for G major, is represented by the notes G, A, B, C, D, and E. Below the staff, the notes are labeled with their corresponding scale degrees: A: 3, 3m, 4+, 5, 1 and N G: N, 1, 5, 7, 7mod, 3. Dashed lines connect the notes to their respective labels.

5.20.1.1 Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm

Die twee heksachorde impliseer onderskeidelik die tonaliteite van A majeur (met toontrappe 3, 3m, 4+, 5, 1 en N) en 'n majeuresekunde laer, G majeur (met toontrappe N, 1, 5, 7, 7mod en 3).

5.20.1.2 Implisiete drieklanke

In die eerste heksachord word die tonika-drieklank van A majeur deur tone 1, 4 en 5 (C#, E en A) gespel, terwyl tone 2, 4 en 5 die tonika-drieklank van A mineur (C, E en A) uitdruk. In die tweede heksachord word die tonika-drieklank van G majeur deur tone 8, 9 en 12 (G, D en B) gespel, terwyl die tonika-drieklank van G mineur deur tone 6, 8 en 9 (BI, G en D) uitgedruk word. Dit is opvallend dat Dallapiccola in beide heksachorde 'n majeur-mineur tonaliteit gebruik.

5.20.1.3 Tone wat die tonika omlin

Die beweging van die dominant na die tonika (tone 4 na 5) omlin die tonika van A majeur (dominant-tonika). Op 'n soortgelyke wyse bevestig Dallapiccola die tonaliteit van G majeur deur middel van die Napelse toon wat na die tonika en dan die dominant beweeg (tone 7, 8 en 9).

5.21 *Sicut umbra...*

5.21.1 Basiese toonreeks

Voorbeeld 5-31: *Sicut umbra...*, basiese toonreeks.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). The scale is written as a sequence of notes: Bb, C, D, Eb, F, G, Ab, Bb. Below the staff, there are two groups of notes with dashed lines underneath them. The first group is labeled 'Db: 7' and contains the notes Bb, C, D, Eb, F, G, Ab. The second group is labeled 'Eb: 1' and contains the notes Bb, C, D, Eb, F, G, Ab. The notes are labeled with numbers and letters: 1, N, 5, 4, 3, 1, 4+, N, 3, 5, 6m.

5.21.1.1 Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm

Dallapiccola maak in die eerste heksachord van toontrappe 7, 1, N, 5, 4 en 3 van DI majeur en in die tweede heksachord van trappe 1, 4+, N, 3, 5 en 6m van EI majeur gebruik. Die tonaliteite verskil weer 'n majeuresekunde.

5.21.1.2 Implisiete drieklanke

Die tonika-drieklank van DI majeur kom tussen tone 2, 4 en 6 (DI, AI en F) voor en die tonika-drieklank van EI majeur word deur tone 7, 10 en 11 (EI, G en BI) gespeel. In die eerste heksachord word die mediant-drieklank deur tone 1, 4 en 6 (C, AI en F) gespeel en die E mineur-akkoord kom tussen tone 9, 10 en 12 (E, G en B) voor.

5.21.1.3 Toonleerkonstruksies

Toontrappe 5, 4, 3 en 2 van DI majeur-toonleer (afgaande) kom tussen tone 4, 5, 6 en 7 van die toonreeks voor. 'n Gedeelte van die opgaande chromatiese toonleer word in die eerste drie tone van die toonreeks (C, DI en D) gebruik.

5.21.1.4 Tone wat die tonika omlin

Die halftoon tussen die leitoon en tonika (tone 1 en 2) bevestig die tonaliteit van die eerste heksachord. Die tonika-drieklank van die tweede heksachord (tussen tone 7, 10 en 11) omlin die tonika.

5.22 *Commiato*

5.22.1 Basiese toonreeks

Voorbeeld 5-32: *Commiato*, basiese toonreeks.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The scale consists of the following notes: C, D, E-flat, F, G, A, B-flat, C. Below the staff, fingerings are indicated by numbers 1 through 6. A dashed line underlines the first six notes (C to A), and another dashed line underlines the last six notes (E-flat to C). The fingerings are: C (1), D (2), E-flat (3), F (4+), G (6), A (3), B-flat (N), C (1), E-flat (4+), F (5), G (6M).

5.22.1.1 Tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm

In die eerste heksachord word toontrappe 6M, 3, 2, 1, 4+ en 6 van D mineur en in die tweede heksachord trappe 3, N, 1, 4+, 5 en 6M van F# mineur deur Dallapiccola gebruik. Die twee tonaliteite is 'n majeure terts uitmekaar en in albei heksachorde word 'n mineur-tonaliteit geïmpliseer.

5.22.1.2 Implisiete drieklanke

Die submediant-akkoord van D mineur word deur tone 2, 4 en 6 (F, D en BI) gespeel. Die tonika-drieklank van F# mineur kom tussen tone 7, 9 en 11 (A, F# en C#) voor. Elk van die tone van die laasgenoemde drieklank word met die tone van die C mineur-drieklank (G, C en EI tussen tone 8, 10 en 12) afgewissel.

5.22.1.3 Toonleerkonstruksies

'n Gedeelte van die afgaande toonleer van D mineur kom tussen tone 2, 3 en 4 (F, E en D) voor. D majeure toonleer (afgaande) word gedeeltelik deur tone 7, 8 en 9 (A, G en F#) gespeel.

5.22.1.4 Tone wat die tonika omlin

Die afwaartse beweging van die terts na die tonika tussen tone 2, 3 en 4 omlin die tonika van D mineur in die eerste heksachord. Die tonika van die tweede heksachord word deur tone 7, 8 en 9 omlin. Dit is dus die mineur terts, gevolg deur die Napelse toon en dan 'n halftoon-beweging na die tonika.

5.23 *Due studi*

Die twee toonreekse wat die basis van *Due studi* vorm, is dieselfde toonreekse wat as die basiese reekse in *Due pezzi per orchestra* (paragraaf 5.5) bespreek is. Dit kom op dieselfde transposisie-vlakke voor en sal dus nie weer bespreek word nie.

5.24 *Quaderno musicale di Annalibera*

Hierdie werk maak van dieselfde toonreeks as *Variazioni per orchestra* (paragraaf 5.6) en *Canti di liberazione* (paragraaf 5.9) gebruik en sal dus nie weer bespreek word nie.

5.25 Samevatting

Die tonale aspekte in die toonreekse van Luigi Dallapiccola se seriële komposisies is in hierdie hoofstuk bespreek. Dit is aan die hand van vyf verskillende kriteria ondersoek:

- die gebruik van tone wat deel van 'n diatoniese toonleer kan vorm,
- die gebruik van eksplisiete drieklanke aan die begin van die toonreeks en ook later (sulke drieklanke hoef nie noodwendig die tonika uit te spel nie, maar kan wel so 'n funksie vervul),
- die gebruik van implisiete drieklanke (sulke drieklanke hoef ook nie noodwendig die tonika uit te spel nie, maar kan wel so 'n funksie vervul),
- toonleerkonstruksies en
- tone wat die tonika volgens die tradisionele tonale sisteem omlin.

6 OPSOMMING

Twaalftoon-seriële musiek is deur Schoenberg ontwikkel om struktuur aan atonale komposisies te verleen. Wat die skryfster geïnteresseer het, is die feit dat Luigi Dallapiccola se seriële komposisies, soos die werke van Alban Berg, opvallend meer toeganklik vir die algemene publiek as dié van ander tydgenootlike seriële komponiste is. Die rede hiervoor is dat die toonreekse wat hy in seriële werke gebruik, tonale elemente bevat.

In hoofstuk 1 is die terrein van die studie afgebaken en die doel duidelik uiteengesit. Verder is terminologie uitgeklaar en probleemareas bespreek. Omdat Dallapiccola tonale verwysings in sy twaalftoon-komposisies gebruik, was dit noodsaaklik om die basiese riglyne van tonaliteit in hoofstuk 2 duidelik uiteen te sit. Daar is gevind dat tonale verwysings op die volgende maniere verkry kan word:

- die gebruik van tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm,
- die gebruik van eksplisiete drieklanke,
- die gebruik van implisiete drieklanke,
- toonleerkonstruksies en
- tone wat die tonika omlin (volgens die tradisionele tonale sisteem).

Seriële toonreeks-tipes is in hoofstuk 3 verduidelik en met voorbeelde geïllustreer. 'n Lys van gepubliseerde werke met 'n kort bespreking van elk het in hoofstuk 4 gevolg. Daar is ook aangedui of werke tonaal, atonaal of twaalftoon-serieel is en Dallapiccola se seriële werkswyse in elke komposisie is kortliks bespreek.

In hoofstuk 5 is getoon dat bogenoemde kriteria dikwels in Dallapiccola se toonreekse voorkom. Hy kombineer dit ook met ander twintigste-eeuse komposisie-tegnieke en daarom word daar dikwels nie 'n tonika gehoor nie, maar 'n bewustheid van tonaliteit ervaar. Die effek van sy werke is daarom meer aanvaarbaar vir die tonaal-geskoolde oor as byvoorbeeld Webern se werke.

Uit die studie is dit duidelik dat Dallapiccola tonale verwysings met die beplanning van sy toonreekse ingesluit het. Vlad (1957:29) beweer tereg:

(Dallapiccola) often tries to form harmonic entities from the twelve-notes, analogous to those on which traditional music is based.

Dit is opvallend dat daar nie net tonale verwysings in een of twee van die toonreekse is nie, maar dat daar tonale suggesties in meeste van die toonreekse is. Die reekse voldoen ook nie net aan een van die kriteria van geïmpliseerde tonaliteit nie, maar het dikwels drie, vier of selfs vyf kriteria wat in 'n komposisie voorkom. *Canti di prigionia* se hulpreeks bevat al vyf verskillende vorms van tonale verwysings, sowel as *Cinque frammenti di Saffo* se derde basiese toonreeks, *Sex carmina Alcaeï* se basiese toonreeks, *Quattro liriche di Antonio Machado* se toonreeks en *Tre poemi* se basiese toonreeks.

Van die vyf moontlike wyses waarop tonale verwysings in 'n werk verkry kan word, wat in hoofstuk 5 bespreek is, kom tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm, die meeste voor. Hierdie aspek is onder al die toonreekse, behalwe in *Il prigioniero* se basiese toonreeks van hoop, *Cinque frammenti di Saffo* se eerste basiese toonreeks en *Cinque frammenti di Saffo* se tweede basiese toonreeks gevind. Die gebruik van tone wat die tonika omlin is ook baie deur die komponis gebruik en word onder een-en-dertig toonreekse bespreek. Dit kom nie in die volgende werke voor nie: *Il prigioniero* se toonreeks van hoop en die eerste, tweede en vierde basiese toonreekse van *Cinque frammenti di Saffo*. Implisiete drieklanke kom in al die werke, behalwe ses (paragraaf 5.2.2, paragraaf 5.8.1, paragraaf 5.10.1, paragraaf 5.10.2, paragraaf 5.12.1 en paragraaf 5.16.2) voor. Toonleerkonstruksies kom in negentien werke voor en Dallapiccola is veral lief daarvoor om 'n paar chromatiese tone of drie opeenvolgende tone van die geïmpliseerde majeuretoonleer aan te wend. Hy gebruik toonleerkonstruksies in die toonreekse van *Il prigioniero* (hoop), *Job* (beide toonreekse), *Due pezzi per orchestra* (beide toonreekse), *Piccola musica notturna*, *Canti di prigionia* (hulpreeks), *Cinque frammenti di Saffo* (tweede, derde en vierde basiese toonreekse), *Sex carmina Alcaeï*, *Quattro liriche di Antonio Machado*, *Tre poemi*, *Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956*, *Sicut umbra...*, *Commiato*, *Due studi* (beide toonreekse) en *Quaderno*

musicale di Annalibera se toonreeks. Eksplisiete drieklanke kom die minste voor en word in net dertien komposisies aangewend, naamlik: *Il prigioniero* se toonreekse van gebed en vryheid, *Variazioni per orchestra*, *Canti di prigionia* se basiese toonreeks en hulpreeks, *Canti di liberazione*, die eerste, tweede en derde toonreekse van *Cinque frammenti di Saffo*, *Sex carmina Alcaei*, *Quattro liriche di Antonio Machado*, *Tre poemi* en *Quaderno musicale di Annalibera*. In die toonreekse waar eksplisiete drieklanke nie voorkom nie, het Dallapiccola deur middel van ander kriteria tonaliteit geïmpliseer, of 'n chromatiese effek in gedagte gehad.

Dallapiccola maak dus van tonale verwysings in die toonreekse van sy seriële komposisies gebruik.

Hy het ook talle toekennings en honorariums van verskeie lande vir sy uitstaande werk gekry (Ciceran, M & Plass, M 2003:3) en dit word hieronder gelys.

- Die Kariljon van die Internasionale Kompetisie in Geneva, Switzerland in 1935 (Ewen 1969:152).
- 'n Lid van die Beierse Akademie van die skone kunste in Duitsland in 1953.
- 'n Lid van die Berlynse Akademie van die Kunste in Duitsland in 1958.
- Die *Grosser Kunstpreis* vir musiek van die Duitse stad Düsseldorf (Ewen 1969:152) in 1962.
- Die *Ludwig Spohrpreis* in Braunschweig, Duitsland in 1964.
- Die *Moretti d'Oro*-musiekprys van die provinsie Friuli-Venezia Giulia, Italië in 1967.
- 'n Lid van die *Royal Academy of Music*, London in 1969.
- 'n Lid van die Akademie van Musiek en Visuele Kuns in Graz, Oostenryk in 1969.
- Die *Arthur Honegger*-prys in Parys, Frankryk in 1972.
- *Doctor musicae honoris causae*, Universiteit van Durham (Die Verenigde Koninkryke) in 1973.
- *Doctor musicae honoris causae*, Universiteit van Edinburgh (Die Verenigde Koninkryke) in 1973.

- *Feltrinelli* -prys vir musiek van die *Accademia Nazionale dei Lincei* / Groot Kruis van die hoogste Italiaanse toekenning.
- Die Internasionale *Albert Schweitzer Kunste*-prys in 1975.

Carlson (1970:66) sê die volgende oor Dallapiccola se invloed op die gebruik van twaalftoon-serialisme:

The influence of Dallapiccola's twelve-tone composition has continued to indicate that a lyrical quality can be acquired by careful consideration of the intervallic structure in planning the ordering of the basic series and that specific types of design facilitates the extensive use of permutational techniques by which this lyricism can be maintained.

Dallapiccola het getoon dat die twaalftoonsisteem wel gebruik kan word om 'n liriese idioom te skep. Sodoende kan diegene wat uit 'n tradisionele tonale agtergrond kom, dit waardeer. Dit is veral duidelik in die opera *Il prigioniero*, wat die illusie verwerp dat daar geen Italiaanse opera ná *verismo*-komponiste is wat die Italiaanse tradisie van lirisisme en dramatiese intensiteit volhou nie (Morris 1999:257).

BRONNELYS

Boeke

- Arnold, D. (ed). 1983. *The New Oxford Companion to Music*. Vol . I: A – J. Oxford: Oxford University Press.
- Austin, W.W. 1966. *Music in the 20th Century from Debussy through Stravinsky*. New York: W.W. Norton & Company.
- Baker & Slonimsky. 1984. *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. 7th Edition. New York: Schirmer Books.
- Carlson, E.B. 1970. *Twelve-Tone and Serial Composers*. Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press.
- Carner, M. 1975. *Alban Berg: The Man and The Work*. London: Duckworth.
- Cohn, A. 1965. *Twentieth-Century Music in Western Europe: The Compositions and the Recordings*. Philadelphia: J.B. Lippincott Company.
- Cooper, M. (ed). 1974. *The New Oxford History of Music*. Vol. X. *The Modern Age 1890 – 1960*. London: Oxford University Press.
- Cope, D.H. 1976. *New Directions in Music*. 2nd Edition. Dubuque: WM.C. Brown Company Publishers.
- Dallin, L. 1974. *Techniques of Twentieth Century Composition: A Guide to the Materials of Modern Music*. Third Edition. Dubuque, Iowa: WM.C. Brown Company Publishers.
- Delone, R., Kliewer, V., Reisberg, H., Wennerstrom, M., Winold, A. 1975. *Aspects of Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.
- Deri, O. 1968. *Exploring Twentieth-Century Music*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Downey, D.W. 1971. *New Standard Encyclopedia*, Vol. 11 (R), p. 302-303 en Vol. 3 (C), p. 209. Chicago: Standard Educational Corporation.
- Ewen, D. 1959. *The Complete Book of 20th Century Music*. New and Revised Edition. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.

- Ewen, D. 1968. *The World of Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.
- Ewen, D. 1969. *Composers since 1900: A Biographical and Critical Guide*. New York: The H.W. Wilson Company.
- Fotine, L. 1967. *Theory and Techniques of Twelve Tone Composition*. California: Poly Tone Music Publishing Company.
- Griffiths, P. 1986. *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th Century Music*. Great Britain: Thames and Hudson.
- Grout, D.J. 1973. *A History of Western Music*. Revised edition. London: J.M. Dent & Sons, LTD.
- Headlam, D. 1996. *The Music of Alban Berg*. New Haven: Yale University Press.
- Jarman, D. 1979. *The Music of ALBAN BERG*. London: Faber & Faber.
- Kennedy, M. 1980. *The Concise Oxford Dictionary of Music* (third edition). Oxford: Oxford University Press.
- Lebrecht, N. 1992. *The Companion to 20th Century Music*. London: Simon & Schuster.
- Leibowitz, R. 1949. *Schoenberg and His School: The contemporary stage of the language of music*. Translated from French by Dika Newlin. New York: Philosophical Library.
- Martin, W.R. & Drossin, J. 1980. *Music of the Twentieth Century*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.
- Morgan, R.P. 1991. *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*. New York: W.W. Norton & Company.
- Morgan, R.P. 1992. *Anthology of Twentieth-Century Music*. New York: W.W. Norton & Company.
- Morris, M. 1999. *The Pimlico Dictionary of Twentieth-Century Composers*. London: Pimlico.
- Perle, G. 1981. *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern*. 5th Edition, revised. Berkeley: University of California Press.

- Politoske, D.T. 1974. *Music*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Rahn, J. 1980. *Basic Atonal Theory*. New York: Longman Music Series.
- Randel, D.M.(ed.). 1986. *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Rognoni, L. 1977. *The Second Vienna School: Expressionism and Dodecaphony*. Translated by R.W. Mann. London: John Calder.
- Sachs, H. 1987. *Music in Fascist Italy*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Sadie, S. (ed.) 1980. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Volumes 5, 17, 19. London: Macmillan.
- Sadie, S. (Ed.). 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition, Vol. 6. *Luigi Dallapiccola: Writings by Arthur J. Ness*. London: Macmillan.
- Salzman, E. 1974. *Twentieth-Century Music: An Introduction*. Second Edition. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.
- Simms, B.R. 1986. *Music of the Twentieth Century: Style and Structure*. New York: A Division of Macmillan, Inc.
- Ulrich, H. & Pisk, P.A. 1963. *A History of Music and Musical Style*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Vinton, J. 1974. *Dictionary of Twentieth-Century Music*. London: Thames and Hudson.
- Vlad, R. 1957. *Luigi Dallapiccola*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.
- Watkins, G. 1988. *Soundings: Music in the Twentieth Century*. London: Collier Macmillan Publishers.

Tydskrifte

- Dallapiccola, L. 1953. The Genesis of the “Canti di Prigionia and Il Prigioniero”: An autobiographical fragment. *The Musical Quarterly*, July 1953, Vol. XXXIX, no. 3, p. 355-372.
- Eckert, M. 1982. Luigi Dallapiccola, “Parole e Musica” Edited by Fiamma Nicolodi. *The Journal of Musicology*, April 1982, Vol. I, no. 2, p. 243-249.

- Fearn, R. 1997. Those Magnificent Men in Their Flying Machines: The Ideology of Luigi Dallapiccola's "Volo di Notte". *The Journal of Musicological Research*, August 1997, Vol. 16, no. 4, p 283-299.
- Hilferty, R. 2000. From around the world – New York city. *Opera news*, February 2000, Vol. 64, no. 8, p. 89-90.
- MacDonald, C. 1976. Dallapiccola: The Complete Works. *Tempo*, March 1976, no. 116, p. 2-23.
- Mancini, D.L. 1986. Twelve-tone polarity in late works of Luigi Dallapiccola. *Journal of Music Theory*, 1986, Vol. 30, p. 203-224.
- Morgan, R.P. 1978. Orchestral Music by W. Schuman, D. Argento, L. Dallapiccola. *Notes*, December 1978, Vol. 35, no. 2, p. 412-415.
- Nathan, H. 1958. The Twelve-Tone Compositions of Luigi Dallapiccola. *The Musical Quarterly*, July 1958, Vol. XLIV, no. 3, p. 289-310.
- Nathan, H. 1966. Luigi Dallapiccola: Fragments from Conversations. *The Music Review*, November 1966, Vol. 27, no. 4, p. 294-312.
- Nathan, H. 1977. On Dallapiccola's working methods. *Perspectives of New Music*, Spring-Summer 1977, Vol. 15, no. 2, p. 34-57.
- Searle, H. 1948. Luigi Dallapiccola. *Listener*, 18 November 1948, Vol. XL, p. 780.
- Shackelford, R. (ed.). 1981. A Dallapiccola Chronology. *Musical Quarterly*, 1981, Vol. 65, p. 405-436.
- Vlad, R. 1956. Dallapiccola 1948-1955. *The Score*, March 1956, Vol. 15 – 18, p. 39-62.

Partiture

- Babbitt, M. 1957. *Semi-Simple Variations*. Bryn Mawr, PA: T. Presser.
- Berg, A. 1927. *Lyrische Suite für Streichquartett*. Wien: Universal Edition.
- Berg, A. 1964. *Violinkonzert*. Austria: Universal Edition.
- Copland, A. 1945. *Appalachian Spring (Ballet for Martha)*. U.S.A.: Boosey & Hawkes.

- Copland, A. 1952. *Quartet for Piano and Strings*. New York: Boosey & Hawkes.
- Copland, A. 1969. *Piano Sonata*. New York: Boosey & Hawkes.
- Dallapiccola, L. 1933. *Estate*. Padova: Edizioni G. Zanibon.
- Dallapiccola, L. 1936. *Seconda serie dei cori di Michelangelo Buonarroti il giovane*. Milano: Carisch S.A. Editori.
- Dallapiccola, L. 1939. *Pregiera di Maria Stuarda*. Milano: Carisch S.A.
- Dallapiccola, L. 1940. *Volo di notte*. Wien: Universal Edition.
- Dallapiccola, L. 1946a. *Due liriche di Anacreonte*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.
- Dallapiccola, L. 1946b. *Piccolo concerto per Muriel Couvreur*. Milano: Carisch S.p.A.
- Dallapiccola, L. 1946c. *Sex carmina alcaei*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.
- Dallapiccola, L. 1946d. *Sonatina canonica*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.
- Dallapiccola, L. 1947. *Ciaccona, intermezzo e adagio*. Wien: Universal Edition.
- Dallapiccola, L. 1948a. *Due pezzi per orchestra*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.
- Dallapiccola, L. 1948b. *Il prigioniero*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.
- Dallapiccola, L. 1950a. *Quattro liriche di Antonio Machado*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.
- Dallapiccola, L. 1950b. *Tre episodi dal balletto "Marsia"*. Milano: Carisch S.A.
- Dallapiccola, L. 1950c. *Tre poemi*. Zürich: ARS-VIVA-Verlag Hermann Scherchen.
- Dallapiccola, L. 1951. *Job*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.
- Dallapiccola, L. 1952. *Tartiniana*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.
- Dallapiccola, L. 1953a. *Goethe Lieder*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.
- Dallapiccola, L. 1953b. *Quaderno musicale di Annalibera*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.
- Dallapiccola, L. 1954a. *Piccola musica notturna*. Zürich: ARS-VIVA-Verlag Hermann Scherchen.

- Dallapiccola, L. 1954b. *Variazioni per orchestra*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.
- Dallapiccola, L. 1956. *Divertimento in quattro esercizi*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.
- Dallapiccola, L. 1957. *Cinque canti*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.
- Dallapiccola, L. 1958. *Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.
- Dallapiccola, L. 1960a. *Dialoghi*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.
- Dallapiccola, L. 1960b. *Requiescant*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.
- Dallapiccola, L. 1963. *Pregchiere*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.
- Dallapiccola, L. 1966. *An Mathilde*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.
- Dallapiccola, L. 1971. *Ulisse*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.
- Dallapiccola, L. 1972. *Commiato*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.
- Henze, H. 1957. *Apollo et Hyazinthus*. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Hindemith, P. 1966. *Symphonie. Mathis der Maler*. Moscow: Musikverlag.
- Milhaud, D. 1919. *Violin Sonata No. 2*. Paris: Editions Durandt.
- Nono, L. 1957. *Il Canto Sospeso*. Eulenburg: London.
- Prokofjew, S. 1916. *Classical Symphony (no. 1), Op. 25 in D major*. Melville: Belwin Mills.
- Schoenberg, A. 1925. *Bläserquintett, Op. 26*. Wien: Universal Edition.
- Schoenberg, A. 1927. *Suite, Op. 29*. Wien: Universal Edition.
- Schoenberg, A. 1929. *Klavierstück, Op. 33a*. Wien: Universal Edition.
- Schoenberg, A. 1952. *Klaviersuite, Op. 25*. New York: Universal Edition.
- Schoenberg, A. 1956. *Variationen, Op. 31*. New York: Universal Edition.
- Stravinsky, I. 1954. *In Memoriam Dylan Thomas*. Boosey & Hawkes: New York.
- Webern, A. 1929. *Symphonie, Op. 21*. Wien: Universal Edition.
- Webern, A. 1939. *Streichquartett, Op. 28*. Wien: Universal Edition.
- Webern, A. 1948. *Konzert, Op. 24*. Wien: Universal Edition.

Internet

- Ciceran, M. & Plass, M. 2003. Vertaal deur Casimir (geen van beskikbaar). *Luigi Dallapiccola: Prominent Istrians*. [Internet] Uitgewer en plek beskikbaar by www.istrians.com/istria/illustri/index.htm [besoek 5 Januarie 2004 en 20 Februarie 2004].

OPSOMMING

Twaalftoon-seriële musiek is deur Schoenberg ontwikkel om struktuur aan atonale komposisies te verleen. Wat die skryfster geïnteresseer het, is die feit dat Dallapiccola se seriële komposisies, soos die werke van Berg, opvallend meer toeganklik vir die algemene publiek as dié van ander tydgenootlike seriële komponiste is. Die rede hiervoor is dat die toonreekse wat hy in seriële werke gebruik, tonale elemente bevat.

In hoofstuk 1 is die terrein van die studie afgebaken en die doel duidelik uiteengesit. Verder is terminologie uitgeklaar en probleemareas bespreek. Omdat Dallapiccola tonale verwysings in sy twaalftoon-komposisies gebruik, was dit noodsaaklik om die basiese riglyne van tonaliteit in hoofstuk 2 duidelik uiteen te sit. Daar is gevind dat tonale verwysings verkry kan word deur:

- die gebruik van tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm,
- die gebruik van eksplisiete drieklanke,
- die gebruik van implisiete drieklanke,
- toonleerkonstruksies en
- tone wat die tonika omlyn.

Seriële toonreeks-tipes is in hoofstuk 3 verduidelik en met voorbeelde geïllustreer. 'n Lys van gepubliseerde werke met 'n kort bespreking van elk het in hoofstuk 4 gevolg. Daar is ook aangedui of werke tonaal, atonaal of twaalftoon-serieel is en Dallapiccola se seriële werkswyse in elke komposisie is kortliks bespreek.

In hoofstuk 5 is getoon dat bogenoemde kriteria dikwels in Dallapiccola se toonreekse voorkom. Hy kombineer dit ook met ander twintigste-eeuse komposisie-tegnieke en daarom word daar dikwels nie 'n tonika gehoor nie, maar 'n bewustheid van tonaliteit ervaar.

Uit die studie is dit duidelik dat Dallapiccola tonale verwysings met die beplanning van sy toonreekse ingesluit het en dat daar tonale suggesties in meeste van die toonreekse is.

Die reekse voldoen dikwels aan drie, vier of selfs vyf kriteria van geïmpliseerde tonaliteit in 'n komposisie.

Van die vyf wyses waarop tonale verwysings in 'n werk verkry kan word, kom tone wat deel van 'n diatoniese toonleer vorm, die meeste voor. Hierdie aspek is onder al die toonreekse, behalwe in *Il prigioniero* (toonreeks van hoop) en *Cinque frammenti di Saffo* se eerste en tweede basiese toonreekse gevind. Die gebruik van tone wat die tonika omlin, word onder een-en-dertig toonreekse bespreek. Implisiete drieklanke kom in al die werke, behalwe ses voor. Toonleerkonstruksies kom in negentien werke voor en Dallapiccola is veral lief daarvoor om 'n paar chromatiese tone of drie opeenvolgende tone van die geïmpliseerde majeuretoonleer aan te wend. Eksplisiete drieklanke kom die minste voor en word in net dertien komposisies aangewend. In die toonreekse waar eksplisiete drieklanke nie voorkom nie, het Dallapiccola deur middel van ander kriteria tonaliteit geïmpliseer, of 'n chromatiese effek in gedagte gehad.

Dallapiccola maak dus van tonale verwysings in die toonreekse van sy seriële komposisies gebruik en toon dat die twaalftoonsistiem wel gebruik kan word om 'n liriese idioom te skep. Sodoende kan diegene wat uit 'n tradisionele tonale agtergrond kom, dit waardeer. Dit is veral duidelik in die opera *Il prigioniero*, wat die illusie verwerp dat daar geen Italiaanse opera ná *verismo*-komponiste is wat die Italiaanse tradisie van lirisisme en dramatiese intensiteit volhou nie (Morris 1999:257).

SUMMARY

The technique of twelve-tone serialism was developed by Schoenberg to give structure to atonal compositions. The writer was interested in the fact that Dallapiccola's twelve-tone compositions, as with Berg's, were easier received by the general public than the works of other serial composers of the time. The reason being that his twelve-tone rows contain tonal elements.

The boundaries of the field of study were determined in chapter 1. Terminology and problems encountered with the study were also discussed. To be able to analyse the tonal aspects of Dallapiccola's rows, the basic outlines of tonality were clearly defined in chapter 2. It was found that tonal suggestions could be achieved by means of using:

- tones that form part of a diatonic scale,
- explicit triads,
- implicit triads,
- scale constructions and
- tones that outline the tonic.

The different types of twelve-tone rows were discussed and illustrated by means of music examples in chapter 3. A list of published works as well as a short discussion of each composition followed in chapter 4. Mention was made whether a work was tonal, atonal or a twelve-tone composition and Dallapiccola's use of serial procedures in each composition was discussed.

Chapter 5 showed where and how the above criteria were used in his rows.

The study thus provides evidence that Dallapiccola had tonal references in mind when planning the rows and that tonal suggestions are common in his works. The twelve-tone rows often employ three, four or five of the criteria of implied tonality in a composition.

Of the five criteria, tones that form part of a diatonic scale was used the most. This was discussed with all the rows, except *Il prigioniero* (row of hope) and *Cinque frammenti di Saffo*'s first and second tone rows. Dallapiccola used tones to outline the tonic in thirty one twelve-tone rows. Implicit triads were used in all but six works. Scale constructions appeared in nineteen works and Dallapiccola's love for using a few chromatic notes or three consecutive notes of the implied major scale became apparent. Explicit triads only appeared in thirteen compositions. In the other rows, Dallapiccola created a tonal sense by means of other criteria or had a more chromatic approach.

Dallapiccola thus used tonal references in the tone rows of his serial compositions and showed that twelve-tone tonality could be used to create a lyrical idiom. In this way the people that were trained in the tonal school could also appreciate twelve-tone compositions. In the opera *Il prigioniero*, it is especially evident that the Italian tradition of lyricism and dramatic intensity do exist after *verismo* composers (Morris 1999:257).