

**Serialisme in Hubert du Plessis se
*Drie Stukke vir Fluit en Klavier, opus 25***

deur

Johan Andries Prinsloo Botes

voorgelê ter gedeeltelike vervulling van die vereistes vir die
graad

Mmus (Uitvoerende Kuns)

in die Fakulteit Geesteswetenskappe

UNIVERSITEIT VAN PRETORIA

Studieleier: Prof Joseph Stanford

November 2007

INHOUDSOPGAWE

Hoofstuk 1:	Inleiding	1
	1.1 Inleiding	1
	1.2 Motivering vir die studie	1
	1.3 Doel van die studie	2
	1.4 Navorsingsmetode	2
	1.5 Literatuurstudie	3
	1.6 Indeling van die mini-verhandeling	4
Hoofstuk 2:	Biografiese oorsig	6
Hoofstuk 3:	Seriële toonreeks-tipes	10
	3.1 Inleiding	10
	3.2 Algemene beginsels van serialisme	11
	3.3 Tipes toonreekse	16
	3.3.1 Melodiese toonreekse	16
	3.3.2 Tonale toonreekse	17
	3.3.3 Atonale toonreekse	22
	3.3.4 Alle-interval toonreekse	27
	3.3.5 Simmetriese toonreekse	29
	3.3.6 Simmetriese alle-interval toonreekse	30
	3.3.7 Kort toonreekse	31
	3.3.8 Kombinatorialiteit	33
Hoofstuk 4:	Die seriële inhoud van die <i>Drie Stukke vir Fluit en Klavier, opus 25</i>	37

4.1 (Wunneke se) Sarabande	37
4.1.1 Vorm	37
4.1.2 Die reeks	38
4.1.3 Tonale sentrums	39
4.1.4 Reeks-aanwending in die fluitparty	39
4.1.5 Reeks-aanwending in die klavierparty	42
4.1.6 Interaksie tussen beide partye: reeks- aanwending	47
4.2 (Marianne se) Wals	51
4.2.1 Vorm	51
4.2.2 Die reeks	51
4.2.3 Tonale sentrums	53
4.2.4 Reeks-aanwending in die fluitparty	53
4.2.5 Reeks-aanwending in die klavierparty	57
4.2.6 Interaksie tussen beide partye: reeks- aanwending	62
4.3 (Bambu se) Wiegelied	67
4.3.1 Vorm	67
4.3.2 Die reeks	68
4.3.3 Tonale sentrums	69
4.3.4 Reeks-aanwending in die fluitparty	69
4.3.5 Reeks-aanwending in die klavierparty	73
4.3.6 Interaksie tussen beide partye: reeks- aanwending	76
Hoofstuk 5: Slot	80
Bronnelys	84
Bylae	

SUMMARY

In this mini-dissertation the writer analyzed Hubert du Plessis' *Drie Stukke vir Fluit en Klavier*, opus 25.

He researched why Du Plessis uses three shorter series of different lengths. The relationship between the series in this work was researched, as well as the characteristic applications of the series.

It was found that Du Plessis uses shorter series of different lengths as his compositional tool, because they are manageable and can be manipulated for any specific requirement or need. With fewer notes in a series, if chromatic notes are avoided, the music will lean itself to an impression of tonality.

It is interesting for the researcher how the feeling of tonality was portrayed through the use of different series and hence the given dissertation was researched. In true atonal music, composers usually disregard third and half-tone intervals. Yet, tritones are often used in atonal music. In retrospect, Du Plessis uses more third and half-tone intervals than tritones. There is only one tritone in this work (found in the second series), as opposed to the use of third and half-tone intervals throughout all three series.

The feeling of tonality is further enhanced through fragments of the series that one can place in a specific key.

With this in mind, it is evident to get the impression of tonality as a result of fragmentation from the series.

Another aspect of tonality that cannot be ignored was the composer's use of bitonality.

The serial techniques that Du Plessis used, was also researched. It was found that Du Plessis did not make use of any new innovations. All these techniques were already used by composers like Schoenberg, Berg, Webern and Dallapiccola. The most important techniques that Du Plessis used, were:

- The use of all the forms of the series and their transpositions
- Overlapping series (that is when the last note of the series, becomes the first note of the next series)
- Combination of series (superimposition)
- The dividing of series between the instruments
- The repetition of notes in a series before all the notes have been used

Sometimes notes are put in a different order, thereby losing the correct order of the series.

SLEUTELTERME:

bitonaliteit, Hubert du Plessis, nabootsing, oorvleuelende reekse, opstapeling, pedaalpunt, reeksherhaling, reeks-onderbreking, reeksvorm, sekunde-intervalle, sekvens, serialisme, tonaliteit, transposisies, vrye skommeling

Hoofstuk 1

1.1 Inleiding

Die skrywer het in 2005 musiekteorie op vierdejaarsvlak geneem waar serialisme 'n sillabustema was. Hy is geïnteresseerd in hierdie komposisietegniek en het besluit om 'n komposisie van 'n Suid-Afrikaanse komponis wat seriële tegnieke gebruik, te analiseer, veral in die Suid-Afrikaanse opset waar 'n tegniek soos serialisme redelik min gebruik word.

1.2 Motivering vir die studie

Du Plessis beskryf die *Drie Stukke vir Fluit en Klavier*, opus 25 (1962-63) as “a residue, an afterglow of the immensely taxing creation of *Music after three paintings by Henri Rousseau*” (Du Plessis 1992:82). Soos hierdie driedelige orkeswerk (op. 24), is die fluitstukke gebaseer op 'n seriële tegniek wat hy vir die eerste keer in sy Trio, op. 20 toegepas het. Die tegniek behels dat sy reekse nie altyd uit 12 note bestaan nie. Die reekse van die *Drie Stukke vir Fluit en Klavier*, op. 25 bestaan respektiewelik uit nege, ses en agt note. Hierdie reekse word gekenmerk deur sterk tonale eienskappe en word in hul oorspronklike vorm, sowel as die inversie-, retrograad- en retrograad-inversievorms gebruik.

Dit is duidelik dat serialisme 'n belangrike rol in die oeuvre van Hubert du Plessis speel. Van sy werke waarin seriële tegnieke voorkom, is:

- | | |
|---------|---|
| 1955-56 | Nr. 2 en 4 uit <i>Sewe Preludes</i> , op. 18 |
| 1964-65 | Nr. 2 en 3 uit <i>Vier Klavierstukke</i> , op. 28 |
| 1977 | Sonate vir solo-altviool, op. 43 |
| 1982 | Suite vir twee klarinette, op. 47 |

Net vier van Du Plessis se 77 liederes is serieel waarvan die eerste drie gekomponeer is in Londen tydens sy studentejare (Van der Mescht 1987:272): *Mondendinge* (1952: een van die *Sechs Galgenlieder*, op. 9), *Go from me* en *Unlike are we* (1954: uit *Three Sonnets from the Portuguese*, op. 15). Die vierde is *Sekretarisvoël*, (1961: een van die *Vier Slampamperliedjies*, op. 23).

1.3 Doel van die studie

Die hoofdoel van hierdie studie is om Du Plessis se opus 25 te analiseer.

Daar sal ondersoek ingestel word om uit te vind waarom Du Plessis drie kort reekse van verskillende lengtes gebruik. Die verband tussen die reekse in die betrokke werk sal ondersoek word, sowel as die kenmerkende aanwendings van die reekse.

Hierdie analise sal hopelik van hulp wees vir uitvoerders wat hierdie werke wil bestudeer. Begrip vir die komposisie-metodes is belangrik vir gesaghebbende spel.

Die skrywer hoop ook dat hierdie mini-verhandeling in die toekoms as 'n verwysing vir verdere navorsing gebruik sal word.

1.4 Navorsingsmetode

Hierdie studie sal bestaan uit die bestudering van die partituur (met betrekking tot die aspekte hierbo gemeld), etlike tydskrifartikels en relevante boeke.

Die werk sal onder die volgende afdelings ontleed word:

- a) Vorm.
- b) Die reeks.
- c) Tonale sentrums.
- d) Reeks-aanwending in die fluitparty.
- e) Reeks-aanwending in die klavierparty.
- f) Interaksie tussen die fluit- en klavierparty: reeks-aanwending.

Die ontleding sal deurgaans met notevoorbeelde toegelig word. Aangesien die werk tot op datum nog nie in druk verskyn het nie, sal die studie met behulp van die manuskrip (sien bylaag) onderneem word.

1.5 Literatuurstudie

Bronne wat geraadpleeg is, het grotendeels as agtergrondstudie gedien. Die meeste van die boeke handel oor serialisme: Brindle, R.S. *Serial Composition* (1966), Dallin, L. *Techniques of Twentieth Century Composition: A Guide to the Materials of Modern Music* (1974), Křenek, E. *Studies in Counterpoint* (1940), Morgan, R.P. *Anthology of Twentieth-Century Music* (1992) en Perle, G. *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern* (1981). In hierdie bronne word seriële reekse en die aanwending daarvan goed verduidelik aan die hand van toepaslike notevoorbeelde.

Klatzow se *Composers in South-Africa Today* (1987) en C.G. Henning se *Vier Suid-Afrikaanse Komponiste* (1975) het die nodige biografiese inligting verskaf.

Daar is ook van drie proefskrifte gebruik gemaak waarin ván Hubert du Plessis se werke bespreek word.

Die drie proefskrifte:

In Petrus J. Krige se *Die Kamermusiek van Hubert du Plessis – 'n Stylstudie* (1983) word ses van Du Plessis se kamermusiekwerke bespreek. Daar word spesiale aandag geskenk aan serialisme met betrekking tot verskeie nootreekses en die aanwending daarvan. Melodiese aspekte en harmoniese eienskappe word breedvoerig bespreek. Die proefskrif eindig met 'n stilistiese samevatting.

Du Plessis se liedere word almal bespreek in Heinrich H van der Mescht se *Die Liedere van Hubert du Plessis (gebore 1922)* (1987). Die verduideliking van vorm, die klavierparty en komposisietegnieke het die skrywer gehelp om Du Plessis se styl beter te verstaan.

Ian W R Smith se *An Investigation of Selected Flute Compositions by Composers resident in South Africa* (1986) het ook gesorg vir 'n beter begrip vir werke in hierdie genre.

1.6. Indeling van die mini-verhandeling

- Hoofstuk 1 dien as inleiding tot die mini-verhandeling. Die motivering asook die doel van die studie word uiteengesit en die skrywer verduidelik die navorsingsmetode.
- 'n Bondige biografie van die komponis word in Hoofstuk 2 weergegee.
- Seriële reekse van bekende komponiste soos Schönberg, Berg en Webern, en die aanwending daarvan word in Hoofstuk 3 bespreek. Toonreekse sal verduidelik word as aanwending vir tematiese materiaal en hoe die materiaal

in komponiste se komposisies hanteer word. Tipes toonreekse sal dan volg: melodiese, tonale, atonale, alle-interval-, simmetriese, simmetriese alle-interval- en kort toonreekse, sowel as kombinatorialiteit. Al die reekse sal aan die hand van toepaslike notevoorbeelde bespreek word.

- In Hoofstuk 4 sal al drie stukke afsonderlik geanaliseer word soos in die navorsingsmetode uiteengesit.
- 'n Slothoofstuk waarin die spesifieke komposisietendense (met betrekking tot serialisme) van Hubert du Plessis, na aanleiding van hierdie werk, uitgewys word.
- Die bylaag sal die volledige partituur bevat, aangesien dit nog nie gepubliseer is nie.

Hoofstuk 2

Biografiese oorsig

Hubert Lawrence du Plessis is op 7 Junie 1922 op die plaas Groenrivier in die distrik van Malmesbury gebore. Op sewejarige ouderdom begin hy met klavierlesse by mej. Bessie White. Vanaf 1936 tot 1939 was hy 'n leerder aan die Hoërskool Porterville. In 1938 slaag hy die Finale klaviereksamen van Unisa. Dis ook in hierdie tydperk waaruit sy eerste pogings tot komposisie dateer.

In 1940 skryf Du Plessis in vir 'n BA-graad aan die Universiteit van Stellenbosch met Musiek en Engels as sy twee hoofvakke. Hier word hy 'n student van prof. Maria Fisser. In dieselfde jaar slaag hy die Voordraerslisensiaat (klavier) van Unisa. In die daaropvolgende jaar slaag hy ook die Onderwyserslisensiaat (klavier).

Vanaf 1942 word hy 'n student van Alan Graham, ook 'n klaviersdosent wat aan die Universiteit van Stellenbosch verbonde was. Hierdie jaar was baie belangrik vir Du Plessis se ontwikkeling as komponis en musikus. Die bekende Kaapstadse musiekkenner, Charles Weich het hom aan William Henry Bell, voormalige dekaan van die Musiekkollege in Kaapstad voorgestel. Prof. Bell het ingestem om Du Plessis as komposisiestudent te neem – met die gevolg dat Du Plessis elke Saterdagoggend met sy fiets na Gordonsbaai, waar prof. Bell gewoon het, vertrek het. Du Plessis was beïndruk met prof. Bell se wye musiekkennis, persoonlikheid en wysheid en beskou hom vandag nog as die sterkste invloed op sy musikale vorming (Klatzow 1987:33).

In September 1943 aanvaar Du Plessis 'n aanstelling by die SAUK as opsteller van Afrikaanse plateprogramme. Hierdie roetine-werk het nie met Du Plessis akkordeer nie en na vier maande, te danke aan prof. Bell se aanbeveling by die Rhodes Universiteitskollege in Grahamstad, vertrek hy daarheen om by die musiekdepartement as senior demonstrateur te gaan werk. 'n Ander groot rede vir die skuif na Grahamstad was om verdere komposisieklas by prof. Friedrich Hartmann te ontvang. Prof. Bell was oortuig dat daar geen ander beter komposisiedosent in Suid Afrika was nie (Klatzow 1987: 33). Aan die einde van 1945 is die graad BMus. met onderskeiding aan hom toegeken en die volgende jaar word hy as lektor aan die Rhodes Universiteitskollege aangestel. Die vakke wat hy aangebied het, was Vormleer, Harmonie, Kontrapunt en klavieronderrig. In hierdie tydperk het veral van sy klavierwerke (o.a. *Vier klavierstukke*, op. 1) en liedere (o.a. drie stelle liedere: *Vier Herfsliedere*, *Vijf Liedekens*, op. 2 en *In den ronde*, op. 5) begin aandag trek nadat hy die werke opgeneem het in Johannesburg by die SAUK, saam met Betsy de la Porte en Bruce Anderson (Klatzow 1987:34).

In Mei 1951 ontvang Du Plessis die prestige oorsese studiebeurs van die Performing Rights Society wat hom toe in staat stel om aan die Royal Academy of Music in Londen verder te gaan studeer. Daar het hy in komposisie en orkestrasie gespesialiseer onder leiding van Alan Bush en Howard Ferguson. Du Plessis en Ferguson het later 'n hegte vriendskap geniet. In 1953 het Novello & Co. van sy werke begin publiseer (o.a. *Sonate vir klavierduet*, op. 10 en *Five Invocations for Tenor*, op. 12). Na aanleiding van al sy prestasies is die beurs vir nog 'n jaar verleng sodat hy tot September 1954 aan sy studies kon wy. In hierdie jaar ontvang hy ook die Patron's Fund Award van die Royal Academy sowel as die Royal College vir die beste komposisie-student vir die jaar. Tydens sy Londen-jare het Du Plessis tyd ingeruim om klavier te oefen en so ook sy repertorium uit te brei (o.a. die volledige Boek 1 van J.S. Bach se '48' is

instudeer). Du Plessis het dikwels van sy eie werke in sy konsertprogramme aangebied (Klatzow 1987:34).

In September 1954 keer Du Plessis terug na Suid Afrika waar hy aangestel word as lektor by die Universiteit van Kaapstad (waar hy ingestaan het om Arnold van Wyk se klasse waar te neem - Van Wyk was op daardie stadium in Engeland). In die daaropvolgende twee jare het Du Plessis doseer by die Universiteit van Kaapstad, sowel as by die Stellenbosse Konservatorium. In 1958 aanvaar hy 'n voltydse pos by die Stellenbosse Konservatorium. Hier onderrig hy Musiekgeskiedenis, Vormleer, Komposisie en Orkestrasie.

Du Plessis was vir die volgende sowat 25 jaar aktief as komponis, skrywer asook as 'n voortreflike uitvoerende kunstenaar op klavier, klavichord en klawesimbel. Sy programkeuses het gewoonlik ontstaan uit die musiek wat hy op 'n sekere tydperk bestudeer het (Henning 1975:17). Die komponis wat voorkeur gekry het, was J.S. Bach. Du Plessis het lesinguitvoerings aangebied en werke soos die *Goldberg-variasies* en die volledige eerste boek van J.S. Bach se *Das wohltemperirte Clavier* uitgevoer. Ander komponiste wat hy bestudeer het, was Couperin, Liszt, Debussy, Chopin, Schumann en Scriabin. Etlke boeke wat die lig gesien het, was *Johann Sebastian Bach* (Tafelberg Uitgewers) en *Letters from William Henry Bell* (Tafelberg Uitgewers). In 1963 het die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns hul erepenning vir musiek aan Du Plessis toegeken.

Gedurende 1974 raak Du Plessis geestelik en liggaamlik ongesteld – dié jaar word egter sy mees produktiewe jaar. Du Plessis skryf hieroor: “Indeed, the creative ability is sometimes inexplicable, and varies from individual to individual. When my mind was clouded, the act of composing was to me as absolute reality; in this direction I could think wonderfully clearly and critically; I hardly ever had to grope for any ideas – they simply emerged from my hyper-emotional state.”

(Klatzow 1987:35). In 1975 neem Du Plessis siekte- sowel as studieverlof. In hierdie tyd komponeer hy *Ten Piano Pieces for Children and Young People* – ‘n projek met onderwysdoeleindes – die werke is gegradeer. Hy skryf ook *The Maintenance of Keyboard Technique*. Verder het hy gereeld opgetree en opgeneem vir die SAUK, gekomponeer en artikels vir koerante geskryf.

Aan die einde van 1982 het Hubert du Plessis afgetree as senior lektor aan die Universiteit van Stellenbosch. Hy is nog steeds woonagtig in Stellenbosch.

Hoofstuk 3

Seriële toonreeks-tipes

3.1 Inleiding

Seriële tegniek is deur Arnold Schoenberg ontwikkel. Hierdie tegniek behels dat al twaalf note binne die oktaaf opeenvolgend gebruik word alvorens dieselfde noot herhaal mag word. Met so 'n toonreeks word eenheid verskaf in 'n atonale omgewing. Schoenberg het self gesê dat die twaalftoonsistiem 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). Musiek is ook al gekomponeer met toonreekse wat minder of meer note as die konvensionele twaalf het, soos wat gesien kan word in die *Drie Stukke vir Fluit en Klavier*, opus 25 van Hubert du Plessis.

Meeste komponiste wat van serialisme gebruik maak, sien dit as 'n plaasvervanger vir vrye atonaliteit deur georganiseerde atonaliteit. Reekse word tonaal, sowel as atonaal aangewend (in die werke van o.a. Schoenberg, Berg en ook Du Plessis word reekse meestal tonaal aangewend). Komponiste se toonreekse het verskillende karaktereienskappe vir bepaalde werke. Elke komponis het dus verskillende mikpunte met betrekking tot reekse vir hul komposisies.

In hierdie hoofstuk gaan die seriële toonreekse, sowel as die verskillende tipes reekse wat komponiste gebruik, verduidelik word.

3.2 Algemene beginsels van serialisme

Daar is presies 479 001 600 moontlike twaalfnootreekse (Perle 1981:109) wat die keuse van toonreekse amper onbeperk maak. Omdat komponiste die reeks as die enigste komposisiemateriaal gebruik, word dit baie noukeurig saamgestel. Dit word gesien as die basiese tematiese materiaal en bly die enigste bron van melodie en harmonie in 'n werk.

Daar is vier verskillende vorms vir elke toonreeks:

- Oorspronklik (O),
- Retrograad (R),
- Inversie (I) en
- Retrograad-inversie (RI).

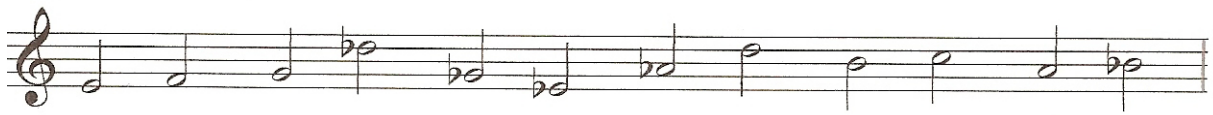
Al vier vorms kan na enige een van die twaalf toonhoogtes van die chromatiese toonleer getransponeer word. Daar is dus 48 verskillende moontlikhede vir een reeks. Om al die reekse sigbaar te maak, en sodoende 'n seriële werk se analise te vergemaklik, word 'n matriks opgestel. Die prosedure is as volg:

- 1) Die oorspronklike toonreeks word in die boonste ry geskryf.
- 2) Die inversie van die oorspronklike toonreeks word nou uitgewerk en in die eerste vertikale kolom geskryf.
- 3) Elke ry word nou voltooi, deur die transposisie van die oorspronklike, volgens die noot in die eerste vertikale kolom, uit te werk.

Nou kan al die oorspronklike vorms ge lees word van links na regs, die retrograad-vorms van regs na links, die inversie-vorms van bo na onder en die retrograad-inversie-vorms van onder na bo.

Hieronder volg die matriks vir Schoenberg se *Prelude* uit die *Klaviersuite*, opus 25. Let op na die oorspronklike toonreeks in die boonste ry en hoe die inversie-vorm vanaf die oorspronklike toonreeks uitgewerk word.

Voorbeeld 3-1:



(I ↓) (O →)

E	F	G	Db	Gb	Eb	Ab	D	B	C	A	Bb
Eb	E	F#	C	F	D	G	C#	A#	B	G#	A
Db	D	E	Bb	Eb	C	F	B	G#	A	F#	G
G	Ab	Bb	E	A	F#	B	F	D	Eb	C	C#
D	Eb	F	B	E	C#	F#	C	A	Bb	G	Ab
F	F#	Ab	D	G	E	A	Eb	C	C#	Bb	B
C	C#	Eb	A	D	B	E	Bb	G	Ab	F	F#
F#	G	A	Eb	Ab	F	Bb	E	C#	D	B	C
A	Bb	C	F#	B	Ab	C#	G	E	F	D	Eb
Ab	A	B	F	Bb	G	C	F#	Eb	E	C#	D
B	C	D	Ab	C#	Bb	Eb	A	F#	G	E	F
Bb	B	C#	G	C	A	D	Ab	F	F#	Eb	E

(R ←) (RI ↑)

Hierdie 48 reeksvorms dien dus as verwysingsbasis vir toonhoogtes in 'n seriële komposisie. Dit hang van elke komponis af hoe hy of sy die reekse gebruik, hetsy dit harmonies, melodies of kontrapuntaal van aard is. Du Plessis gebruik sy reekse meestal melodies – soos wat in Hoofstuk 4 gesien sal word. Melodie is Du Plessis se uitgangspunt wanneer hy komponeer (Krige 1992:75).

Al 48 moontlikhede kom selde in een komposisie voor. Die komponis maak 'n seleksie van wat hy gaan benodig.

Rognoni (1977:76) skryf dat die vertikaalplasing van 'n segment van 'n toonreeks 'n metode is om akkoorde in serialisme te vorm. Die toonreeks kan van bo na onder of van onder na bo in 'n akkoord geplaas word. In akkoordkonstruksies is die toonreeks meestal geskommel, en word die volgorde van die reeks dus in 'n horisontale aanbieding bevestig (Dallin 1974:198). Uit hierdie inligting kan dus gestaaf word dat die toonreeks as 'n reeks akkoorde, 'n polifoniese seksie (alle stemme ewe belangrik) of 'n homofoniese seksie (tema met begeleiding) aangebied word.

Daarby is 'n magdom van ritmiese patrone ook moontlik. Een reeks kan dus op baie maniere geskryf word. 'n Voorbeeld hiervan is Alban Berg se lied: *Schliesse mir die Augen beide* (1925), asook sy *Liriese Suite* (1926). Let op na die verskil in ritmiek tussen die twee voorbeelde. Die reeks is identies, maar verskil ten opsigte van ritme.

Voorbeeld 3-2:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12



'n Ander voorbeeld van hoe een reeks op 'n totaal ander manier aangebied kan word, is te vinde in die *Prelude* en *Gavotte* uit Schoenberg se *Klaviersuite*, opus 25.

Voorbeeld 3-3:

Prelude



Gavotte

Poco lento



The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked 'p' (piano) and the second system is marked 'sf' (sforzando). The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes and 7-12 below notes. The tempo is marked 'Poco lento'.

‘n Seriële toonreeks is ‘n goeie middel om eenheid en struktuur in ‘n medium soos atonaliteit te verkry. Kreatiwiteit in ‘n komposisie word aan die komponis oorgelaat. Cooper (1974:347) skryf oor Schoenberg: “He always placed construction at the almost exclusive service of emotional expression.” Die reeks moet nie net op ‘n wiskundige wyse gebruik word nie, maar moet ook in ‘n tema omgeskakel word. Met ontelbare ritmiese patrone en kreatiwiteit van die komponis, kan wonderlike reekse en komposisies geskep word.

Dallin (1974:196) skryf oor sekere vryhede wat toegelaat word as ‘n tema saamgestel word:

- Die toonreeks kan opgedeel word in akkoorde en hoef nie noodwendig net in die tema voor te kom nie.

Voorbeeld 3-4: Schoenberg: *Violkonsert* (1936)

- Die herhaling van byvoorbeeld twee of drie tone in 'n toonreeks voordat die res van die toonreeks voorkom, is moontlik.

Voorbeeld 3-5: Schoenberg: *Strykkwartet no. 4* (1936)

- Trillers, tremolo's en versierings word vrylik toegelaat.

Voorbeeld 3-6: Schoenberg: *Strykkwartet no. 4* (1936)

'n Herhaalde toon in 'n toonreeks word meestal vermy (alhoewel daar uitsonderings is – byvoorbeeld die laaste toon in die *Prelude* van Schoenberg se *Klaviersuite*, op. 25), siende dat dit 'n tonale sentrum kan impliseer (sien voorbeeld 3-3).

3.3 Tipes toonreekse

Daar kom twee hoofgroepe toonreekse voor, nl. tonale en atonale toonreekse (Delone 1975:393). Onder hierdie twee reekse vind verdere verdelings plaas, nl. melodiese, alle-interval-, simmetriese, simmetriese alle-interval- en kort toonreekse, sowel as kombinatorialiteit.

3.3.1 Melodiese toonreekse

Arnold Schoenberg het gesê dat “the first conception of a series always takes place in the form of a thematic character”, maar het dit gekwalifiseer deur by te voeg dat die “first conception” dikwels verander moet word weens “constructional consideration” (Brindle 1966:4). Die idee dat die toonreeks ‘n melodiese karakter moet hê, is baie gebruik deur Schoenberg, Alban Berg en Luigi Dallapiccola – en word nog steeds deur o.a. Hubert du Plessis gebruik. Al hierdie komponiste se reekse het ‘n definitiewe herkenbare musikale vorm.

‘n Voorbeeld van ‘n melodiese toonreeks is Alban Berg se lied: *Schliesse mir die Augen beide* (1925), asook sy *Liriese Suite* (1926) (dieselfde toonreeks word gebruik). Let op na die sterk melodiese kontoerlyn.

Voorbeeld 3-7:



Schlies - se mir die Au - gen bei - de mit den lie - - ben

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Allegretto giovale (♩ = 100)
Vin I

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

3.3.2 Tonale toonreekse

Tonale toonreekse is toonreekse waarin 'n definitiewe sin vir toonsoort heers. Daar is dus drieklanke, konsonante intervalle en duidelike toonleerkonstruksies in die reeks aanwesig. Note in 'n tonale reeks kan chromaties beweeg (so kan die toonsoortsentrum taamlik vinnig verander - die sentrum mag net nie verduister word nie).

Die basiese toonreeks van Schoenberg se *Houtblaaskwintet*, opus 26 is 'n goeie voorbeeld van 'n tonale toonreeks. Die tweede heksachord is amper 'n presiese transposisie van die eerste heksachord, 'n volmaakte kwint hoër. Let verder op na die majeuretert-terts-interval, sowel as die eerste drie tone van G en D majeur.

Voorbeeld 3-8:

Eerste heksachord -- Tweede heksachord

In Dallapiccola se opera, *Il Prigioniero* (die gevangene), word drie reekse gebruik. Die hoofreeks bied ook melodiese eienskappe (mineurterts-intervalle, sowel as volmaakte kwart- en kwint-intervalle (tussen hakies aangedui in die voorbeeld)) by die woorde *Signore, aiutami a camminare* (O God, help my om te loop). In die eerste heksachord, is die G majeur- en mineurvorms duidelik waarneembaar. In die tweede heksachord, is daar 'n F# mineur-gevoel.

Voorbeeld 3-9:

The image shows a musical score for the vocal line of 'Signore, aiutami a camminare'. The score is in 2/4 time and includes the following annotations:

- Tempo/Character:** *come di lontano*, *Molto lento ma non trascinato*, *sempre pp*
- Interval Annotations:**
 - A bracket above notes 2-3 is labeled "G majeur".
 - A bracket below notes 2-3 is labeled "mineurterts-intervalle".
 - A bracket below notes 10-12 is labeled "F# mineur".
 - An arrow points to the interval between notes 11 and 12, labeled "volmaakte kwint-interval".
- Lyrics:** Si - gno - re, a - iu - ta - mi a cammi - na - re
- Fingering:** Numbers 2, 3, 4, 5, b6, 7, 10, 11, 12 are placed above the notes.

In *Il Prigioniero* se reekse is die tonale sentrums dalk nie so duidelik soos in Berg se toonreekse nie. Van sy bekendste tonale toonreekse kom voor in die *Violkonsert* (1935). Die eerste nege note is gebou op alternerende mineur- en majeureurdrieklanke. Die laaste vier tone vorm deel van 'n heeltoonleer. Berg wend die tonale aspekte van hierdie toonreeks regdeur die werk aan.

Voorbeeld 3-10:

The image shows a 12-note scale in treble clef. The notes are numbered 1 through 12. Chord symbols are placed above the notes:

- Note 1: C^{\flat}
- Note 2: D^{\flat}
- Note 3: E^{\flat}
- Note 4: F^{\sharp}
- Note 5: G^{\flat}
- Note 6: A^{\flat}
- Note 7: B^{\flat}
- Note 8: C^{\sharp}
- Note 9: D^{\flat}
- Note 10: E^{\flat}
- Note 11: F^{\sharp}
- Note 12: G^{\flat}

Voordat die viool die basiese reeks in maat 15 aankondig, word die reeks heeltemal tonaal aangewend in die vyf mate van die orkesbegeleiding. Maat 11 bevat G mineur. Die eerste omkering van D majeur kom in maat 12 voor. Maat 13 bevat A mineur in tweede omkering terwyl maat 14 E majeur in eerste omkering is.

Voorbeeld 3-11: Berg: *Violkonsert* (1935), eerste deel

In Schoenberg se *Orkesvariasies*, op. 31, word elke viernootgroep in 'n spesifieke tonaliteit gegroepeer.

Voorbeeld 3-12:

B majeur D mineur C mineur

Morgan (1992:351) skryf dat Milton Babbitt se *Semi-Simple Variations* ook moontlike toonleerimplikasies bevat. Die eerste helfte bevat note van B melodiese mineur en die tweede helfte bevat note van F melodiese mineur. Die tweede heksachord is ook die retrograad van die eerste, net 'n tritonus (vergrande kwart) laer.

Voorbeeld 3-13:



In Dallapiccola se *Quaderno Musicale di Annalibera* gebruik hy 'n reeks met meer subtiele tonale suggesties.

Voorbeeld 3-14:

heeltone heeltone F majeur

A single staff of music in treble clef. The key signature has one flat (Bb). The melody consists of the following notes: Bb4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), Eb5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), Ab4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), Eb4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), Bb3 (quarter). Brackets are placed above the notes: one bracket from C5 to Eb5 labeled "heeltone", and another bracket from Eb4 to C4 labeled "heeltone F majeur".

B majeur -- A mineur

Net soos in sy opera, word die reeks in twee heksachorde verdeel. Die eerste heksachord is in die tonale sentrum van B majeur en mineur. Die tweede heksachord is in die sentrum van A majeur en mineur (alhoewel daar 'n F majeurdrieklank ook teenwoordig is). Let op dat Dallapiccola die BACH melodiese figuur (Duitse sisteem: Bb, A, C, B) in die melodiese lyn plaas – net 'n rein kwart hoër.

Voorbeeld 3-15:

The musical score consists of two systems. The first system is marked 'Quasi lento' and features a melody in the right hand with notes B, A, C, B, and a bass line with staccatissimo chords. The second system continues the melody with notes C and H, and the bass line continues with staccatissimo chords. Dynamics include 'mf sost.' and 'mp staccatiss.'.

3.3.3 Atonale toonreekse

Atonaal is die teenoorgestelde van tonaal. Atonale musiek het geen tonale sentrum nie. Daar word dus afgelei dat atonaliteit ontstaan het deur die vrye gebruik van tone wat vreemd in 'n gegewe toonaard is.

Harmoniese en melodiese formules word vermy (Grout 1973:703). Melodiese progressies, drieklanke en oktawe word nie vrylik gebruik nie. In stede daarvan word notegroepes van 'n chromatiese aard gebruik.

Reekse met 'n chromatiese aard kom baie voor in die werke van Anton Webern. Sy reekse bevat meestal nootgroeperings van twee, drie of vier note wat as selle bekend staan. Hierdie selle bestaan deurgaans uit intervalle van majeur/mineur tweedes en derdes. Die stelling word gestaaf deur 'n reeks uit sy *Simfonie*, op. 21 as voorbeeld te gebruik.

Voorbeeld 3-16:



Let op na die dikwelse aanwending van drie-nootgroeperings (sien voorbeeld 3-17), asook die interval-afstande tussen die note. In hierdie simfonie is die eerste beweging, asook die variasie- beweging, saamgestel uit reekse van dubbelkanons (vergelyk viool I met die tjello). Die tjello herhaal dieselfde ritme as viool I, net 'n kwart later (dieselfde met viool II en die altviool). Die altviool herhaal viool II se ritme, 'n kwart later. Die intervalle tussen die genoemde partye is ook identies.

Voorbeeld 3-17: Variasie 1

VAR. I (♩=60)

11 sord. *pp* Vn. II 12 pizz. arco 13 pizz. 14 arco 15 arco

Vn. I

Vn. II sord. pizz. *pp* arco pizz. arco

Vle. sord. pizz. arco pizz. arco

Vlc. sord. pizz. arco pizz. arco



Musical score for strings, measures 16-23. The score is in 7/8 time and features two canonic parts. Measures 16-19 show the first canon in the first and second staves (Violin I and Violin II). Measures 20-23 show the second canon in the third and fourth staves (Viola and Cello/Double Bass). The score includes dynamic markings like 'f' and performance instructions like 'pizz.' and 'arco'.

Die kanon is as volg uiteengesit:

- O – 1 is in die boonste stem (viool I) en word kanonies deur die R – 1 in die tweede stem (viool II) nageboots, en
- I – 6 is in die altvioolparty en word kanonies deur die RI – 6 in die onderste stem (tjello) nageboots.

Hierdie twee kanons word gelyktydig aangebied. Soos reeds vermeld, word ritmiese kanons tussen die twee buitestemme en twee binnestemme aangetref. Die hele uittreksel is ook in spieëlbeeld. Al bly die werk atonaal (let op na die intervalspanninge en klein selle), is daar steeds 'n sekere musikale struktuur teenwoordig.

In sy *Drie Liedere vir Stem en Klavier*, op. 23, gebruik Webern 'n reeks wat viernoot-groepe bevat. Dit word in die stemparty in drie frases aangebied.

Voorbeeld 3-18:



Webern gebruik die volledige reeks in die stemparty. R 1, RI 1 en O 1 word in akkoorde in die klavier se inleiding geskryf. Webern bewaar die atonale balans deur enige vier note in heeltoonverwantskap te vermy. 'n Interessante kenmerk van die werk is dat Webern 'n tegniek gebruik waar die laaste noot van 'n vorige reeks, die eerste noot van die volgende reeks is. Hierdie stelling word gestaaf deur maat twee en drie te bestudeer. Maat 2, polsslag 3b bevat 'n retrograad-inversie-reeks wat begin op Ab en eindig in maat 3, polsslag 2b met 'n B in die regterhand. Terselfdertyd begin 'n oorspronklike reeks op die B (in maat 3, polsslag 2b) wat dan deurgevoer word tot maat 4, polsslag 4b met 'n D in die linkerhand.

Voorbeeld 3-19: Webern: *Das dunkle Herz*, mate 1-4

The image shows a musical score for the first four measures of 'Das dunkle Herz' by Anton Webern. The score is in 3/4 time and consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics 'Das dunkle Herz, das in sich lauscht,'. The piano accompaniment features dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano), along with various articulations like slurs and accents. The score is written in a single system with two staves for the piano and one for the voice.

'n Ander tegniek wat Webern ook gebruik, is dat reekse gekombineer word tussen stem en klavier. Die reeks is nie voltooid in die klavierparty nie, maar van die reeksnote kom ook in die stemparty voor. Hierdie is 'n tegniek wat Du Plessis ook gebruik.

Voorbeeld 3-20: Webern: *Das dunkle Herz*, mate 7-8

Webern maak gebruik van 'n afgeleide toonreeks in sy *Strykkwartet*, op. 28. Hierdie tegniek behels om twee tot ses toonhoogtes van 'n toonreeks te neem en met die hulp van seriële transformasies 'n nuwe twaalftoonreeks op te bou (Sadie 1980:165). In hierdie toonreeks van sy *Strykkwartet*, op. 28 is die tweede tetrachord 'n getransponeerde retrograad van die eerste. Die derde tetrachord is 'n getransponeerde weergawe van die eerste.

Voorbeeld 3-21:

Die reeks is atonaal. Webern verdeel die reeks tussen al vier instrumente gelyktydig. Die intervalle bly dus dieselfde.

Voorbeeld 3-22: Webern: *Strykkwartet*, op. 28, eerste deel

Mässig $\text{♩} = \text{ca } 66$

1. Geige

2. Geige

Bratsche

Violoncello

5

6

7

8

9

10

11

12

Nog 'n voorbeeld van 'n atonale werk met 'n afgeleide toonreeks, is Webern se *Konsert vir nege instrumente*, op. 24.

3.3.4 Alle-interval toonreekse

Binne die omvang van 'n oktaaf is daar elf verskillende intervalle moontlik. Met die naam van hierdie reeks, word dit juis bedoel dat al elf intervalle tussen die twaalf tone van die reeks voorkom. Siende dat die vyf grootste intervalle slegs

omkerings van die kleiner intervalle is, word die reeks in werklikheid net saamgestel uit die vyf kleiner intervalle.

Voorbeeld 3-23: Křenek: *Studies in Counterpoint* (hierdie reeks is in uitgebreide vorm)

m3 R5 verg4 R4 M2 M6 M7 m7 m6 m2 M3



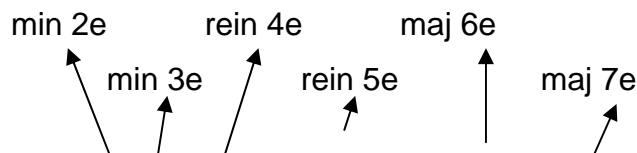
(In noue ligging)



Omdat die tritonus nie in omkering verander nie, is daar slegs een aanwesig in die alle-interval toonreeks. Hierdie toonreeks word gebruik om maksimum intervalverskeidenheid te verkry (Dallin 1974:191), maar het nie noodwendig die grootste moontlike melodiese rykdom nie (Brindle 1966:15).

Die eerste deel van Berg se *Liriese Suite* is nie net 'n voorbeeld van 'n melodiese toonreeks nie, maar ook van 'n alle-interval toonreeks. Let op na die tritonus-intervalle tussen tone 1 en 12, sowel as tone 6 en 7.

Voorbeeld 3-24:



The image shows a musical staff with a 12-note scale. The notes are numbered 1 through 12. The scale starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are: 1 (G4), 2 (A4), 3 (B-flat4), 4 (C5), 5 (D5), 6 (E5), 7 (F5), 8 (G5), 9 (F5), 10 (E5), 11 (D5), 12 (C5). Annotations include: 'poco f' at the beginning; arrows pointing from notes 2-3 to 'min 6e', 3-4 to 'min 7e', 9-10 to 'maj 2e', and 10-11 to 'maj 3e'; and a large double-headed arrow between notes 1 and 12 labeled 'tritonus'.

3.3.5 Simmetriese toonreekse

Simmetriese toonreekse kom algemeen in twintigste-eeuse musiek voor. Hierdie toonreeks word saamgestel deur 'n segment van die toonreeks in spieëlbeeld te skryf. Die reeks kan gevorm word uit twee of meer segmente wat simmetries in hulle intervalstruktuur is (Brindle 1966:13). Dit beteken dat die intervalopeenvolging dieselfde is – of die reeks van voor of van agter lees.

'n Voorbeeld van so 'n reeks kom voor in Webern se *Simfonie*, op. 21. Die intervalle tussen note 1 en 6 word presies weerkwaats van agter af (deur note 12 tot 7) – maar 'n tritonus laer. Hierdie reeks word dus gevorm deur twee simmetriese halwes – die tweede helfte in retrograad met die eerste helfte.

Voorbeeld 3-25:

The image shows a musical staff with a 12-note scale. The notes are: 1 (G4), 2 (A4), 3 (B-flat4), 4 (C5), 5 (D5), 6 (E5), 7 (F5), 8 (G5), 9 (F5), 10 (E5), 11 (D5), 12 (C5).

Webern se reekse vir sy *Strykkwartet*, op. 28 en *Variasies vir orkes*, op. 30 is nog ander voorbeelde van simmetriese toonreekse.

Siende die orde, gee die simmetriese toonreeks groter eenheid aan 'n werk. Ongelukkig word die melodiese moontlikhede, weens net 24 beskikbare transposisies (omdat van die retrograad-vorms dieselfde is as die inversie-vorms, asook die retrograad-inversie-vorms teenoor die oorspronklike vorms), beperk.

3.3.6 Simmetriese alle-interval toonreekse

Net soos die vorige reeks, is die toonreeks simmetries saamgestel, maar nou word al 11 intervalle moontlik tussen die 12 tone van 'n reeks, ook gebruik. In werklikheid is daar net vyf intervalle. Die ander intervalle is omkerings, byvoorbeeld 'n majeureptiem is die komplementêre vorm van 'n mineursekunde. Verder kom daar ook net een tritonus voor (sy omkering bly 'n tritonus), en hierdie interval kom altyd voor tussen die eerste en laaste tone van die reeks, sowel tussen die sesde en sewende tone – in die middel van die reeks waar die getransponeerde retrograad begin.

Brindle (1966:15-6) noem Luigi Nono se *Il Canto Sospeso* as voorbeeld. Al die intervalle van die toonreeks word ná die musiekvoorbeeld uiteengesit. Let op na die simmetrie, die feit dat al 11 intervalle gebruik word, sowel as die tritonus tussen tone 6 en 7.

Voorbeeld 3-26:



Tussen tone 1 en 2 – mineursekunde

Tussen tone 11 en 12 – majeureseptiem

Tussen tone 2 en 3 – majeuresekunde

Tussen tone 10 en 11 – mineurseptiem

Tussen tone 3 en 4 – mineurterts

Tussen tone 9 en 10 – majeuresekst

Tussen tone 4 en 5 – majeureterts

Tussen tone 8 en 9 – mineursekst

Tussen tone 5 en 6 – volmaakte kwart

Tussen tone 7 en 8 – volmaakte kwint

Tussen tone 6 en 7 – tritonus

Tussen tone 1 en 12 – tritonus

3.3.7 Kort toonreekse

Sommige seriële werke is op kort toonreekse gebaseer. Met kort reekse word daar verwys na toonreekse wat minder as 12 tone bevat. Al drie reekse van Du Plessis se *Drie Stukke vir Fluit en Klavier*, op. 25 bevat kort toonreekse. Een van Stravinsky se vroeë seriële werke, *In Memoriam Dylan Thomas* (1954), bestaan net uit vyf tone, nl. E, Eb, C, Db, D (Perle 1981:58).

Voorbeeld 3-27 (a):



Voorbeeld 3-27(b): Die transposisies en omkerings van die reeks

viol 1 - oorspronklik

viol 2 - oorspronklik

altviol - inversie

tjello - inversie

Met hierdie voorbeeld kan gesien word dat die oorspronklike reeks 'n chromatiese sel vorm. Met die chromatiek aanwesig, draai die reekse om sekere tone en kan die transposisies ook 'n sin vir tonaliteit skep.

In Schoenberg se opus 23 gebruik hy ook reekse met minder as 12 tone. In no. 2 gebruik hy net nege tone. Hier maak hy gebruik van transposisies, alhoewel inversie- en retrograad-inversie-vorms min voorkom. Die retrograad-vorms word nooit gebruik nie.

'n Ander komponis wat met minder as 12 tone in 'n reeks gekomponeer het, was Copland. Twee goeie voorbeelde is sy *Fantasie vir Klavier* (1958) met 'n toonreeks van 10 tone, asook sy *Klavierkwartet* (1950) met 'n toonreeks van 11 tone.

By kort reekse kan die musiek daarom slegs werklik dodekafonies wees as baie transposisies gebruik word (Brindle 1966:16). Verder kan die reekse ook melodiese beperkings hê. As selle gevorm kan word, bied dit eenheid aan 'n werk.

3.3.8 Kombinatorialiteit

Die laaste tipe toonreeks het sy oorsprong aan Schoenberg te danke. Hierdie komposisie-tegniek is verder deur Milton Babbitt ontwikkel en kan gesien word as 'n uitbreiding van Schoenberg se idee van twaalftoon-serialisme.

'n Toonreeks is kombinatoriaal wanneer twee heksachorde (sesnootgroepe) van verskillende vorms van 'n toonreeks saamgevoeg word om 'n nuwe reeks te vorm, sonder dat enige van die toonhoogtes herhaal word (Randel 1986:888). 'n Nuwe twaalftoonreeks ontstaan.

Hierdie tegniek gebruik Schoenberg ook in sy latere werke. In sy eie woorde (Perle 1981:97) :

Later, especially in larger works, I changed my original idea, if necessary, to fit the following conditions: the inversion a fifth below of the first six tones, the antecedent, should not produce a repetition of one of these six tones, but should bring forth the hitherto unused six tones of the chromatic scale. Thus, the consequent of the basic set, the tones 7 to 12 (order nos. 6-11), comprises the tones of this inversion, but, of course, in a different order.

Milton Babbitt se reekse in sy *Three Compositions for Piano* (1947) is kombinatoriaal van aard. Die eerste stuk se reekse is:

Voorbeeld 3-28:

Oorspronklik – 0



Oorspronklik – 6



Retrograad – 6



Retrograad – 0



Inversie – 7



Inversie – 1



Retrograad-inversie – 1



Retrograad-inversie – 7



Let op hoe die reekse teenmekaar in die werk gebruik word. Nog voordat die oorspronklike reeks al sy 12 tone laat klink het, begin die volgende 12 tone teenoor die oorspronklike reeks klink.

A

Voorbeeld 3-29: Babbitt: *Three Compositions for Piano* (1947), no. 1

(M. M. ♩ = 100)

1 (O-6) *mp*

2

3 (R-0) *mf*

4 (RI-1) *p*

5 (RI-7) *p*

6 (I-7) *f*

7 (I-1) *f*

8 (R-6) *mf*

B

Voorbeeld 3-30: Babbitt: *Three Compositions for Piano* (1947), no. 1

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system contains measures 26 and 27. Measure 26 features a treble clef staff with a melodic line marked *mp* and a bass clef staff with a more complex line marked *f*. Above measure 26 is the label (O-6). Measure 27 continues the treble line, marked *p*, and the bass line, marked *mf*. Above measure 27 is the label (RI-7). The second system contains measure 28, with the treble staff showing a melodic line and the bass staff showing a complex line, both marked *f*. Above measure 28 is the label (I-1). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Hoofstuk 4

Die seriële inhoud van die *Drie Stukke vir Fluit en Klavier, opus 25*

Die werk is opgedra aan Klaus en Susanne Schwietering en is gekomponeer vir hulle drie kinders, Wunneke, Marianne (albei uitstekende fluitiste - Wunneke was 'n uitvoerende kunstenaar wat professioneel opgetree het in Duitsland tot en met haar tragiese dood in Februarie 1986) en Jürgen ('n voortreflike violis wat na matrikulasie by die Juilliard School of Music in New York verder gaan studeer het en tans in Bloemfontein woonagtig is).

4.1 (Wunneke se) Sarabande

4.1.1 Vorm

Die *Sarabande* is in tweeledige vorm en bevat die kenmerkende *Sarabande*-ritme met die langer nootwaarde op die tweede polsslag.

<u>Seksie</u>	<u>Beskrywing</u>	<u>Maatnommers</u>	<u>Tonale sentrum</u>
Inleiding		1 - 10	C
A	a	11 - 20	C, F
	b	20 - 41	E

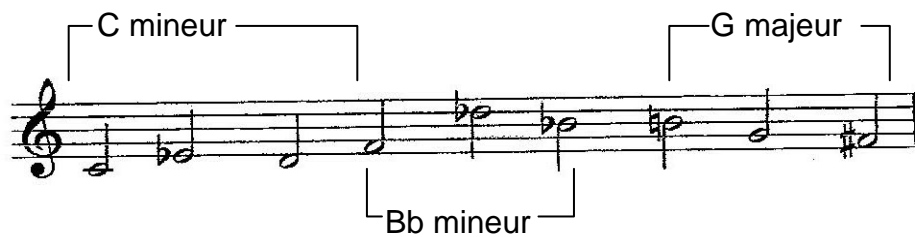
	skakel	41 - 46	C
B	a	47 - 54	C
	b	54 - 69	C
	skakel	70 - 74	C
Koda		75 - 82	C

4.1.2 Die reeks

Die reeks bestaan uit nege note: C Eb D F Db Bb B G F#

Die reeks bestaan slegs uit halftone, derde- en sesde-intervalle. Hierdie reeks kan beskou word as 'n tonale toonreeks, siende die agtereenvolgende tertse wat drieklanke suggereer. Die eerste vier note behoort aan C mineur. F, Db en Bb behoort aan Bb mineur terwyl die laaste drie note aan G majeur behoort.

Voorbeeld 4-1:



Die matriks word voorsien, al word die eerste ry van elke reeks (O,I,R,RI) oorheersend gebruik.

(I ↓) (O →)

C	Eb	D	F	Db	Bb	B	G	F#
A	C	B	D	Bb	G	Ab	E	Eb
Bb	Db	C	Eb	B	G#	A	F	E

G	Bb	A	C	Ab	F	F#	D	C#
B	D	C#	E	C	A	Bb	F#	F
D	F	E	G	Eb	C	Db	A	Ab
C#	E	Eb	F#	D	B	C	Ab	G
E#	G#	G	Bb	F#	D#	E	C	B
F#	A	Ab	B	G	E	F	Db	C

(R ←) (R I ↑)

Weens die feit dat hierdie reeks slegs uit nege note bestaan, toon die bestaande matriks slegs nege transposisies van die oorspronklike reeks. Die oorblywende drie transposisies (waarvan Du Plessis ook gebruik maak) is as volg:

(O →)

(R ←)

A	C	B	D	Bb	G	Ab	E	Eb
---	---	---	---	----	---	----	---	----

(O →)

(R ←)

E	G	F#	A	F	D	Eb	B	Bb
---	---	----	---	---	---	----	---	----

(O →)

(R ←)

Ab	B	Bb	Db	A	F#	G	Eb	D
----	---	----	----	---	----	---	----	---

4.1.3 Tonale sentrums

Die werk is oorwegend in die tonale sentrum van C. Interessant genoeg is dat die b-gedeelte (mt. 20 – 41) wissel tussen E mineur en E majeur – wat 'n tertsverhouding met C vorm. Hierdie tertsverhouding kan ook waargeneem word in die reeks wat hy gebruik (sien voorbeeld 4-1). Tertse is die dominerende intervalle in die reeks.

4.1.4 Aanwending van die reeks in die fluitparty

In hierdie stuk word die melodie meestal deur die fluit gespeel, terwyl die klavier begeleidend van aard is. Die reekse is makliker sigbaar in die fluitparty.

Die komponis maak in die fluitparty slegs van die oorspronklike-, retrograad- en retrograad-inversie-vorms gebruik. Die inversie-vorm word dus nie gebruik nie. Hy gebruik die oorspronklike vorm van die reeks vier keer (twee keer in die A-seksie – mate 11 tot 14 en maat 15 - en weer twee keer in die B-seksie – mate 47 tot 50 en maat 51). In al vier hierdie verskynings word dieselfde toonhoogtes gebruik (hy maak dus glad nie van transposisies gebruik nie).

Die retrograad-vorm van die reeks word verskeie kere in die fluitparty gebruik, maar met die uitsondering van die finale verskyning (koda) in maat 75 tot 79, is al hierdie verskynings onvolledig (hulle word deurgaans deur die klavierparty voltooi). Hierdie reeks-onderbrekings sal in hoofstuk 4.1.6 bespreek word.

Die retrograad-inversie-vorm verskyn sewe keer in die fluitparty. Vyf keer kom die reeks volledig voor: RI 1 – drie keer (mate 15 tot 20, mate 51 tot 54 en mate 57 tot 59), RI 7 – een keer (mate 32 en 33) en RI 9 – een keer (mate 59 tot 61). Een keer word 'n RI-reeks (mate 34 tot 36) gebruik wat nie deel vorm van die matriks nie. Die ander keer is die verskyning onvolledig en word die reeks deur die klavierparty voltooi (mate 26 en 27).

Du Plessis maak gebruik van herhaalde note in die reeks voordat al nege note geklink het. Voorgenoemde is 'n tegniek wat Schoenberg nie gebruik het nie – volgens hom moes die hele reeks eers gebruik word, alvorens note weer herhaal kon word.

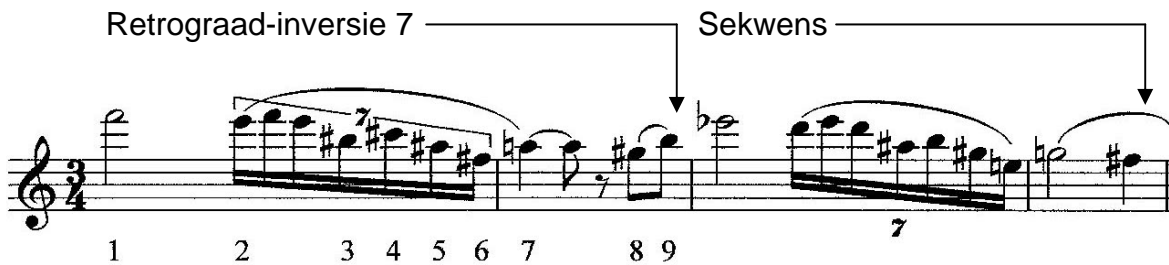
Voorbeeld 4-2: mate 16 - 19

Retrograad-inversie 1



Du Plessis gebruik 'n aantal transposisies wat nie in die matriks voorkom nie. Die laaste helfte van die volgende voorbeeld behoort nie aan 'n reeks in die matriks nie, maar is bloot 'n sekvens van die eerste helfte (wat wel aan 'n reeks in die matriks behoort).

Voorbeeld 4-3: mate 32 - 35



'n Soortgelyke voorbeeld in die fluitparty kom in mate 58 tot 60 voor. Die sekvens is 'n tritonus laer.

Voorbeeld 4-4: mate 58 - 60

Retrograad inversie 1 Sekwens

Die fluitparty bestaan meestal uit vyf-maat frases – gewoonlik die afstand wat dit Du Plessis neem om die reeks te voltooi. Die volgende twee voorbeelde het betrekking.

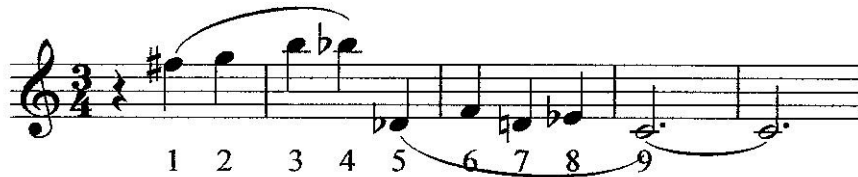
Voorbeeld 4-5: mate 15 – 20

Retrograad-inversie 1

1 2 3 3 4 5 6 7 8 9

Voorbeeld 4-6: mate 75 – 79

Retrograad 1



4.1.5 Aanwending van die reeks in die klavierparty

Die komponis maak in die klavierparty van al vier vorms van die reeks gebruik.

Hy gebruik die oorspronklike vorm van die reeks net een keer in hierdie stuk. Dit verskyn in die eerste twee mate (O 1).

Die retrograad-vorm van die reeks kom 18 keer in die klavierparty voor: R 1 – nege keer (maat 3, maat 6, mate 11 tot 15, maat 43, mate 47 tot 51, mate 68 tot 71 (in die linkerhandparty), maat 71 (in die regterhandparty), maat 72 en mate 75 tot 82), R 3 – een keer (mate 19 tot 21), R 7 – een keer (mate 25 tot 28), R 8 – een keer (maat 70 (in die regterhandparty)) en R 9 – een keer (mate 22 tot 24). Die ander vyf kere word ander retrograad-reekse gebruik wat nie aan die matriks behoort nie (mate 32 tot 33, mate 34 tot 35, mate 41 tot 42, mate 55 tot 56 en mate 57 tot 64).

Du Plessis gebruik die inversie-vorm van die reeks vier keer (mate 7 tot 8, mate 16 tot 18, mate 44 tot 45 en mate 52 tot 53). In al vier hierdie verskynings maak hy van dieselfde transposisie (I 1) gebruik.

Die retrograad-inversie-vorm van die reeks kom ook vier keer voor. Soos met die inversie-reeks, word RI 1 vir al die verskynings gebruik (mate 4 tot 5, mate 8 tot 10, mate 45 tot 46 en mate 73 tot 74).

Soos uit die aantal reekse waargeneem kan word, gebruik Du Plessis die retrograad-vorm as die basis vir hierdie stuk. Daar is altesame 27 verskynings van die reeks in sy verskillende vorms waarvan 18 in retrograad is.

In die eerste twee mate van hierdie stuk word die oorspronklike reeks in 'n akkoordreeks gebruik. Dit word direk gevolg met 'n retrograad-weergawe.

Voorbeeld 4-7: Oorspronklik 1 en retrograad 1

The image shows a musical score for a piano piece in 3/4 time. It consists of three measures. The first measure is labeled 'Oorspronklik 1' and contains a sequence of notes: G4 (finger 2), A4 (finger 4), B4 (finger 9), C5 (finger 3), D5 (finger 5), E5 (finger 6), F5 (finger 8), and G5 (finger 7). The second measure continues the sequence with G5 (finger 8), F5 (finger 7), E5 (finger 5), and D5 (finger 3). The third measure is labeled 'retrograad 1' and shows the sequence in reverse order: G5 (finger 9), F5 (finger 4), E5 (finger 2), D5 (finger 7), C5 (finger 5), B4 (finger 3), A4 (finger 8), and G4 (finger 6). The score includes dynamics like *mf* and *cresc.* and a key signature of one flat.

Die reekse wat Du Plessis in die klavierparty gebruik, is meestal in die retrograadvorm. In mate 16 tot 18 is daar wel 'n inversie-reeks, sowel as 'n retrograad-inversie-reeks in mate 73 en 74.

Die reeks word dikwels harmonies aangewend om terts- en sekunde-intervalle te vorm.

Voorbeeld 4-8: mate 19 –20

Retrograad 3

mf 3 4 5 7

In die klavierparty word daar baie van reekse gebruik gemaak wat nie in die matriks voorkom nie. 'n Voorbeeld word tussen mate 32 tot 35 aangetref. Die note se intervalle en volgorde is identies dié van die retrograad-reeks, maar 'n mineurterts hoër (sien voorbeeld 4-9), en later 'n mineursekunde hoër (sien voorbeeld 4-10).

Retrograad-reeks: F# G B Bb Db F D Eb C

Mineurterts hoër, dus: A Bb D C# E Ab F F# Eb

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Voorbeeld 4-9: mate 32 – 33, mineurterts hoër

Voorbeeld 4-10: mate 34 – 35, mineursekunde hoër

Daar is heelwat halftoonkonstruksies in die klavierparty. Laasgenoemde word veroorsaak deur die aanwesigheid van verskeie halftone in die reeks. Dieselfde geld vir die aanwending van konsonante tertse wat harmonies aangewend word. Tertse word verskeie kere in die oorspronklike reeks aangetref.

Voorbeeld 4-11: mate 37 - 39

Die stuk eindig met die eerste retrograad-reeks. 'n C-pedaalpunt is aanwesig om die tonaliteit van C te versterk. Die binnestem bevat die laaste drie note van die retrograad 1-reeks, wat help om die einde meer voorspelbaar te maak.

Voorbeeld 4-12: mate 75 - 82

Retrograad 1

1 2 3 4 5 6 7 8 9

p *pp* *ppp*

u.c.

4.1.6 Interaksie tussen beide partye: aanwending van die reekse

Reekse word meestal gelyktydig gebruik. Waar die fluit met die tema begin (oorspronklik 1), begelei die klavier met retrograad 1.

Voorbeeld 4-13: mate 11 – 14



The musical score for Example 4-13 (measures 11-14) is in 3/4 time and G major. It consists of two staves: a flute staff (top) and a piano staff (bottom).

- Flute Staff (Oorspronklik 1):** Contains notes 1 through 9. Notes 1-2 are marked *p*. Notes 3-5 are marked *f*. Note 9 is marked with a triplet '3'.
- Piano Staff (Retrograad 1):** Contains notes 8 through 1. Notes 6-7 are marked *pp*. Notes 8-9 are marked *espress*. Note 1 is marked *mf*.

Wanneer slegs een reeks per keer gebruik word, word die reeks tussen die twee partye (fluit en klavier) verdeel.

In mate 26 en 27 kom note 1 tot 7 in die fluitparty voor en die klavier volg met note 8 en 9 (nog 'n voorbeeld van 'n reeks wat nie in die matriks voorkom nie – retrograad-inversie).

Voorbeeld 4-14: mate 26 - 27

The musical score for Example 4-14, measures 26-27, is presented in three staves. The top staff is for the Flute, the middle for the Piano, and the bottom for the Bass. The time signature is 3/4. The Flute staff begins with a forte (*f*) dynamic and a crescendo leading to a piano (*p*) dynamic. The Piano and Bass staves begin with a piano (*p*) dynamic. The Flute staff has fingerings 1-7 above the first seven notes. The Piano staff has fingerings 8 and 9 above the notes in measure 27. The Bass staff has a flat sign below the first note.

Die volgende voorbeeld bevat ook een reeks, maar met 'n onderbreking. Die reeks is retrograad 7: G Ab C B D F# Eb E C#. Die fluit speel die eerste vier note in maat 22 en 23. In maat 24 ontbreek die reeks (in hierdie maat speel die klavier retrograad 9 terwyl die fluit 'n rusteken het). Die klavier voltooi dan die reeks (R 7) akkoodaal in maat 25.

Voorbeeld 4-15: mate 22 - 25

Retrograad 7

Du Plessis gebruik redelik baie akkoordkonstruksies in hierdie musiek. Die akkoorde bestaan meestal uit vier-, ses- of seweklanke. Hierdie akkoordkonstruksie bestaan gewoonlik uit 'n reeks wat geskommel is (vergelyk Rognoni se stelling op bladsy 13). Hy maak dikwels van oktawe gebruik. Die volgende voorbeeld (klavierparty) illustreer die voorgenoemde stelling.

Voorbeeld 4-16: mate 58 - 62

(RI - 1)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 7

Die komponis maak verder ook gebruik van nabootsing tussen die twee partye. Let op die melodiese figuur D-Eb-C (laaste drie note van die eerste retrograadreeks) en sy transposisies wat melodies en harmonies aangebied word.

Voorbeeld 4-17: mate 67 – 82

The musical score for Example 4-17, measures 67-82, is presented in two systems. The first system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The piano accompaniment features a steady eighth-note pulse in the bass line and a right hand with chords and moving lines. Dynamics include *p* and *f*. The second system continues the piano accompaniment with dynamics *p* and *pp*. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

4.2 (Marianne se) Wals

4.2.1 Vorm

Hierdie wals is in sonatevorm.

<u>Seksie</u>	<u>Beskrywing</u>	<u>Maatnommers</u>	<u>Tonale sentrum</u>
Inleiding		1 - 15	Bb
Uiteensetting	1ste onderwerp	16 - 28	B, C
	2de onderwerp	28 - 45	Eb, D
	codetta	46 - 57	Bb
Ontwikkeling		58 - 83	E, D, C
	skakel	83 - 98	Bb
Heruiteensetting	1ste onderwerp	99 - 111	B, C
	2de onderwerp	111 - 128	Eb, D
Koda		129 - 138	Bb

Dis interessant om op te let dat die tweede onderwerp in die heruiteensetting dieselfde tonale sentrums gebruik as wat die geval is in die uiteensetting.

4.2.2 Die reeks

Die reeks bestaan uit ses note: F Gb C D Bb A

Die reeks het drie sekunde-intervalle. Daar is ook een tritonus en 'n dalende majeure tert. Let op na die halftone in die reeks wat 'n aantal dissonante akkoorde tot gevolg gaan hê. Die hele reeks kan waargeneem word as Bb majeur, met 'n Gb – wat 'n mineursekst-interval in Bb majeur is.

Die matriks sien as volg daar uit:

(I ↓) (O →)

F	Gb	C	D	Bb	A
E	F	B	C#	A	Ab
Bb	B	F	G	Eb	D
A	A	E	F	Db	C
C	Db	G	A	F	E
Db	D	Ab	Bb	F#	F

(R ←) (RI ↑)

Soos in die eerste stuk, gebruik Du Plessis die oorblywende ses transposisies. Weens die feit dat hierdie reeks slegs uit ses note bestaan, toon die bestaande matriks slegs ses transposisies van die oorspronklike reeks. Die oorblywende ses transposisies is as volg:

(O →)

(R ←)

C#	D	Ab	Bb	F#	F
-----------	---	----	----	----	---

(O →)

(R ←)

Eb	E	Bb	C	Ab	G
-----------	---	----	---	----	---

(O →)

(R ←)

E	F	B	C#	A	Ab
----------	---	---	----	---	----

(O →)

(R ←)

G	Ab	D	E	C	B
----------	----	---	---	---	---

(O →)

(R ←)

Ab	A	Eb	F	C#	C
-----------	---	----	---	----	---

(O →)

(R ←)

B	C	F#	G#	E	Eb
----------	---	----	----	---	----

4.2.3 Tonale sentrums

Die tonale sentrum kom voor as Bb. Die skakelpassasie (mate 83 tot 98) is definitief in Bb, maar die hoofseksies het ander tonale sentrums. Hierdie sentrums is B (mate 16 tot 28 en mate 99 tot 111), C (mate 16 tot 28, mate 58 tot 83 en mate 99 tot 111), D (mate 28 tot 45, mate 58 tot 83 en mate 111 tot 128) en Eb (mate 28 tot 45 en mate 111 tot 128).

4.2.4 Aanwending van die reeks in die fluitparty

Die komponis maak in die fluitparty van al vier reeksvorms gebruik.

Hy gebruik die oorspronklike vorm twee keer volledig in mate 40 tot 43 (O 1) en mate 123 tot 126 (O 1). In die koda (mate 129 tot 137) gebruik hy net die eerste twee note van die oorspronklike vorm van die reeks.

Die retrograad-vorm kom 13 keer volledig voor: R 1 – ses keer (mate 8 tot 9, mate 37 tot 40, mate 43 tot 45, maat 66, mate 120 tot 123 en mate 126 tot 128), R 4 – een keer (mate 69 tot 73), R 5 – een keer (mate 58 tot 60) en R 6 – drie keer (mate 15 tot 17, maat 66 en mate 99 tot 100). Die ander twee kere word verskillende retrograad-reekse gebruik wat nie aan die matriks behoort nie (mate 22 tot 24 en mate 105 tot 107).

Die komponis gebruik die inversie-vorm ses keer volledig: I 1 – twee keer (mate 10 tot 11 en mate 91 tot 94) en I 4 – twee keer (mate 17 tot 21 en mate 100 tot 104). Die ander twee kere word dieselfde inversie-reeks gebruik, maar behoort nie aan die matriks nie (mate 24 tot 26 en mate 107 tot 109).

Die retrograad-inversie-vorm verskyn 11 keer volledig: RI 1 – twee keer (mate 11 tot 15 en mate 94 tot 98), RI 4 – twee keer (mate 31 tot 34 en mate 114 tot 117) en RI 6 – een keer in mate 63 tot 65. Die oorblywende ses kere word verskillende retrograad-inversie-reekse gebruik wat nie aan die matriks behoort nie (mate 26 tot 28, mate 28 tot 31, maat 62, mate 73 tot 79, mate 109 tot 111 en mate 111 tot 114).

Let daarop dat Du Plessis al die reekse in hierdie stuk (in die fluitparty) – anders as in die eerste stuk - volledig aanwend.

Soos in die eerste stuk, word tone herhaal voordat die hele reeks voltooi word. In hierdie deel gaan dit meer oor die herhaling van melodiese fragmente as net enkele tone. Mate 8 tot 9 word as voorbeeld gebruik (sien ook voorbeeld 4-19).

Voorbeeld 4-18: mate 8 - 9

Retrograad 1

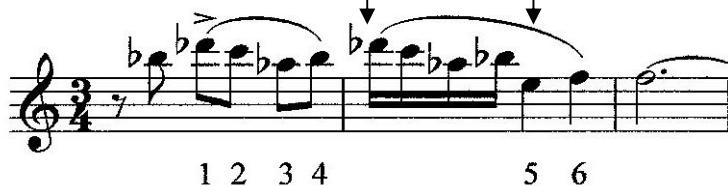


In maat 13 is dit interessant om te sien dat Du Plessis 'n figuur in verkleining herhaal.

Voorbeeld 4-19: mate 12 – 14

Retrograad-inversie 1

verkleining



Soos in die eerste stuk, gebruik Du Plessis transposisies wat nie in die matriks voorkom nie. Die reeks in voorbeeld 4-21 is 'n majeuresekunde hoër en afgelei van die eerste onderwerp (mate 15 tot 19) in die fluitparty (dit is retrograad 6 en

inversie 4). Die volgende voorbeeld is die reeks wat wel aan die matriks behoort (R6 en I4).

Voorbeeld 4-20: mate 16 - 18

Die volgende voorbeeld is 'n majeursekunde hoër. Interessant is die ritmeverandering in die laaste maat van die sekvens.

Voorbeeld 4-21: mate 23 – 25

Soos Anton Webern, maak Du Plessis ook gebruik van oorvleueling wanneer twee reeks mekaar opvolg.

Voorbeeld 4-22: mate 37 - 41

Retrograad 1

oorspronklik 1

1 2 3 4 5

6/1 2 3 4 5

↑ oorvleueling

'n Ander voorbeeld kom in maat 66 voor. Hier is F die gemeenskaplike noot.

Voorbeeld 4-23: maat 66

Retrograad 1

retrograad 6

1 2 3 4 5

5 6/1 2 3 4 5 6

Die samestelling van die reeks leen dit tot die gebruikmaking van die klassieke sugmotief. Sugmotiewe ontstaan maklik weens die sekunde-intervalle in die reeks.

Voorbeeld 4-24: maat 31

1 2 3 4 5

'n Ander sugmotief kom voor in die koda.

Voorbeeld 4-25: maat 130



4.2.5 Aanwending van die reeks in die klavierparty

Die komponis maak in die klavierparty van al vier reeksvorms gebruik.

Hy gebruik die oorspronklike vorm van die reeks 16 keer in die klavierparty: O 1 – drie keer (mate 1 tot 4, mate 51 tot 53 en maat 134), O 2 – drie keer (mate 29 tot 31 (in die regterhandparty), mate 58 tot 61 (in die linkerhandparty) en mate 112 tot 114 (in die regterhandparty)), O 3 – drie keer (mate 32 tot 36 (in die regterhandparty), mate 115 tot 119 (in die regterhandparty) en mate 129 tot 131 (in die linkerhandparty)) en O 5 – een keer in mate 69 tot 72 (in die linkerhandparty). Die oorblywende ses kere maak die komponis van reekse wat nie aan die matriks behoort nie, gebruik (mate 39 tot 43, mate 58 tot 61 (in die regterhandparty), mate 64 tot 66, mate 67 tot 68, mate 83 tot 85 en mate 122 tot 126).

Die retrograad-vorm van die reeks word ook 16 keer gebruik: R 1 – nege keer (mate 4 tot 8, maat 14, mate 29 tot 31 (in die linkerhandparty), mate 46 tot 48 (in die regterhandparty), maat 51, mate 88 tot 91 (in die regterhandparty), maat 97, mate 112 tot 114 (in die linkerhandparty) en mate 131 tot 133), R 5 – een keer in mate 76 tot 79 en R 6 – twee keer (maat 19 en maat 102 (in die regterhandparty)). In die oorblywende vier verskynings maak die komponis van

reekse wat nie aan die matriks behoort nie, gebruik (mate 55 tot 57, maat 68, mate 74 tot 75 en maat 82).

Die inversie-vorm van die reeks verskyn ses keer: I 1 – twee keer (mate 8 tot 13, mate 88 tot 91 (in die linkerhandparty) en dieselfde reeks in mate 91 tot 96 - net in albei hande) en I 4 – twee keer (mate 16 tot 18 en mate 99 tot 101). In die oorblywende twee verskynings gebruik Du Plessis reekse wat nie in die matriks voorkom nie (mate 20 tot 26 en mate 103 tot 109).

Die retrograad-inversie-vorm verskyn 13 keer in die klavierparty: RI 1 – twee keer (mate 131 tot 132 (in die regterhandparty) en mate 136 tot 138), RI 3 – een keer in maat 62 (in die regterhandparty), RI 4 – drie keer (mate 14 tot 15, mate 47 tot 50 en mate 97 tot 98) en RI 6 – twee keer (maat 81 (in die regterhandparty) en mate 129 tot 131 (ook in die regterhandparty)). Die oorblywende vyf kere maak die komponis van reekse wat nie aan die matriks behoort nie, gebruik (mate 27 tot 28, mate 62 tot 63, maat 80 (in die regterhandparty), mate 86 tot 87 (ook in die regterhandparty) en mate 110 tot 111).

In die klavier-inleiding kan duidelik waargeneem word dat Du Plessis motiewe herhaal (die herhalings is gewysig), voordat die reeks voltooi word.


Voorbeeld 4-26: mate 1 - 7

'n Algemene verskynsel in hierdie stuk is die voorkoms van die reeks wat tussen die hande verdeel word. In die volgende voorbeeld word die RI 4-reeks tussen die twee hande verdeel.

Voorbeeld 4-27: mate 14 - 15

In maat 54 word die retrograad 1 in die linkerhand (wat later deur die regterhand voltooi word) gebruik. In die regterhand kom die retrograad-inversie 1-reeks voor.

Voorbeeld 4-28: maat 54



Inversie-retrograad 1

mp

1 2 3 4 5 6

Retrograad 1

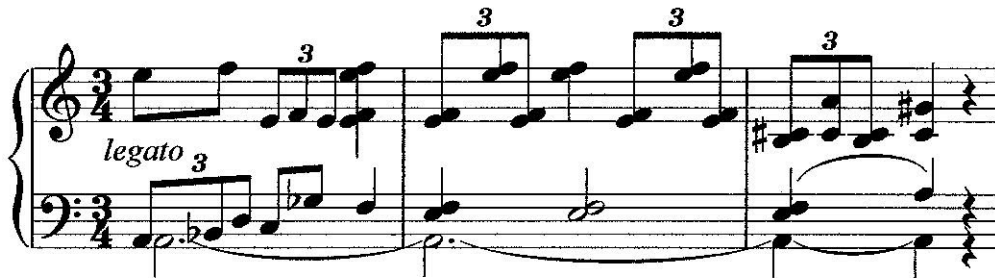
Die komponis maak van septiemkonstruksies gebruik, omdat die oorspronklike reeks 'n aantal sekunde-intervalle ('n septiem is 'n omgekeerde sekunde) bevat.

Voorbeeld 4-29: mate 23 – 26



In die volgende voorbeeld is 'n reeks sekunde-intervalle (sien ook die slothoofstuk waar verwys word na Du Plessis se voorliefde vir sekunde-intervalle).

Voorbeeld 4-30: mate 29 - 31



'n Interessante aanwending van die reeks kom tussen mate 47 en 49 voor. In mate 47 en 48 kom die volledige reeks in die middelstem voor. In maat 49 stapel hy al die note van mate 47 en 48 opmekaar om 'n akkoord te vorm.

Voorbeeld 4-31: mate 47 - 49



In die ontwikkelingsgedeelte maak die komponis van pedaalpunte gebruik. Die kwint-interval wat tussen die twee lae stemme in die volgende voorbeeld voorkom, vorm 'n dubbele pedaalpunt vir die res van die frase. Die openings-E is

die eerste noot van die oorspronklike reeks. Teenoor al hierdie aktiwiteite verskyn 'n retrograad-weergawe in die boonste stem.

Voorbeeld 4-32: mate 58 – 61

Retrograad

8va

B-pedaalpunt

Oorspronklike reeks

1 2 3 5 6

E-pedaalpunt

Una corda

Herhalings van die bogenoemde komposisie-metodes kom ook voor in mate 64 tot 66, mate 69 tot 72 en mate 129 tot 131.

4.2.6 Interaksie tussen beide partye: aanwending van die reekse

Soos in die eerste stuk, word O 1, R 1, I 1 en RI 1 in die inleiding aangekondig.

Voorbeeld 4-33: mate 1 - 15

The musical score for Example 4-33, measures 1-15, is presented in three systems. The first system (measures 1-6) shows the flute and piano parts. The piano part includes fingerings 1-5 and 3, and dynamics *pp*, *p*, *mf*, and *f*. The flute part includes fingerings 1-2-3 and the instruction 'retrograad 1'. The second system (measures 7-12) features dynamics *mp*, *rall....*, and *p*. The piano part includes fingerings 4, 5, and 6 (F), and the instruction 'inversie 1'. The flute part includes fingerings 1-2 and 3-4-5-6, and the instruction 'retrograad 1'. The third system (measures 13-15) includes dynamics *mp* and *mf*. The piano part includes fingerings (1-1) 4-5-6 and the instruction 'retrograad-inversie 1'. The flute part includes fingerings 1, 2-3-4-5, and 6, and the instruction 'retrograad-inversie 1'. The score concludes with measures 14 and 15, marked with *mp* and 'O-1' and 'RI-4'.

In hierdie stuk is daar oorvleueling van van twee reekse tussen die partye. In mate 17 tot 19 is die inversie-reeks 4 ter sprake. Die fluit en klavier verteenwoordig albei hierdie reeks, maar die laaste drie note van die reeks kom

slegs in die fluitparty voor. Die klavier se reeks word in mate 18 en 19 se fluitparty voltooi.

Voorbeeld 4-34: mate 17 - 19

The musical score for Example 4-34 (measures 17-19) is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves: Flute (top), Piano Right Hand (middle), and Piano Left Hand (bottom). The flute part is labeled 'Inversie 4' and includes fingerings 1 2 3, 4 5, and 6. The piano parts include fingerings 2 2, 3, 1 2 3 4 5, and 6, and the instruction 'dolce'.

'n Interessante splitsing van die reeks kan in maat 62 gesien word. In die linkerhandparty word die retrograad-vorm van die reeks gebruik (slegs die eerste vyf note). Die slotnoot (dws die sesde noot) kom egter voor in die fluitparty. Veral interessant is die feit dat hierdie sesde noot (E) die slotnoot is van die retrograad-inversie van die fluitparty sowel as die retrograad-weergawe in die linkerhandstelling.

Voorbeeld 4-35: maat 62

The musical score for Example 4-35 (measure 62) is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves: Flute (top), Piano Right Hand (middle), and Piano Left Hand (bottom). The flute part is labeled 'RI' and includes fingerings 1 2 3 4 5 and 6. The piano parts include fingerings 1 2 3 4 5 and 6, and the instruction '8va'.

Nabootsing tussen die partye speel 'n belangrike rol. In die onderstaande voorbeeld is 'n tipiese manier waarop die komponis nabootsing aanwend. In hierdie geval word die kwartnoot-figure (aangedui met pyltjies) in verkleining nageboots.

Voorbeeld 4-36: mate 39 - 43

The musical score for Example 4-36, measures 39-43, is written in 3/4 time. It consists of three staves: Treble, Piano, and Bass. The Treble staff has a melody starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a quarter note G5. The Piano staff has a melody starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a quarter note G5. The Bass staff has a melody starting with a quarter note G3, followed by eighth notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, and a quarter note G4. Dynamics include *mp* and *p*. There are slurs and accents over the eighth notes in all staves. A triplet of eighth notes (B4, C5, D5) is marked with a '3' in the Treble and Piano staves. A triplet of eighth notes (G4, A4, B4) is marked with a '3' in the Bass staff.

Sekwensiële nabootsing word in voorbeeld 4-37 geïllustreer: die twee kwintoolfigure in maat 66 vorm 'n sekvens wat dan as geheel in getransponeerde vorm in maat 68 herhaal word.

Voorbeeld 4-37: mate 66 - 68

Omruiling van materiale tussen die klavier- en fluitpartye is 'n tegniek wat dikwels sy voorkeur geniet. Vergelyk mate 58 tot 65 (fluitpartye) met mate 76 tot 82 (klavierpartye) in voorbeelde 4-38(a) en (b).

Voorbeeld 4-38(a): mate 58 – 65, fluitpartye

Voorbeeld 4-38(b): mate 76 – 83, klavierparty

The image displays a musical score for piano, measures 76 through 83. The score is written in 3/4 time and consists of three systems. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a whole note chord, followed by a half note, and then rests. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic and includes a retrograde section labeled "Retrograad 5". This section features a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, and 6, and is marked with a trill. The second system continues the piano accompaniment with a trill and a sequence of notes. The third system shows the piano accompaniment with a forte (*f*) dynamic and a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, and 6. The score is written in a key signature of one sharp (F#).

4.3 (Bambu se) Wiegelied

4.3.1 Vorm

Hierdie stuk is in ou rondo-vorm gekomponeer. Die woord *rondeau* verskyn ook tussen hakies langs die titel.

<u>Seksie</u>	<u>Beskrywing</u>	<u>Maatnommers</u>	<u>Tonale sentrum</u>
Inleiding		1 - 2	A
A		3 - 14	A en Eb
B	b1	15 - 26	Eb
	b2	26 - 36	F
	skakel	37 - 38	Ab
A		39 - 50	Ab en D
C	c1	51 - 60	Db, B
	c2	61 - 75	Gb, Ab, D, Eb
	skakel	76 - 80	Eb,
A		81 - 91	A en Eb
Koda		92 - 96	A

In die ou rondo-vorm, is dit tradisioneel dat al die A-seksies dieselfde tonale sentrum het. Hier egter, wanneer A (mate 39 tot 50) weer terugkom, is die tonale sentrum Ab. Die eerste A se klavierparty is in A terwyl die fluitparty in Eb is. Die interval tussen die klavier- en fluitparty is 'n tritonus – interessant is dat dit die eerste en laaste note van die oorspronklike reeks is. As A2 terugkom, is die klavierparty in Ab en die fluitparty in D – dit wil sê A2 word 'n halftoon laer getransponeer.

In die A-seksies maak die komponis van bitonaliteit gebruik. 'n Bespreking hiervan verskyn in hoofstuk 4.3.6.

4.3.2 Die reeks

Die reeks bestaan uit agt note: A F E B Bb Ab Db Eb

'n Interessante kenmerk van die reeks is dat die eerste vier note aan A mineur behoort (wat dan ook die dominerende tonale sentrum in hierdie stuk is), terwyl die laaste vier note aan Ab majeur behoort. Die reeks is saamgestel uit twee segmente van vier note elk. Elke segment verteenwoordig 'n toonsoort: A F E en B verteenwoordig C majeur en sy relatiewe mineur; Bb Ab Db en Eb verteenwoordig Ab majeur.

Soos reeds vermeld, vorm die eerste en laaste note van die reeks 'n tritonus. Uit die analise sal dit duidelik blyk watter belangrike rol hierdie interval in die komposisionele proses speel.

Die matriks sien as volg daar uit:

(I ↓) (O →)

A	F	E	B	Bb	Ab	Db	Eb
C#	A	Ab	Eb	D	C	F	G
D	Bb	A	E	Eb	Db	F#	Ab
G	Eb	D	A	Ab	F#	B	C#
Ab	E	Eb	Bb	A	G	C	D
Bb	F#	F	C	B	A	D	E
F	Db	C	G	F#	E	A	B
Eb	B	Bb	F	E	D	G	A

(R ←) (RI ↑)

Soos in die ander twee stukke, gebruik Du Plessis ook die oorblywende vier transposisies. Weens die feit dat hierdie reeks slegs uit agt note bestaan, toon die bestaande matriks slegs agt transposisies van die oorspronklike reeks. Die oorblywende vier transposisies is as volg:

(O →)

(R ←)

C	Ab	G	D	Db	B	E	F#
---	----	---	---	----	---	---	----

(O →)

(R ←)

D	Bb	A	E	Eb	Db	Gb	Ab
---	----	---	---	----	----	----	----

(O →)

(R ←)

F#	D	C#	G#	G	F	Bb	C
----	---	----	----	---	---	----	---

(O →)

(R ←)

G	Eb	D	A	Ab	F#	B	C#
---	----	---	---	----	----	---	----

4.3.3 Tonale sentrums

Die belangrikste tonale sentrum is A. Wanneer A2 terugkeer, is die sentrum Ab. Die B-gedeelte bevat uitsluitlik mineurtoonsoorte, terwyl die C-gedeelte slegs uit majeuretoonsoorte bestaan.

4.3.4 Aanwending van die reeks in die fluitparty

Die komponis maak in die fluitparty gebruik van al vier reeksvorms. By sommige reeks-intredes word die reeks volledig aangekondig voordat sekere note herhaal

word – anders as in die tweede stuk waar al die reekse volledig aangekondig word.

Die oorspronklike reeks word vier keer volledig gebruik: O 1 – mate 7 tot 8, mate 43 tot 44, mate 60 tot 69 (note van die reeks word herhaal) en mate 85 tot 86. In al vier hierdie verskynings word dieselfde toonhoogtes gebruik (hy maak dus glad nie van transposisies gebruik nie).

Hy gebruik die retrograad-reeks agt keer volledig: R 1 – drie keer (mate 8 tot 11, mate 86 tot 90 en mate 93 tot 96), R 5 – een keer in mate 44 tot 48 en R 6 – drie keer (maat 23, mate 57 tot 60 en mate 70 tot 75 (note van die reeks word herhaal)). Die oorblywende een keer, gebruik Du Plessis 'n retrograad-reeks wat nie aan die matriks behoort nie (mate 51 tot 54).

Die inversie-reeks verskyn drie keer volledig: I 1 – twee keer (mate 12 tot 19 en mate 29 tot 33). In albei hierdie reekse word note herhaal. Die ander reeks is I 4 – een keer in mate 19 tot 20.

Die retrograad-inversie-reeks word sewe keer volledig gebruik: RI 1 – vier keer (mate 3 tot 4, mate 5 tot 6, mate 81 tot 82 en mate 83 tot 84), RI 4 – een keer in mate 21 tot 22 en RI 6 – twee keer (mate 39 tot 40 en mate 41 tot 42).

Soos in die tweede stuk, kom daar gemeenskaplike note voor wat as koppelnote tussen twee reekse dien. Die eerste gemeenskaplike noot is tussen die RI en O (A). Die volgende een is Eb (tussen O en R). Die laaste gemeenskaplike noot (in die A-gedeelte) is A (tussen R en I).

Voorbeeld 4-39: mate 5 - 12

1 2 3 4 5 6 7 8/1 - 2 3 4 5 6 7 8/1 2 3 4 5

6 7 8 7 8

Soos in hoofstuk 3 gemeld, het Webern ook van hierdie tegniek gebruik gemaak.

Du Plessis maak ook van herhaling van melodiese materiaal gebruik.

Voorbeeld 4-40: mate 24 - 26

'n Ander belangrike komposisie-element is die rondspeel met materiaal (ritmies of melodies). In voorbeeld 4-41 word die reeks in inversie aangewend en direk daarna word dieselfde note gebruik wat hy vrylik rondskommel.

Voorbeeld 4-41: mate 29 - 31

Inversie 1

Rondspeel met materiaal

6 7 8 7 6 5 8 7

1 2 3 4 5 6 7 8

Soos in die eerste stuk, is daar reekse wat sekwensieel aangewend word. In die volgende voorbeeld word die melodiese fragment wat in die retrograad-vorm vanaf maat 51 tot 54 gesien word, sekwensieel vanaf maat 57 aangewend.

Voorbeeld 4-42: mate 51 - 60



Dis weereens opvallend hoe dikwels die komponis reeksnote herhaal voordat die reeks as geheel verskyn het. In die volgende voorbeeld word die laaste drie note van die reeks (Ab, Db en Eb) eers in die laaste frase gebruik.

Voorbeeld 4-43: mate 60 - 67

Oorspronklik 1

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Oorspronklik 1' and contains measures 60 through 67. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The melody is written in a single line with various note values and rests. The bottom staff shows a continuation of the melody, starting with a measure that begins with a treble clef and a 6/8 time signature, followed by several measures of music. The notes in the bottom staff are marked with flats (b) and accidentals.

4.3.5 Aanwending van die reeks in die klavierparty

Die komponis maak in die klavierparty van al vier reeksvorms gebruik.

Hy gebruik die oorspronklike vorm van die reeks ses keer: O 1 – twee keer (mate 1 tot 14 en mate 81 tot 91), O 7 – een keer in mate 61 tot 69. Die ander drie kere word van reekse wat nie aan die matriks behoort nie, gebruik (mate 37 tot 50, mate 55 tot 56 (in die regterhandparty) en mate 65 tot 69).

Die retrograad-vorm van die reeks verskyn sewe keer: R 1 – drie keer (mate 15 tot 18, mate 35 tot 36 (in die regterhandparty) en mate 92 tot 96), R 7 – een keer in mate 51 tot 53 (in die regterhandparty) en R 8 – een keer in mate 57 tot 59 (ook in die regterhandparty). Die oorblywende twee kere word van reekse wat nie aan die matriks behoort nie, gebruik (mate 19 tot 26 en mate 77 tot 80).

In hierdie stuk gebruik Du Plessis die inversie-reeks net een keer in maat 29. Hierdie is 'n reeks wat nie aan die bestaande matriks behoort nie.

Die retrograad-inversie-vorm van die reeks word vyf keer gebruik: RI 4 – een keer in mate 57 tot 59 (in die linkerhandparty), RI 7 – een keer in mate 51 tot 53 (ook in die linkerhandparty) en RI 8 – een keer in mate 70 tot 73. Die oorblywende twee kere word van reekse wat nie aan die matriks behoort nie, gebruik (mate 30 tot 34 en mate 74 tot 76).

Die begeleiding is 'n ostinaat-patroon en suggereer 'n wieg-beweging. Die linkerhand-begeleiding maak in akkoordvorm (die kombinasie van A, F en E) 'n duidelike A mineur tonale suggestie. Dieselfde drie note word in die regterhandparty horisontaal gebruik wat dan verder die A mineur-tonaliteit komplementeer.

Voorbeeld 4-44: mate 1 - 5

Oorspronklik 1

pp legato

1 2 3
2 3 1

In die volgende voorbeeld gebruik Du Plessis die retrograad-weergawe van die reeks. Terwyl die regterhand die reeks horisontaal aanbied, word dieselfde reeksnote vertikaal in die linkerhand geplaas.

Voorbeeld 4-45: mate 15 - 16

Retrograad 1

pp


1 2 3 4 5 6 7 8
1 2 3 6 5 4 7 8 6

In die onderstaande voorbeeld kom die retrograad-reeks in die linkerhand voor, voordat dit in maat 36 in die regterhand voltooi word. Interessant is dat dieselfde

reeks vrylik in die regterhand gebruik word (sien die reekssyfers soos aangedui in die notevoorbeeld).

Voorbeeld 4-46: mate 35 - 36

Retrograad 1



1 7 4 3 8

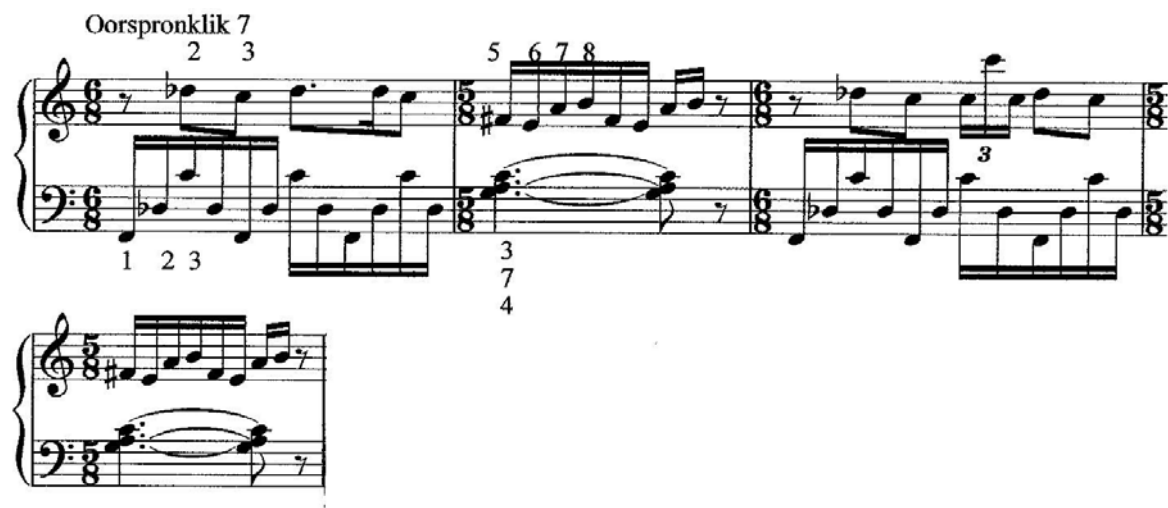
mf *dim*

2 3 4 5 5 6 7 1

'n Soortgelyke voorbeeld van vrylike skommeling van reeksnote kan ook in die volgende voorbeeld gesien word. In maat 62 verskyn die sewende reeksnoot alreeds in die linkerhand-akkoord voordat die sesde reeksnoot gehoor word.

Voorbeeld 4-47: mate 61 - 64

Oorspronklik 7



2 3 5 6 7 8 3

mf *dim*

1 2 3 3 7 4

In die koda gebruik hy die retrograad 1-reeks melodies en in akkoordvorm. Die eerste vyf note van die reeks kom in die regterhandparty melodies voor. Die laaste drie note van die reeks verskyn in akkoordvorm teenoor die eerste reeksnoot van die regterhand.

Voorbeeld 4-48: maat 92

Retrograad 1



espress

4.3.6 Interaksie tussen beide partye: aanwending van die reekse

Die belangrikste komposisie-tegniek wat in die A-seksie gebruik word, is bitonaliteit. In die begin speel die klavier in A mineur, terwyl die fluit die indruk van Eb majeur skep. Die fluit speel die eerste reekse van R, I en RI, terwyl die klavier slegs die eerste oorspronklike reeks speel.

Voorbeeld 4-49: mate 1 – 13

RI - 1

1 2 3 4 5 6 7 8

Oorspronklik 1

1 2 3 (herhaal)

pp legato

4 5 6 7 8 (O 1 voltooid)

Opvallend is dat die aanvangsnoot van die fluitparty (Eb) en die eerste noot van die klavierparty (A), 'n tritonus uitmekaar is. Dieselfde idee kom voor in mate 37 tot 50 wanneer Du Plessis die klavierparty in Ab mineur skryf, terwyl die fluit die indruk van D, sowel as Eb majeur skep. Net soos in voorbeeld 4-39, is die afstand tussen die fluit en klavier 'n tritonus uitmekaar.

In maat 29 is daar 'n verdubbeling van die melodie in die klavierparty, maar 'n rein kwart laer. In hierdie voorbeeld word 'n interessante kontrapunt geskryf wanneer die oorspronklike vorm van die reeks in oktawe in die linkerhandparty teenoor die inversie-vorm van die hoër party aangebied word.

Voorbeeld 4-50: maat 29

Inversie 1 1 2 3 4 5 6 7 8



Nabootsing tussen die twee instrumente kom algemeen voor soos wat die geval ook in die eerste twee stukke was. Die fluitparty open met die retrograad-inversie-vorm (dis die enigste keer dat die retrograad-inversie-vorm in die fluitparty gebruik word). Die eerste vyf note word later melodies en ritmies nageboots in maat 31 in die klavierparty.

Voorbeeld 4-51: maat 3

maat 31



In die koda verskyn 'n interessante kanoniese nabootsing.

Voorbeeld 4-52: mate 93 - 96

Retrograad 1

1 2 3 4 5 6 7 8

rall *dim* *pp*

1 2 3 4 5 6 7 8

dim *pp*

Hoofstuk 5

Slot

In hierdie slothoofstuk wil ek graag die belangrikste aspekte van hierdie studie in 'n opsommende wyse aanbied.

5.1 VORM

Du Plessis gebruik in al drie stukke tradisionele vorms: tweeledige vorm, sonatevorm en ou rondo-vorm vir die drie stukke respektiewelik. Die enigste aspek wat verskil van hierdie klassieke vorms, is ten opsigte van tonaliteit – soos byvoorbeeld in die sonatevorm waar hy nie van die tonika-toonsoort in die heruiteensetting se tweede tema gebruik maak nie.

5.2 DIE INVLOED VAN REEKSSAMESTELLINGS OP TONALITEIT

Soos reeds vermeld, gebruik Du Plessis drie reekse van verskillende lengtes. Hy vertel self (Krige 1983:138):



Alhoewel ek Schoenberg se konstruksiebeginsels toepas, maak ek nie gebruik van sy atonale twaalftoonstelsel nie. Ek verkies om met korter nootreekse te werk sodat ek melodies en veral harmonies doelbewus 'n verband kan behou met die tradisionele musiekidoom. Twaalf note is net onnodig veel, en lomp. Ek het geen behoefte om atonaal te skryf nie. Ek het vir die eerste keer op die gedagte van minder as twaalf note afgekom toe ek gelees het in 'n bus – dit was in Rondebosch toe ek van die College af gery het na Kenilworth – in een van die bekende publikasies vir komponiste. Toe lees ek die artikel oor Stravinsky se toonsetting van 'n gedig van Dylan Thomas, *In memoriam Dylan Thomas*, en daar maak hy

net van vyf note gebruik. Dit was absoluut soos 'n openbaring vir my, en ek het gevoel dit is my tipe serialisme.

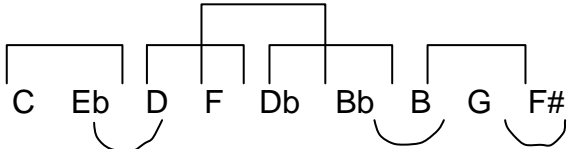
Dit blyk uit dié paragraaf dat Hubert du Plessis korter reekse van verskillende lengtes gebruik, siende dat dit makliker hanteerbaar is. Met minder note in 'n reeks - as chromatiese note vermy word, sal die musiek meer na 'n tonaliteitsgevoel neig.

Dit is interessant wanneer die reekse se samestellings bestudeer word om tot die besef te kom wat eintlik die sterk tonaliteitsgevoel in hierdie reekse veroorsaak. Hieronder volg die drie reekse van die drie stukke namekaar.

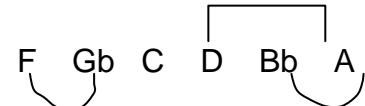
C Eb D F Db Bb B G F#
 F Gb C D Bb A
 A F E B Bb Ab Db Eb

In ware atonale musiek vermy komponiste normaalweg tertse- en halftoonintervalle. Tritonusse word normaalweg baie gebruik in atonale reekse. Wanneer na Du Plessis se reekse gekyk word, is dit opvallend hoe baie tertse- en halftoonintervalle voorkom en bykans geen tritonusse nie. In die volgende voorstelling word voorgenoemde intervale aangedui. Dit word dan baie duidelik hoe tonaal Du Plessis eintlik gedink het. In die volgende voorbeeld word die tertse deur  aangedui en die halftone deur . Die enigste tritonus kom tussen Gb en C in die middelste reeks voor.

Stuk een: C Eb D F Db Bb B G F#



Stuk twee: F Gb C D Bb A

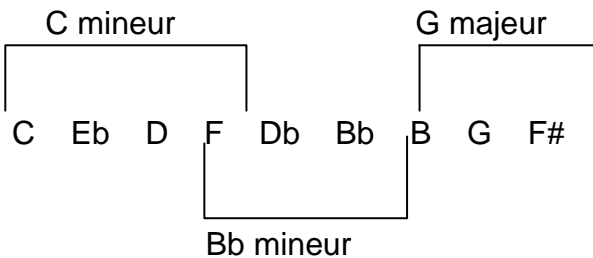


Stuk drie: A F E B Bb Ab Db Eb

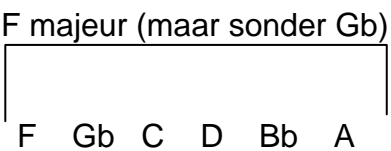


Tonaliteitsgevoel word origins verder versterk deur fragmente van die reekse wat in 'n spesifieke toonsoort gelees kan word.

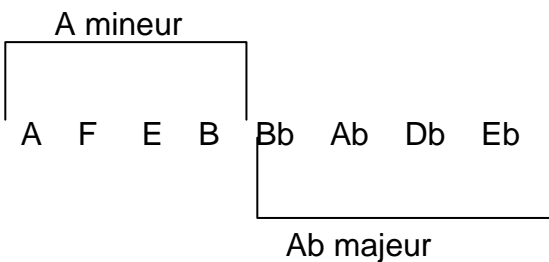
Stuk een: C Eb D F Db Bb B G F#



Stuk twee: F Gb C D Bb A



Stuk drie: A F E B Bb Ab Db Eb



Met bogenoemde kommentaar in gedagte, is dit dan baie duidelik waarom spesifieke tonale sentrums maklik identifiseerbaar is.

'n Ander aspek van tonaliteit wat beslis nie geïgnoreer kan word nie, is die komponis se gebruikmaking van bitonaliteit. Hier wil ek graag verwys na die bespreking in hoofstuk 4.3.6.

5.3 AANWENDING VAN DIE REEKSE

Die seriële tegnieke wat deur Du Plessis in hierdie stukke gebruik word, bevat geen nuwe innovasies nie. Al hierdie tegnieke is reeds deur komponiste soos Schoenberg, Berg, Webern en Dallapiccola gebruik.

Die belangrikste tegnieke wat deur Du Plessis toegepas word, is:

- Die gebruik van al die reeksvorms en hulle transposisies
- Oorvleuelende reekse (dit is wanneer die laaste noot van die reeks die eerste noot van die volgende reeks word)
- Kombinasie van reekse (opstapeling)
- Verdeling van reekse tussen die instrumente
- Herhaling van note binne die reeks voordat alle reeksnote gebruik is
- Soms word note van die reeks vrylik geskommel en verloor hulle die korrekte volgorde

5.4 VERDERE NAVORSING

Ek hoop dat hierdie studie navorsers sal stimuleer om die ander seriële werke van Hubert du Plessis te analiseer. Dit behoort 'n interessante studie te wees om te kan bepaal van watter ander seriële tegnieke Du Plessis gebruik maak, asook in hoe 'n mate tonaliteit 'n rol speel.

Bronnelys

Boeke

- Brindle, R.S. 1966. *Serial Composition*. London: Oxford University Press.
- Cooper, M. (ed.). 1974. *The New Oxford History of Music*. Vol. X. *The Modern Age 1890 – 1960*. London: Oxford University Press.
- Dallin, L. 1974. *Techniques of Twentieth Century Composition: A Guide to the Materials of Modern Music*. 3rd Edition. Dubuque, Iowa: WM.C. Brown.
- Delone, R. (ed.). 1975. *Aspects of Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.
- Du Plessis, H. 1960. *Johann Sebastian Bach*. Kaapstad: Tafelberg.
- Du Plessis, H. 1973. *Letters from William Henry Bell*. Kaapstad: Tafelberg.
- Du Plessis, H. 1987. *The Maintenance of Keyboard Technique*. Johannesburg: DALRO.
- Grout, D.J. 1973. *A History of Western Music*. Revised Edition. London: J.M. Dent & Sons.
- Henning, C.G. (red.). 1975. *Vier Suid-Afrikaanse Komponiste*. Pretoria: Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing.
- Klatzow, P. (red.). 1987. *Composers in South-Africa Today*. Cape Town: Oxford University Press.
- Křenek, E. 1940. *Studies in Counterpoint*. New York: G. Schirmer.
- Krige, P.J. 1983. *Die Kamermusiek van Hubert du Plessis – 'n Stylstudie*. D.Mus.-proefskrif: Universiteit van Port Elizabeth.
- Morgan, R.P. 1992. *Anthology of Twentieth-Century Music*. New York: W.W. Norton.

- Perle, G. 1981. *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern*. 5th Edition, revised. Berkely: University of California Press.
- Randel, D.M. (ed.). 1986. *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
- Rognoni, L. 1977. *The Second Vienna School: Expressionism and Dodecaphony*. Translated by R.W. Mann. London: John Calder.
- Sadie, S. (ed.). 1980. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 17. London: Macmillan.
- Smith, I.W.R. 1986. *An Investigation of Selected Flute Compositions by Composers resident in South-Africa*. M.Mus.-thesis: University of Natal.
- Van der Mescht, H.H. 1987. *Die Liedere van Hubert du Plessis (gebore 1922)*. D.Mus.-proefskrif: Universiteit van Suid-Afrika.

Tydskrifte

- Du Plessis, H. 1992. My serial music since 1957. *Musicus*, Vol 20.1, p. 77.
- Krige, P. 1992. Hoe verstaan 'n mens Hubert du Plessis se musiek? *Musicus*, Vol 20.1, p. 75.

Partiture

- Babbitt, M. 1947. *Three Compositions for Piano*. Bryn Mawr, PA: Presser.
- Babbitt, M. 1957. *Semi-Simple Variations*. Bryn Mawr, PA: Presser.
- Berg, A. 1925. *Schliesse mir die Augen beide*. Wien: Universal Edition.
- Berg, A. 1926. *Lyrische Suite für Streichquartett*. Wien: Universal Edition.
- Berg, A. 1964. *Violinkonzert*. Wien: Universal Edition.
- Copland, A. 1950. *Piano Quartet*. New York: Boosey and Hawkes.
- Copland, A. 1958. *Fantasy for Piano*. New York: Boosey and Hawkes.

- Dallapiccola, L. 1948. *Il prigioniero*. Milano: Suvini Zerboni.
- Dallapiccola, L. 1953. *Quaderno musicale di Annalibera*. Milano: Suvini Zerboni.
- Du Plessis, H. 1963. *Vier Klavierstukke*, opus 1. Kaapstad: Studio Holland.
- Du Plessis, H. 1978. *Vier Herfsliedere*. Johannesburg: DALRO.
- Du Plessis, H. 1946. *Vijf Liedekens*, opus 2. Manuskrip.
- Du Plessis, H. 1946. *In den ronde*, opus 5. Manuskrip.
- Du Plessis, H. 1952. *Sechs Galgenlieder*, opus 9. Manuskrip.
- Du Plessis, H. 1953. *Sonate vir klavierduet*, opus 10. Novello.
- Du Plessis, H. 1953. *Five Invocations for Tenor*, opus 12. Novello.
- Du Plessis, H. 1973. *Three Sonnets from the Portuguese*, opus 15. Manuskrip.
- Du Plessis, H. 1964. *Sewe preludes*, opus 18. Kaapstad: HAUM.
- Du Plessis, H. 1961. *Vier Slampampierliedjies*, opus 23. Johannesburg: DALRO.
- Du Plessis, H. 1983. *Drie Stukke vir Fluit en Klavier*, opus 25. SAMRO: Manuskrip.
- Du Plessis, H. 1964-65. *Vier Klavierstukke*, opus 28. UNISA(1,3).
- Du Plessis, H. 1975. *Ten Piano Pieces for Children and Young People*, opus 41. Kaapstad: Studio Holland.
- Du Plessis, H. 1977. *Sonate vir solo-altviol*, opus 43. Johannesburg: DALRO.
- Du Plessis, H. 1982. *Suite vir twee klarinette*, opus 47. Manuskrip.
- Nono, L. 1957. *Il Canto Sospeso*. Eulenburg: Londen.
- Schoenberg, A. 1925. *Bläserquintett*, opus 26. Wien: Universal Edition.
- Schoenberg, A. 1936. *Streichquartett, no. 4*. Wien: Universal Edition.
- Schoenberg, A. 1936. *Violinkonzert*. Wien: Universal Edition.
- Schoenberg, A. 1951. *Fünf Klavierstücke*, opus 23. Kopenhagen:Hansen.
- Schoenberg, A. 1952. *Klaviersuite*, opus 25. New York: Universal Edition.

- Schoenberg, A. 1956. *Orchestervariationen*, opus 31. New York: Universal Edition.
- Stravinsky, I. 1954. *In Memoriam Dylan Thomas*. New York: Boosey and Hawkes.
- Webern, A. 1929. *Symphonie*, opus 21. Wien: Universal Edition.
- Webern, A. 1934. *Das dunkle Herz*, opus 23 no 1. Wien: Universal Edition.
- Webern, A. 1939. *Streichquartett*, opus 28. Wien: Universal Edition.
- Webern, A. 1948. *Konzert*, opus 24. Wien: Universal Edition.
- Webern, A. 1940. *Orchestervariationen*, opus 30. Wien: Universal Edition.

Bylaag

2)

31

36

41

46

52

57

61

65

70

66

70

72

72

75

80

78

78

80

u.c.

u.c.

Am c. 4'40"
29. i. 63.
Stellenbosch

2. [MARIANNE'S] WALTZ

Alllegretto grazioso. $\text{♩} = 112$

5

Handwritten musical score for the first system of "Marianne's Waltz". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music starts with a piano (p) dynamic and includes a piano (pp) dynamic marking. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The system ends at measure 5.

10

Handwritten musical score for the second system of "Marianne's Waltz". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music starts with a piano (p) dynamic and includes a piano (pp) dynamic marking. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The system ends at measure 10.

15

Handwritten musical score for the third system of "Marianne's Waltz". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music starts with a piano (p) dynamic and includes a piano (pp) dynamic marking. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The system ends at measure 15.

Handwritten musical score system 1, measures 17-20. Includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings such as *mp* and *pp*. Measure numbers 17, 18, 19, and 20 are indicated.

Handwritten musical score system 2, measures 21-24. Includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings such as *mp* and *pp*. Measure numbers 21, 22, 23, and 24 are indicated.

Handwritten musical score system 3, measures 25-28. Includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings such as *mp* and *pp*. Measure numbers 25, 26, 27, and 28 are indicated.

Handwritten musical score system 4, measures 29-32. Includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings such as *mp* and *pp*. Measure numbers 29, 30, 31, and 32 are indicated.

Handwritten musical score system 5, measures 33-38. Includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings such as *mp* and *pp*. Measure numbers 33, 34, 35, 36, 37, and 38 are indicated.

6)

44

Handwritten musical score for measures 44-49. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mp* and *mf*. There are various ornaments and slurs throughout the piece.

50

Handwritten musical score for measures 50-55. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p*, *dim.*, and *mp*. There are various ornaments and slurs throughout the piece.

56

Handwritten musical score for measures 56-61. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *dim.*, *f*, and *legato*. There are various ornaments and slurs throughout the piece.

62

Handwritten musical score for measures 62-69. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f*. There are various ornaments and slurs throughout the piece.

70

Handwritten musical score for measures 70-77. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f*. There are various ornaments and slurs throughout the piece.

72 *5* *75*

Handwritten musical score for measures 72-75. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a fermata over measure 72, a slur over measures 73-75, and dynamic markings including *mp*, *p*, and *tr*. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a slur over measures 73-75, dynamic markings *mp*, *p*, and *tr*, and the instruction *Tre corde* under measure 74.

78

Handwritten musical score for measures 78-82. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with slurs and dynamic markings *mp* and *p*. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and dynamic markings *mp* and *p*.

83 *45*

Handwritten musical score for measures 83-88. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a slur, dynamic markings *mp* and *p*, and performance instructions *pizzicato*, *pochiss. rall.*, and *a tempo*. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and dynamic markings *mp* and *p*.

89 *90*

Handwritten musical score for measures 89-96. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a slur, dynamic markings *mf* and *mp*, and the instruction *rit.*. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and dynamic markings *mp* and *p*.

94 *97* *rall.*

Handwritten musical score for measures 94-97. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a slur, dynamic markings *mp*, and the instruction *rall.*. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and dynamic markings *mp*.

8)

99 *a Tempo* 100

dolce

pizz.

104 *racc.* *a Tempo* 106

racc.

a Tempo

pizz.

109

racc.

legato

113

pizz.

legato

119 123

mp

p

125

130

u.c.

131

134

P.S.

136

c. 3'50"

14. i. 63

Stillborn

Final version of last ten bars added 13. ii. 63.

3. [BAMBU'S] LULLABY (Rondeau)

Lento ma non troppo; Rannquillo $\text{♩} = 112$ 5

pp legato

2. P.
10
13
15
20
cresc.
poco cresc.

Handwritten musical score for measures 22 to 25. The score is written on two staves (treble and bass clef). Measure 22 starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line. Dynamic markings include *mp* and *f*. Measure 25 is marked with a *f* dynamic.

Handwritten musical score for measures 27 to 30. The score is written on two staves. Measure 27 begins with a *dim.* marking. The music continues with melodic and harmonic development. Dynamic markings include *mp* and *f*. Measure 30 ends with a *f* dynamic.

Handwritten musical score for measures 32 to 37. The score is written on two staves. Measure 32 starts with a *pp* dynamic. Measure 35 is marked with a *mf* dynamic. Measure 36 includes a *rall.* marking. Measure 37 is marked with *all. tempo*. The score concludes with a *f* dynamic.

Handwritten musical score for measures 38 to 44. The score is written on two staves. Measure 38 begins with a *p* dynamic. The music features a steady melodic flow in the treble and a rhythmic bass line. Measure 44 ends with a *f* dynamic.

Handwritten musical score for measures 45 to 50. The score is written on two staves. Measure 45 starts with a *f* dynamic. The music continues with melodic and harmonic development. Measure 50 ends with a *f* dynamic.

12)

Handwritten musical score for piano, measures 51-70. The score is written on ten systems of staves, each system containing a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The measures are numbered 51, 54, 55, 57, 59, 60, 62, 63, 65, 67, 70, and 70. The score includes dynamic markings such as *pp*, *pp momentando*, *mp*, *p*, *mf*, and *p*. There are also performance instructions like *Ped.*, *Ped. simile*, and *sempre legato*. The score is written in a cursive, handwritten style.

71 74
dolce

75 79
mp marcato la melodia
p

80 85
rall.
a tempo
p

90 95
rall.
espress.

96 99
dim.
c. 4'-5"

15. 2. 63. Bars 77-80 mixed 23. 2.
Stellenbosch.

Total duration c. 13 min