

'n Stilistiese en politieke perspektief op Rzewski se *The people united will never be defeated* aan die hand van twee voorloper-variësiestelle

deur

Bart Stephanus Joubert

Voorgelê ter vervulling van 'n deel van die vereistes vir die graad

Magister Musicae (Uitvoerende Kuns)

Departement Musiek

Fakulteit Geesteswetenskappe

Universiteit van Pretoria

Maart 2015

Studieleier: Professor H.J. Stanford

Opsomming

The people united will never be defeated is sekerlik Frederic Rzewski – self een van die mees gerekende, eietydse Amerikaanse komponiste – se bekendste komposisie, asook dié Amerikaanse klaviervariasiestel van die twintigste eeu. Ofskoon heelwat navorsing al oor die komposisie gedoen is, voer die navorser dié verder deur die direkte oorsprong daarvan in die twee voorloper-variasiestelle *No place to go but around* en die *Thälmann-variasies* – laasgenoemde deur Cornelius Cardew gekomponeer – na te spoor. Die navorser bemoei homself met beide die stilistiese inhoud en politieke milieu waarbinne die komposisies hul ontstaan vind deur die eklektiese en populêre inhoud bloot te lê, asook die politieke verband en motivering oorsigtelik te behandel.

Die styl-analitiese prosedure wat gevolg is, is ontleen aan Jan LaRue se metodologie. Die individuele elemente – konstruksie, klank, vertikale dimensie, horisontale dimensie asook ritmiek – word ondersoek om te poog om krities belangrike observasies oor die kompositoriese styl te maak. Vervolgens word ’n groot dimensionele samevatting van iedere komposisie uitgelê. Die groot aantal tegnieke wat in die komposisie gebruik word, sluit in: interpolasies van protesliedere as musikale intertekste; die gebruik van ’n verskeidenheid van moderne tegnieke waaronder pointillisme, glissando’s, toontrosse, die buitemusikale, jazzidiomatiek en opsionele improvisasies; asook jukstaponering van die reeds genoemde tegnieke met periodisiteit en eenvoudige harmoniese progressies. Dié verskynsels word deur veelvuldige notevoorbeelde toegelig.

Tydens die politieke perspektief is daar die meeste aandag aan *The people united will never be defeated* se agtergrond geskenk, alhoewel die voorloper-variasiestelle ook ondersoek is. Ten spyte van die spesifieke gebeure wat tot die individuele komposisies aanleiding gegee het, is die wesenlike politieke konteks van die variasiestelle gemeenskaplik; die groter kwessie wat aangepak word, behels die onderdrukking van die laer sosio-ekonomiese klasse as gevolg van die sosiopolitieke bestel. Die komposisies poog gevolglik om as spreekbuis vir dié deel van die bevolking op te tree.

Summary

The people united will never be defeated is Frederic Rzewski's – one of America's foremost living composers – most well-known composition, and probably the magnum opus of twentieth century American piano variations. Even though the composition has been the topic of dissertations and theses before, the current study is furthering the research by directing the focus towards two variation sets that preceded its composition, i.e. *No place to go but around*, as well as the *Thälmann variations* – composed by Cornelius Cardew. Both the stylistic content and political milieu from which these compositions stem are scrutinised whilst special attention is being paid to the eclectic and popular compositional approaches and the motivation behind these compositions.

The style-analytical procedure being followed is derived from the methodology of Jan LaRue. The individual elements – construction, sound, vertical dimension, horizontal dimension and rhythm – under scrutiny are analysed to make significant observations concerning the style content. These observations are followed by a large-dimensional summary of each composition. A plethora of compositional techniques are found being utilised, including: interpolations of musical intertexts; a variety of modern compositional techniques such as pointillism, glissandi, tone clusters, extra-musical content, usage of a jazz idiom and the inclusion of optional improvisations; as well as the juxtaposition of these techniques with periodicity and simple harmonic progressions. Music examples are employed to illustrate the techniques.

Most of the discussion surrounding the political perspective focusses on *The people united will never be defeated*, even though the other variation sets are also explored. A shared political context can easily be observed – notwithstanding the individual impulses that served as inspiration to the compositions – where these compositions' ideological content concerns the suffering of the lower socio-economic classes as a result of the socio-political systems at play, and serve to provide a voice to the people.

Sleutelterme

Augusto Pinochet

“Bandiera rossa”

Cornelius Cardew

“¡El pueblo unido jamás sera vencido!”

Ernst Thälmann

Frederic Rzewski

Jan LaRue

Komposisietegnieke

Musica Elettronica Viva (MEV)

No place to go but around

Protesmusiek

Salvador Allende

Sergio Ortega

“Solidaritätslied”

Stylbespreking

Thälmann-variasies

The people united will never be defeated

Variasievorm

Inhoudsopgawe

1. Inleiding	1
1.1 Motivering vir en agtergrond tot die studie	1
1.2 Navorsingsvrae	3
1.3 Doel en waarde van die studie	3
1.4 Navorsingsmetodologie	4
1.5 Literatuurstudie	6
1.5.1 Inleiding	6
1.5.2 “Models of music analysis” deur Scott Burnham (uit die reeks <i>Ashgate contemporary thinkers on critical musicology</i>)	6
1.5.3 Metodes van ontleding soos deur Nicholas Cook en Stefan Kostka uiteengesit	7
1.5.4 Jan LaRue se styl-analitiese benadering tot musiek	8
1.5.4.1 Inleiding	8
1.5.4.2 Die verskillende dimensies	11
1.5.4.3 Onderverdeling in vyf elemente	13
1.5.4.4 Beweging en vorm	13
1.5.4.5 Die styl-analitiese prosedure	15
1.5.4.6 Evaluering	15
1.5.5 Proefskrifte oor <i>The people united will never be defeated</i>	16
1.5.5.1 P.A. Keyes – The People United: An analysis of Frederic Rzewski’s variations for solo piano and examination of selected compositions from 1960–2003	16

1.5.5.2 J.L. Madsen – Music as Metaphor: A study of the political inspiration behind Frederic Rzewski’s 36 variations on “¡El pueblo unido jamás sera vencido!” (“The people united will never be defeated”), a Chilean Nueva Canción by Sergio Ortega and Quilapayún	16
1.5.5.3 L. Melton – Frederic Rzewski’s <i>The people united will never be defeated!</i> An analysis and historical perspective	17
1.5.5.4 M. Zuraw – From ideology into sound: Frederic Rzewski’s North American ballads and other piano music from the 1970s	17
1.5.6 Bronne wat Rzewski as moderne Amerikaanse komponis bespreek	17
1.5.7 Bronne oor die politieke agtergrond tot die variasiestelle	19
1.5.8 Outobiografiese uitsprake deur Rzewski	20
1.6 Begrensing van die studie	20
2. Frederic Rzewski: Biografiese inligting	21
3. Politiek en bykomende geskiedkundige inligting	26
3.1 Inleiding	26
3.2 Rzewski	26
3.2.1 MEV	26
3.2.2 Toenemende politieke betrokkenheid	27
3.2.3 Rzewski: Solo-klavierkomposisies	28
3.2.4 Wyse van eklektiese manifestering	29
3.2.5 Rzewski se identiteit as politieke komponis	29
3.2.6 Motivering vir gebruik van “¡El pueblo unido jamás sera vencido!” en ander protesliedere	31
3.3 Allende, Nixon en Neruda	31
3.4 Cornelius Cardew	35

3.5 Ernst Thälmann	37
3.6 Interteksliedere	38
3.6.1 “Bandiera rossa”	38
3.6.2 “Heimliche Aufmarsch”	38
3.6.3 “Solidaritätslied”	38
3.6.4 “Libérons Thälmann”	38
3.6.5 “Thälmann-lied”	39
3.6.6 “¡El pueblo unido jamás sera vencido!”	39
3.6.7 Nota aangaande die interteksliedere	39
3.7 Uiteenlopende benaderings van Cardew en Rzewski	40
4. Analise van <i>No place to go but around</i>	41
4.1 Agtergrond en uitgawes van <i>No place to go but around</i>	41
4.2 <i>No place to go but around</i>	43
4.2.1 Inleiding	43
4.2.1.1 Klank	43
4.2.1.2 Horisontale aspek	43
4.2.1.3 Ritmiek	44
4.2.2 Tema	44
4.2.2.1 Konstruksie	44
4.2.2.2 Klank	46
4.2.2.3 Vertikale aspek	46
4.2.2.4 Horisontale aspek	47
4.2.2.5 Ritmiek	51
4.2.3 Variasie 1	52
4.2.3.1 Konstruksie	52
4.2.3.2 Klank	52

4.2.3.3 Vertikale aspek	53
4.2.3.4 Horisontale aspek	53
4.2.3.5 Ritmiek	54
4.2.4 Variasie 2	55
4.2.4.1 Konstruksie	55
4.2.4.2 Klank	55
4.2.4.3 Vertikale aspek	55
4.2.4.4 Horisontale aspek	57
4.2.4.5 Ritmiek	58
4.2.5 Variasie 3	58
4.2.5.1 Konstruksie	58
4.2.5.2 Klank	58
4.2.5.3 Vertikale aspek	59
4.2.5.4 Horisontale aspek	59
4.2.5.5 Ritmiek	64
4.2.6 Improvisasie	64
4.2.7 Variasie 4	67
4.2.7.1 Konstruksie	67
4.2.7.2 Klank	67
4.2.7.3 Vertikale aspek	68
4.2.7.4 Horisontale aspek	69
4.2.7.5 Ritmiek	69
4.2.8 Koda	69
4.2.9 Grootdimensie-analise	70
4.2.9.1 Konstruksie	70
4.2.9.2 Klank	71
4.2.9.3 Vertikale aspek	71

4.2.9.4 Horisontale aspek	71
4.2.9.5 Ritmiek	72
5. Cornelius Cardew: <i>Thälmann-variasies</i>	73
5.1 Inleiding	73
5.2 Tema	73
5.2.1 Konstruksie	73
5.2.2 Klank	74
5.2.3 Vertikale aspek	74
5.2.4 Horisontale aspek	75
5.2.5 Ritmiek	75
5.3 Variasie 1	75
5.3.1 Konstruksie	75
5.3.2 Klank	75
5.3.3 Vertikale aspek	76
5.3.4 Horisontale aspek	76
5.3.5 Ritmiek	77
5.4 Variasie 2	77
5.4.1 Konstruksie	77
5.4.2 Klank	78
5.4.3 Vertikale aspek	79
5.4.4 Horisontale aspek	79
5.4.5 Ritmiek	80
5.4.6 Pianistiek	80
5.5 Variasie 3	80
5.5.1 Konstruksie	80
5.5.2 Klank	80

5.5.3 Vertikale aspek	80
5.5.4 Horisontale aspek	80
5.5.5 Ritmiek	81
5.6 Variasie 4	81
5.6.1 Konstruksie	81
5.6.2 Klank	82
5.6.3 Vertikale aspek	83
5.6.4 Horisontale aspek	83
5.6.5 Ritmiek	84
3.6.6 Pianistiek	84
5.7 Variasie 5: “Thälmann-lied”	84
5.7.1 Konstruksie	84
5.7.2 Klank	85
5.7.3 Vertikale aspek	85
5.7.4 Horisontale aspek	86
5.7.5 Ritmiek	86
5.8 “Der heimliche Aufmarsch”	86
5.8.1 Nota aangaande bespreking van “Der heimliche Aufmarsch” en “Libérons Thälmann”	86
5.8.2 Konstruksie	86
5.8.3 Klank	87
5.8.4 Vertikale aspek	89
5.8.5 Horisontale aspek	89
5.8.6 Ritmiek	90
5.9 “Libérons Thälmann”	90
5.9.1 Konstruksie	90
5.9.2 Klank	91

5.9.3 Vertikale aspek	91
5.9.4 Horisontale aspek	93
5.9.5 Ritmiek	94
5.10 Variasie 6	94
5.10.1 Konstruksie	94
5.10.2 Klank	94
5.10.3 Vertikale aspek	94
5.10.4 Horisontale aspek	95
5.10.5 Ritmiek	96
5.10.6 Pianistiek	96
5.11 Variasie 7	96
5.11.1 Konstruksie	96
5.11.2 Klank	97
5.11.3 Vertikale aspek	97
5.11.4 Horisontale aspek	98
5.11.5 Ritmiek	98
5.12 Variasie 8	98
5.12.1 Konstruksie	98
5.12.2 Klank	99
5.12.3 Vertikale aspek	99
5.12.4 Horisontale aspek	99
5.12.5 Ritmiek	102
5.13 Variasie 9	102
5.13.1 Konstruksie	102
5.13.2 Klank	102
5.13.3 Vertikale aspek	103
5.13.4 Horisontale aspek	104

5.13.5 Ritmiek	105
5.14 Kodaseksie 1	105
5.14.1 Konstruksie	105
5.14.2 Klank	106
5.14.3 Vertikale aspek	107
5.14.4 Horisontale aspek	109
5.14.5 Pianistiek	110
5.15 Oorgangsmate	110
5.16 Kodaseksie 2	111
5.16.1 Konstruksie	111
5.16.2 Klank	111
5.16.3 Vertikale aspek	111
5.16.4 Horisontale aspekte	112
5.16.5 Ritmiek	115
5.17 Finale kodaseksie	115
5.17.1 Konstruksie	115
5.17.2 Klank	116
5.17.3 Vertikale aspek	116
5.17.4 Horisontale aspek	117
5.17.5 Ritmiek	118
5.18 Grootdimensie-analise	119
5.18.1 Konstruksie	119
5.18.2 Klank	119
5.18.3 Vertikale aspek	120
5.18.4 Horisontale aspek	120
5.18.5 Ritmiek	121

6. <i>The people united will never be defeated: 'n Stylondersoek</i>	123
6.1 Inleiding	123
6.2 Konstruksie	123
6.3 Klank	125
6.4 Vertikale aspek	132
6.5 Horisontale aspek	135
6.6 Ritmiek	139
6.7 Pianistiek	143
7. Vergelykende perspektief van kompositoriese elemente	145
7.1 Eklektisisme	145
7.2 Buitemusikale geluide: perkussief en andersins	146
7.3 Pointillé-gebruik	146
7.4 Ghitaartremolo	146
7.5 Opvallende ooreenkomstige tekstuurgebruike	147
7.6 Spesifieke stemvoeringspraktyke	149
7.7 Poliritmiek en -metrum, temporale aspek	150
7.8 Variasievorm as werktipe	150
7.9 Periodisiteit en reëlmatigheid van makrostruktuur	151
7.10 Tonale organisasie	152
7.11 Kronologie van bespreekte komposisies	152
8. Samevatting	154
Bronne	157
Aanvullende bibliografie	160

Bylaag – Partiture

Frederic Rzewski: *No place to go but around*

Cornelius Cardew: *Thälmann-variasies*

1. Inleiding

1.1 Motivering vir en agtergrond tot die studie

My eerste kennismaking met die musiek van die Amerikaanse komponis Frederic Rzewski (1938–) was tydens my voorgraadse studie aan die Universiteit van Pretoria (UP), toe ek die Unisa Nasionale Klavierkompetisie bygewoon het. Een van die prysweners, Esthea Kruger, het 'n interessante komposisie, getiteld *Winnsboro cotton mill blues*, in die derde ronde voorgedra. Dit is die vierde en laaste werk uit Rzewski se *North American ballads*. In die daaropvolgende jaar het ek 'n laserskyf-opname bekom waarop Rzewski se monumentale variasiestel *The people united will never be defeated* deur die pianis Marc-André Hamelin uitgevoer word. By die eerste beluistering van die opname het ek my besonder aangetrokke gevoel tot die moderne pianistiese idiomatiek van die komposisie. Toe ek my later bewus word van die konseptuele aard van Rzewski se komposisies, het dit my waardering vir Rzewski as komponis, en vir dit wat sy komposisies verteenwoordig, laat verdiep.

Rzewski is 'n komponis met 'n indrukwekkende curriculum vitae. Hy studeer onder andere aan Harvard en Princeton, en ontvang onderrig by Walter Piston, Milton Babbitt en later Luigi Dallapiccola in Rome (Keyes, 2006: 5–7). Rzewski het van jongs af uitgeblink as pianis, en het vir 'n groot deel van sy lewe 'n loopbaan as klaviervirtuoos gevoer. Hy stel egter reeds as jong kind meer in komposisie as uitvoerende kuns belang, soos die uitgebreide katalogus van sy werke dan ook getuig.

Gedurende die sestigerjare van die twintigste eeu word hy veral bekend as uitvoerder van moderne musiek. Hy behartig die uitvoering en opneem van verskeie nuwe komposisies van Boulez, Cage en Christian Wolff, en lewer première-uitvoerings van Stockhausen se *Klavierstück X* en *Plus-Minus* (Keyes, 2006: 8). In sy komposisies blyk sy belangstelling in die moderne repertoire uit die eklektiese benadering wat hy volg aan die hand van polistilistiese praktyke. Rzewski was medestigter van die elektroniese musiekgroep Musica Elettronica Viva (MEV), wat in improvisasiekuns op elektroniese instrumente gespesialiseer het (Pollack, 1992: 374). Van 1977 af doseer hy aan die Koninklike Konservatorium in Luik (België) (Keyes, 2006: 11). Hy tree ook as gasdosent by verskeie musiekskole en akademiese inrigtings in die Verenigde State van Amerika (VSA), Duitsland en België op.

Ek rig die navorsing vir my miniverhandeling op Rzewski se variasiestel *The people united will never be defeated* (1975). Hierdie werk is een van die belangrikste variasiestelle in die klavierrepertorium van die twintigste eeu. Dat dit nie so dikwels uitgevoer word nie, kan toegeskryf word aan die hoë mate van virtuositeit wat van die pianis vereis word, en aan die tydsduur (50 tot 60 minute) van dié komposisie.

The people united will never be defeated is nie net komposities nie, maar ook konseptueel en sosiopolities interessant. Die komponis maak op eklektiese wyse van verskillende style en komposisietegniese gebruik, en die vormuitleg is uniek en uiters kompleks. Die tema is ’n verwerking van die proteslied “¡El pueblo unido jamás sera vencido!”, wat deur Sergio Ortega en die musiekgroep Quilapayún gekomponeer is. Die lied is afkomstig uit die *Nueva Canción Chilena*-musiekbeweging, wat gedurende die 1960’s ontstaan het (Madsen, 2003: 64). Dit is gekenmerk deur ’n poging om ’n eg Chileense musiek te skep wat Andese instrumente en folkloristiese of kwasifolkloristiese melodieë bevat. Die politieke agtergrond is dat Salvador Allende in 1970 demokraties verkies is as president van Chili, maar in 1974 ontsetel is in ’n staatsgreep wat die mag aan Augusto Pinochet oorgedra het. Die deklassifisering van geheime dokumente in die negentigerjare deur die regering van die VSA het aan die lig gebring dat die VSA, en veral Henry Kissinger, destydse raadgever oor landsveiligheid en minister van buitelandse sake onder presidente Richard Nixon en Gerald Ford, baie sterk steun aan Pinochet verleen het (Madsen, 2003: 16). Laasgenoemde het ’n diktatuur tot stand gebring en is in meer as 200 hofsake van menseregteskending aangekla, onder meer omdat derduisende mense gedurende sy regeringstyd verdwyn het. Dié fenomeen staan bekend as *despinochetización*, wat ’n verbuiging van die van “Pinochet” is.

Aanvanklik was die voorneme om ’n analitiese studie van *The people united will never be defeated* te maak. Die aanvanklike literatuurstudie het egter getoon dat hierdie werk reeds ontleed is. Hierbenewens is die variasiestel *No place to go but around* gevind, wat in 1974, ’n jaar voor *The people united will never be defeated*, gekomponeer is. Die gemeenskaplike werktipe (genre) en eenderse instrumentkeuse het gelei tot die logiese vermoede dat daar ’n verwantskap tussen die genoemde twee variasiestelle sou kon wees. Dié vermoede is bevestig in literatuur wat laat blyk het dat Rzewski self die een variasiestel as ’n oefenlopie vir die ander beskou het (Melton, 1998: 76). Volgens Rzewski het ’n tweede variasiestel, die *Thälmann-variasies* deur die Britse komponis Cornelius Cardew (1936–1981), ook ’n invloed op *The people united will never be defeated* uitgeoefen.

No place to go but around bestaan uit ’n tema en vier variasies (nié agt soos Melton (1998: 76) beweer nie). Een van die talle ooreenkomste tussen hierdie werk en *The people united will never be defeated* is die insluiting van vrye improvisasie. In albei stukke word daar van die pianis verwag om te improviseer sodra die komposisie ’n hoogtepunt van ritmiese aktiwiteit bereik het. Oor die insluiting van improvisasiekuns in ’n genoteerde komposisie haal Melton (1998: 77) Rzewski aan:

“I try to introduce some kind of improvisational element into a written composition because I feel it’s important to bring these traditions [performing written music and improvising] together.”

Nog 'n ooreenkoms tussen *No place to go but around* en *The people united will never be defeated* is die gebruik, in al twee variasiestelle, van twee kwint-intervalle wat 'n halftoon uit mekaar gespaseer is om mee te moduleer (C–G en A^b–E^b).

Soos *The people united will never be defeated* het die *Thälmann-variasies* ook 'n definitiewe politieke konnotasie. Laasgenoemde is in 1974 gekomponeer ter gedagtenis aan Ernst Thälmann, eertydse sekretaris van die Duitse Kommunistiese Party, wat in 1944 in die Buchenwald-konsentrasiekamp omgekam het (Cardew, 1989: 1). Die komposisie is gebaseer op die “Thälmann-lied”, wat in 1934 gekomponeer is, maar waarvan Cardew (ibid) reken dat die lied se melodie nie uit 1934 dateer nie, maar ouer is. Vanweë die feit dat bekende protesliedere as intertekste in die genoemde komposisies gebruik word, soos hierbo uiteengesit is, en die feit dat Sergio Ortega se lied “¡El pueblo unido jamás sera vencido!” ewe-eens 'n politieke geskiedenis het, word die politieke dimensie ook in die latere komposisies oorgedra. Dit, tesame met Rzewski se sosiopolitieke sentimente, noodsaak 'n politieke oorsig van die gebeure wat tot die komponeer van die variasiestelle aanleiding gegee het.

1.2 Navorsingsvrae

- a) Wat is die stylkenmerke en politiek-geskiedkundige konteks van Frederic Rzewski se *The people united will never be defeated*, Cornelius Cardew se *Thälmann-variasies* en Rzewski se *No place to go but around*?
- b) In welke mate kan 'n analise van die komposietegnieke en stylkenmerke bevestig dat Cornelius Cardew se *Thälmann-variasies* en Frederic Rzewski se *No place to go but around* as voorloper-variasiestelle gedien het vir Rzewski se *The people united will never be defeated*?

1.3 Doel en waarde van die studie

Die doel van die studie is om die verskillende kompositoriese elemente in die variasiestelle *The people united will never be defeated*, die *Thälmann-variasies* en *No place to go but around* te identifiseer om sodoende 'n stylbegrip van elkeen van daardie stelle te vorm. Daarna sal die onderskeie elemente van die drie variasiestelle met mekaar vergelyk word om vas te stel in watter mate die invloed van die twee voorloper-variasiestelle sigbaar is in die kompositoriese elemente wat in *The people united will never be defeated* voorkom.

Vervolgens sal die onderskeie sosiopolitieke kontekste wat as ideologiese inspirasie vir die variasiestelle gedien het, kortliks ondersoek en vergelyk word om Rzewski se politieke bewuswording na te gaan.

Die studie se waarde is eerstens dat die ontwikkeling van 'n stylbegrip vir Rzewski se musiek as kritiese hulpmiddel by die uitvoer en interpretasie van sy komposisies kan dien. Tweedens kan die navorsing ook daartoe bydra om *The people united will never be defeated* wyer bekend te stel in Suid-Afrika, waar sowel hierdie variasiestel as die komponis betreklik onbekend is.

Aangesien Suid-Afrika 'n onstuimige politieke verlede het, kan die navorsing ten slotte dien as hulpmiddel vir die komponis wat belangstel om sosiopolitieke omstandighede by wyse van musiek uit te druk.

1.4 Navorsingsmetodologie

Die voorgenome navorsing behels die ontleding en vertolking van kunsobjekte, in dié geval musiekkomposisies. Luidens Mouton (2001: 167–168) kan die verhandeling dus as 'n tekstueel-analitiese en kritiese studie gekategoriseer word. Hy onderskei ook tussen deduktiewe en induktiewe beredenering. Dié spesifieke navorsing sluit albei benaderings in: deduktiewe beredenering word gebruik om die bestaande analyses te ondersoek, terwyl die verwantskap tussen die variasiestelle by wyse van die induktiewe benadering bepaal word. Die aard van die navorsing is konseptueel deurdat dit deels oor die politieke agtergrond handel, en empiries deurdat dit met die ervaring en ontleding van musiek te doen het.

Volgens Beard en Gloag (2005: 170–173) het styl te make met die wyse van uitdrukking. Dit het natuurlik 'n noue verband met identiteit – hetsy van 'n bevolkingsgroep (nasionalisme), 'n stilistiese periode, of 'n individu. Wanneer die styl van musiek bespreek word, moet daar aan die kompositories-tegniese aspekte (soos melodie, tekstuur, ritmiek, toonkleur en harmonie) aandag geskenk word. Dié elemente kan óf individueel óf met verwysing na mekaar ontleed word.

Saussure (aangehaal in Volmert, 2005: 27) bespreek die sinchroniese en diachroniese aard van taal met betrekking tot tydsverloop. Musiek kan in dieselfde lig beskou word, gevolglik is daar besluit om die variasiestel *The people united will never be defeated* se stilistiese oorsprong na te vors deur die stilistiese inhoud daarvan te vergelyk met dié van die twee voorloper-variasiestelle.

Ek vind aanklank by die analise-uitleg en -prosedures in Jan LaRue se *Guidelines for style analysis* (2011). Hy volg 'n gestruktureerde benadering tot analise en deel die analitiese proses soos volg in:

Klank

Harmonie

Melodiek
Ritmiek
Groei
Teksinvloed

'n Akkumulatiewe ontledingsmetode word dus gevolg. Kleiner eenhede word eerste ontleed en bespreek, en daarna saamgevoeg om 'n geheelerspektief te verkry. Musiek word by beluistering akkumulatief begryp; desweë kan 'n akkumulatiewe ontledingsmetode as 'n “natuurlike” benadering tot musiek beskou word. Om hierdie rede verkies ek 'n akkumulatiewe benadering, soos dié van LaRue, bó 'n reduserende benadering, soos dié van byvoorbeeld Schenker (Beard & Gloag, 2005: 14). Musiek is immers 'n tydsgebonde kuns, waar die geheelindruk nie oombliklik is nie, maar mettertyd gevorm word. Die vormanalitiese aspek (of “groei”, soos LaRue dit noem) sal egter telkens eerste bespreek word. Op dié wyse word daar aan die leser 'n verwysingsraamwerk verskaf waarbinne die oorblywende inligting begryp kan word. ('n Meer gedetailleerde bespreking van LaRue se metodologie kan onder 1.5.4 gevind word.)

Die sistematiese benadering wat LaRue volg, is nie uniek aan sy analitiese prosedures nie, maar ek vind veral aanklank by sy metode deurdat hy altyd die musikale of kunstige aspekte tydens die analise in gedagte hou (kyk 1.5.4.1).

Daar bestaan in dié opsig ooreenkomste tussen LaRue se ideologiese beskouing en Riemann se opvattinge oor analise; Riemann lê klem op vorm en konstruktiewe analise, en op die fundamentele idee van energievloei en lewenskrag (“*Lebenskraft, lebendiges Kraft, energisches Anstreben*”) (Bent & Pople, 2001: 528).

Soos reeds genoem, sal daar nie van Schenker-analisemetodes gebruik gemaak word nie. Schenker-analisemetodes is streng van toepassing op diatoniese praktyke. *The people united will never be defeated* is nie deurgaans diatonies nie, derhalwe kan Schenker-analisemetodes nie suksesvol daarop toegepas word nie.

Alvorens die navorsing vir dié miniverhandeling begin is, het ek nog nooit in 'n analitiese konteks met Rzewski se komposisies te doene gehad nie, dus het ek as 'n agtergrondstudie na verskeie van Rzewski se komposisies gekyk. Dit het uiteenlopende werke ingesluit; van musiek wat nie uitgeskrewe komposisies is nie, maar eerder as “improvisasieskedules” beskou kan word (soos werke saam met Musica Electronica Viva (MEV) gedurende die 1960's), tot 'n minimalistiese komposisie soos *The turtle and the crane*.

Bestaande ontledings wat L. Melton, M. Zuraw en P. Keyes van *The people united will never be defeated* gemaak het (kyk 1.5.5), is gedeeltelik vir die teoreties-analitiese deel van die navorsing ingespan, en vul die navorser se observasies aangaande *The people united will never be defeated* aan. Die voorloper-variësiestelle is egter van meet af ontleed en as sulks breedvoerig bespreek. Beide die kompositoriese elemente (in hfst. 7) en die politieke kontekste (hfst. 3) is onderling vergelyk om die uiteindelijke doel van die studie, naamlik om gemeenskaplike tendense in die variësiestelle uit te wys, te vervul.

Tydens die analitiese bespreking is notevoorbeelde gebruik om besonderse tegnieke uit te lig en te illustreer.

1.5 Literatuurstudie

1.5.1 Inleiding

Beard en Gloag (2005: 13) wys daarop dat metodes van ontleding saam met die heersende kulturele en estetiese denkpattrone verander het. Hulle verdeel ontledingspraktyke volgens die stylperiodes, waarmee elke musiekkenner vertrouwd behoort te wees. Die sewentiende- en agtiende-eeuse benadering is gekenmerk deur die bestudering van musiek met betrekking tot die retoriek, asook modale sisteme. Die benadering gedurende die vroeë negentiende eeu het weer klem gelê op genialiteit, oftewel dit wat ’n komposisie besonders maak. In die laat negentiende eeu en die twintigste eeu het die heersende idee van organisisme (*organicism*) analisemetodes beïnvloed. Dit kan maklik bespeur word in die gebruik van biologiese terme in analyses tydens daardie periode. ’n Voorbeeld hiervan is LaRue se voorkeur om na vorm as “groeï” te verwys.

1.5.2 “Models of music analysis” deur Scott Burnham (uit die reeks *Ashgate contemporary thinkers on critical musicology*)

Ook Burnham (2006: 79–103) verdeel die verskillende ontledingspraktyke volgens stylperiodes. Die bespreking in Burnham is meer uitgebreid as dié in Beard en Gloag, aangesien eersgenoemde die belangrikste rolspelers op musiekwetenskaplike terrein individueel bespreek. Enkele persone en benaderings wat vermelding verdien, word vervolgens kortliks beskryf:

Heinrich Kristian Koch (1749–1816) se uitkyk poog om bo die agtiende-eeuse debat oor die oorwoë belangrikheid van die melodiese aspek of die harmoniese aspek uit te styg. Volgens Koch is die basisstof (*Urstoff*) die wedersydse afhanklikheid van melodie en harmonie.

Anton Reicha (1770–1836) lê aanvanklik tydens vormanalise klem op die periode, maar later op die tema. ’n Vormanalise volgens sy periodiese beskouing herinner aan die verloop of bou van ’n uitgebreide toespraak, en weerspieël die algemene tendens van die tydperk om musiek met verwysing na retoriek te analiseer. Musiek word ook nie bloot as die transformasie van idees beskou nie, maar eerder as musikale ontplooiing.

Adolph Bernhard Marx (1795–1866) skep die term “sonatevorm” en beskou die ontwikkelingsdeel as die hooflokaliteit waar beweging aangetref word. Dit volg op die fundamentele beskouing van rus–beweging–rus (*Ruhe–Bewegung–Ruhe*). Marx klassifiseer die eerste en tweede tema as onderskeidelik manlik en vroulik.

Die kernidee agter Hugo Riemann (1849–1919) se vormanalise is die agtmaat-periode. Hy beskou dit as ’n prototipe-konstruksie waarin elke maat ’n spesifieke funksie het. Tydens analise kan die struktuur gesegmenteer word, of meer as een maat kan deur middel van verlenging aan die funksie van ’n enkele maat (volgens die periodiese beskouing) voldoen.

Donald Francis Tovey (1875–1940) se hooffokus is nie op vormanalise nie, maar op stylanalise. Volgens hom is die konsep van beweging die rede vir die logiese samehang van sonatevorm, en nie motiwiese ontwikkeling óf die groepering van temas nie. Anders as die hoofsaaklik Germaanse beskouing van groei, handel Tovey se konsep oor die beweging van frases, en veral die verhouding tussen die lengte van frases.

Anders as Tovey bestudeer Heinrich Schenker (1868–1935) nie die oppervlak nie, maar poog hy om die onderliggende struktuur te bepaal. Schenker voer aan dat ware vorm ’n organiese funksie van die *Ursatz* is.

Leonard Ratner (1916–2011) verwerp die tematiese model en keer terug na ’n grootliks harmoniese beskouing van sonatevorm-analise.

Burnham se “Models of music analysis” handel grootliks oor vormanalise. Daar moet in gedagte gehou word dat die bespreking van enige musikale element, hetsy ritmiek, harmonie, melodiek, tekstuur of toonkleur, in groter eenhede tot ’n vormanalitiese bespreking sal lei.

1.5.3 Metodes van ontleding soos deur Nicholas Cook en Stefan Kostka uiteengesit

Naas Jan LaRue se reeds genoemde boek is nog twee boeke besonder toepaslik gevind: *A guide to musical analysis* deur Nicholas Cook (1992) en *Materials and techniques of post-tonal music* deur Stefan Kostka (2012). Cook bespreek tradisionele metodes van ontleding; Schenker- geïnspireerde analises; psigologiese analise; formele analisemetodes, waaronder

semiotiese en set-teoretiese ontledings; asook tegnieke van vergelykende analise. In die tweede deel van die boek word 'n meer praktiese benadering gevolg deurdat analisemetodes aan die hand van uitgewerkte analyses verduidelik word. Dié ontledings sluit voorbeelde van seriële musiek in, asook enkele voorbeelde van komposisies wat moeilik definieerbaar is. Een van die voorbeelde wat Cook bespreek, is Chopin se *Polonaise-Fantasie*, waarin die komponis van twee werktipes gebruik gemaak het. Cook meld dat beide werktipes in gedagte gehou moet word by die ontleding en uitvoering van die komposisie ten einde dit sinvol te kan weergee

Cook volg 'n pragmatiese, logiese en toeganklike benadering tot analise. Alhoewel Cook 'n oordeel oor die toepaslikheid en nut van die analisemetodes vel, is hy onpartydig wat die verskillende metodes betref, en wys hy die sterk én swak punte van die verskillende metodes uit. Die hoofstuk wat oor vergelykende analise handel, is veral handig gevind. Cook bespreek die moontlikheid om stilistiese onderskeid te tref aan die hand van die afsonderlike musikale elemente.

Kostka spits hom toe op die ontleding van post-tonale musiek, en die bespreking van tegnieke wat in dié musiek aangetref word. Aangesien Rzewski 'n eklektiese benadering ten opsigte van styl en kompositoriese tegnieke volg, kom dié boek handig te pas om die tegnieke wat in die variasiestelle voorkom, korrek te identifiseer. Die boek bring die feit tuis dat die fundamentele grondnoot nie meer so 'n groot, definiërende rol speel soos wat in tonale musiek die geval is nie. Kostka verkies ook om in sy ontledings na 'n “vertikale” en 'n “horisontale dimensie” te verwys eerder as om die tradisionele benamings “harmonie” en “melodie” te gebruik. 'n Hoofstuk word gewy aan (onder meer) harmoniese progressie met verwysing na politonaliteit, pandiatoniek, atonaliteit en tertse- en nietertsegebaseerde harmonie. Verdere hoofstukke wat vir hierdie navorsing van belang was, is dié oor nieseriële atonaliteit, vorm in post-tonale musiek, ritmiek, en dié oor die timbre en tekstuur van akoestiese musiek.

1.5.4 Jan LaRue se styl-analitiese benadering tot musiek

1.5.4.1 Inleiding

“Music is essentially movement; it is never wholly static. The vibrations of a single sustained note, the shocked waves of a clipped staccato induce movement even in isolation. Any sounds that follow may then confirm, reduce, or intensify the embryonic sense of movement. At the same time that a piece moves forward it creates a shape in our memories to which its later movements inevitable relates, just as a figure skater leaves a tracing of visible arabesques on the ice when the movement has passed away. It is the first task of style analysis to explain as far as possible both the character of movement and the enduring shape of music.” LaRue (2011: 1)

LaRue se beskouing van musiek sluit aan by 'n algemeen aanvaarde siening dat musiek, soos dit vandag daar uitsien, sy oorsprong in dans en sang vind. Musiek is die uitsondering op die reël wanneer dit met ander kunsrigtings vergelyk word; waar ander kunsvorme konkrete leidrade soos prente of woorde gebruik om betekenis oor te dra, is musiek grootliks 'n abstrakte kunsvorm. Die uitsondering sal wees waar dit in samewerking met ander kunsvorme, byvoorbeeld poësie of 'n prente-uitstalling, gekombineer word.

Alhoewel die ervaring van musiek altyd subjektief sal wees, benodig die navorser 'n ontledingmetode wat konkrete resultate kan oplewer. Ontleding het egter nie ten doel om die subjektiewe ervaring van musiek te vervang nie, maar eerder om tot die belewenis daarvan by te dra. Om te verseker dat die analise van waarde is, moet daar gepoog word om dit van meet af so deeglik as moontlik te doen. Dít word bewerkstellig deur die onderskeie elemente individueel en volgens dimensie te ondersoek – meer hieroor later – en dan die verkreë inligting onderling te vergelyk om die verwantskap en wisselwerking tussen die onderskeie elemente te bestudeer. Só kan 'n beter begrip van die individuele elemente ontwikkel word, asook bepaal word watter elemente 'n beherende funksie het. Vervolgens kan die ooreenkomste tussen komposisies van dieselfde komponis uitgewys word én kan die komponis se stilistiese verhouding met sy kompositoriese milieu vasgestel word.

LaRue verdeel die styl-analitiese proses in drie stadia, naamlik agtergrondstudie, waarneming en evaluering. Die volgende skema sit die prosedure uiteen waarna ek dié sal vervat.

AGTERGROND

Verwysingsraamwerk van ontleder – Die kontemporêre musikale milieu

Identifisering – Datum, genre, medium, toonaard, modus; teks

Oorhoofse struktuur – Die aanvanklike tydlyn

WAARNEMING

Drie grondliggende dimensies – Groot, middel, klein

Vier bydraende elemente – Klank, Harmonie, Melodie en Ritme

Tipologie – Die spektrum van karaktereenskappe

GEVOLGTREKKING

Die groeiproses

Bronne van beweging: Graad en frekwensie van verandering

Algemene bewegingstipes: Stabiel, siklies en doelgerigte beweging

Spesifieke bewegingstipes: Struktureel of ornamenteel

Bronne van vorm

Artikulasie

Die vier moontlikhede van voortgang/ontploffing:

- Herhaling (Direk of andersins)
- Ontwikkeling (Variasie, onderlinge verwantskap, mutasie)
- Antwoord (Onderlinge onafhanklikheid, balans)
- Verandering (Andersheid, kontras)

Konvensionele en onkonvensionele ontwerpe (Vorms)

EVALUERING

Groeiproses (Vorm, beweging, kontrolerende kenmerke)

Balans tussen eenheid en variasie

Vindingrykheid van verbeelding

Eksterne persepsie – Nuutheid, gewildheid, tydloosheid

Alhoewel die onderverdeling van die prosedure soos deur LaRue voorgestel, nie met die natuurlike vloei van musiek ooreenstem nie, verseker dit wel dat alle musikale fasette bestudeer word. Dit verhoed ook dat 'n ontleding in bloot 'n katalogus van objektiewe waarnemings ontaard; kortliks, dit bewerkstellig 'n sistematiese benadering tot ontleding. Daar kom oorvleueling van inligting tydens die tipologiese beskrywing voor – beweging kan trouens nie beskryf word sonder om na 'n spesifieke element te verwys nie. Die onderlinge verbintenis lig net die dieper verwantskap en binnewerking van 'n komposisie uit; op dié wyse word daar meer insig verkry.

Die navorser hou egter voor dat die bogenoemde nie 'n nadeel hoef te wees nie, maar bloot intelligent deur die ontleder benader moet word. Van die enkele analitiese studies wat gevind is wat van LaRue se metodologie gebruik maak, herhaal navorsers soms die beskrywing van 'n sekere verskynsel by meer as een element se inskrywing. Die skrywer sou eerder aanbeveel dat dit slegs beskryf word waar dit die belangrikste bydrae tot die komposisie in geheel lewer, óf waar 'n verskynsel uniek is.

Daar moet gewaak word teen die versameling van oortollige inligting, slegs tersaaklike waarneminge moet genoteer word. LaRue verskaf 'n leidraad wat as 'n maatstaf gebruik kan word, naamlik dat ware belangrike waarnemings 'n balans tussen dié vind wat slegs na ure van intensiewe studie waargeneem kan word, en dié wat na 'n paar aandagtige luistersessies waargeneem kan word.

Dit is ook van kardinale belang dat elke komposisie as 'n unieke geheel benader word en die ontledingsmetode dus aanpas by die inhoud van die besondere komposisie; die metodologie moet aangepas word om die komponis se oeuvre en styl in ag te neem deur enige van die

skematiese punte uit te laat waar dit ontoepaslike of nie-insiggewende inligting sal vervat. LaRue benadruk dat hy poog om 'n effektiewe algemene metode daar te stel en sy metode slegs as verwysing dien; die onus berus steeds op die uitvoerder en luisteraar om dit by individuele situasies aan te pas.

By die neerlegging van algemene beginsels is die rangskikking daarvan in drie kategorieë of hiërargieë veral prakties waar die opinie, met betrekking tot die gradering van 'n aspek, van ontleder tot ontleder mag varieer. Die “reël van drie” word van Aristoteles se metode om gemiddeldes en uiterstes te bepaal, ontleen (LaRue, 2011: 5). Vir feitlik enige kenmerk kan daar met gemak 'n omvang van intensiteit van die minste tot die meeste bepaal word. Dit is wel die gradering tussen die twee uiterstes wat geregverdigde twis veroorsaak. Die voorgestelde oplossing hiervoor is om die gradering tussen die twee uiterstes as 'n afsondelike kategorie te beskou. Alhoewel dit nie 'n baie noukeurige beskrywing is nie, kan dit uitlig waarop 'n komponis klem lê. Daar moet in gedagte gehou word dat 'n omvattende analise somtyds honderde waarnemings kan bevat en sal dit dus nie 'n groot invloed op die finale assessering van 'n komposisie uitoefen indien enkele besluite omtrent die gradering nie heeltemal akkuraat is nie.

LaRue, soos vele ander (waaronder Nicolas Cook), beveel aan dat 'n komposisie aanvanklik in geheel bestudeer moet word. Op dié wyse word maklik 'n begrip vir die vloei (en groei) van die komposisie ontwikkel.

1.5.4.2 Die verskillende dimensies

Aanvanklik moet die verskillende dimensies van 'n komposisie ondersoek word. Die hoeveelheid dimensies, en tot in welke mate die dimensies tydens ontleding gebruik sal word, sal afhang van die individuele komposisie – om sestig mate as afmeting te gebruik in 'n motiewiese komposisie sal net so onvanpas wees as om 'n Bruckner simfonie slegs motiewies te ontleed. Die volgende onderverdeling van dimensies sal egter vir die meeste komposisies voldoende wees:

Klein dimensie	Motief
	Subfrase
	Frase, frasegroep
Middeldimensie	Sin, sinsdeel
	Paragraaf
	Seksie, segment
	Deel
Groot dimensie	Beweging
	Komposisie

Groep komposisies (bv. waar die leitmotief deur die hele *Der Ring des Nibelungen* van Wagner ondersoek word)

Waar die verwantskap tussen bewegings of komposisies ondersoek word, kan die ontleder die volgende aspekte ondersoek: verandering van instrumentasie tussen bewegings (klank); kontras en frekwensie van toonaarde tussen bewegings (harmonie); onderlinge tematiese verwantskap van die bewegings (melodie); die keuse van metrum en tempo (ritme); en die tipes vorm wat benut word (groeï).

Wanneer die beweging as 'n onafhanklike geheel funksioneer, moet die geheel as groot dimensie beskou word. Dié entiteit kan aldus beskou word: waar is die mees indrukwekkende klimakse? (klank); buiten die tonika, watter toonaarde dra die meeste gewig? (harmonie); is daar 'n simmetriese balans in die melodieë se toppunte, of is daar 'n opwaartse progressie tussen seksies? (melodie); is alle ritmiese lae ewe kompleks? (ritme); word die hoofartikulasiepunte gekenmerk deur groter stabiliteit of aktiwiteit? (groeï) In iedere van die genoemde voorstelle moet die beweging as geheel benader word.

Wanneer daar na die middeldimensie gekyk word, word daar ondersoek ingestel na die dele van 'n komposisie self, eerder as die bydrae daarvan tot die komposisie se geheel. Die ontleder sal dus probeer uitwys hoe elke deel sy individuele hiërargie van paragrawe, sinne en frases beheer. Daar word dan ook verskeie vrae gekonstrueer gedagtig aan elke afsonderlike element om dié se binnewerking te ontbloot: bring die orkestrasie die intrede van die tweede onderwerp van sonatevorm uit? (klank); bewerk al die modulaties spanning of word party bloot as kleureffekte ingespan? (harmonie); word beide vokaal- en instrumentaal-agtige melodieë aangetref? (melodie); dra die oppervlakritme daadwerklik tot tematiese kontras by? (ritme); watter middele, buiten kadense, word deur die komponis van gebruik gemaak om paragrawe te artikuleer? (groeï)

Waar die presiese neerlegging van grense by die middeldimensie problematies kan wees, moet die ontleder aan die funksionele aard van die dimensie dink – die grootste komponent wat in die middeldimensie vervat word, word deur die hoofartikulasiepunte van die komposisie of beweging bepaal, die kleinste komponente word weer deur die kleinste volledig uitgedrukte en selfstandige idee bepaal. Die middeldimensie se bespreking behels die bestudering van die binnewerking van elemente in 'n afgebakende deel. Sodra die ontleder die tematiese hantering tussen die uiteensetting en die heruiteensetting van 'n sonate ondersoek, word dit as 'n bespreking van die groot dimensie (en dus komposisie in geheel) beskou. Soos reeds genoem, is dit by sekere komposisies nie analities funksioneel om 'n dimensie te probeer uitlê nie.

Die klein dimensie het te doene met die kleinste eenheid wat onafhanklik is. Vir dié dimensie kan die ontleder homself/haarself afvra: gebruik die komponis dinamiese kontras om beide die frase en subfrase individueel uit te beeld? (klank); is die tematiese materiaal akkoordaal of kontrapuntaal? (harmonie); watter tipes melodiese beweging is die algemeenste – tragsgewys, klein spronge óf groot spronge? (melodie); bewerkstellig die ritme kontinuïteit deur

motiewiese hantering of deur groter kontoere? (ritme); is die balans van die subfrases staties van aard of word 'n gevoel van progressie geskep? (groei)

In sommige komposisies mag die kleinste vormgewende komponent – ook “musikale module” genoem – 'n frase wees, terwyl in ander komposisies 'n motief dié funksie kan vervul. Waar die frase ondersoek word, sal interaksies van die subfrases en motiewe ondersoek word. In die geval van die motief as musikale module sal daar uiteraard moontlike submotiewe gevind en ondersoek word. LaRue raai die ontleder aan om te waak teen die versameling van te veel data deur die ontleding in té groot detail te doen – daar moet eerder gepoog word om die wyse van bydrae en funksie tot die groter skema te identifiseer.

1.5.4.3 Onderverdeling in vyf elemente

Soos in die skema waargeneem kan word, word die ontledingsproses in vier elemente onderverdeel, naamlik klank, harmonie, melodie en ritme, asook 'n vyfde element, groei, wat deels as 'n kombinerende element beskou word. Aangesien die verdeling van musiek in verskillende elemente 'n kunsmagtige verdeling is, sal daar noodwendig oorvleueling tussen die elemente plaasvind. Timbre en register sal onder die element klank bespreek word, maar waar daar verskeie lyne in die tekstuur verweef word, kan dit moontlik beter inpas by die harmoniese bespreking, wat kontrapunt sal insluit. So kan daar ook harmoniese ritme, teksturele ritme asook kontoer-ritme waargeneem word, wat waarskynlik nie onder die element ritme beskryf sal word nie. Tydens waarneming mag dit nie soseer saak maak waar die inligting neergepen word nie, maar tydens evaluering moet dit met die element geassosieer word wat die beherende funksie op daardie tydstip het.

Klank, melodie, harmonie en ritme, met die moontlike uitsondering van melodie, word as bydraende elemente beskou waar dié nie as aparte entiteite kan funksioneer nie. Groei word as die samevoegende en beherende element beskou. Om dié rede staan groei verwyderd van die ander elemente, maar het tog ook 'n nouer band met elke element as wat die ander elemente onderling het. Groei kan egter ook 'n bydraende funksie hê, byvoorbeeld waar daar van eksterne konvensies soos die middeleeuse *formes fixes* gebruik gemaak word wat natuurlik op sigself vormgewend is. Per geleentheid kan enkele van die eersgenoemde vier elemente ook 'n kombinerende funksie hê – soos reeds vroeër met verwysing na die kombinerende funksie van ritme beskryf is. Sorg moet egter gedra word dat die beskouing nie onderskeid tussen 'n styl- en 'n vormanalise tref nie, maar groei as 'n volwaardige element van styl beskou. Hiervolgens word harmonie hoofsaaklik as vormgewende element ingespan deur kleurkontraste as gevolg van spanning–ontspannings-effekte te bewerkstellig.

1.5.4.4 Beweging en vorm

Die analitiese verdeling van groei in beweging en vorm is nie 'n daadwerklike skeiding nie, maar eerder 'n blik op die moeilik vaspenbare wisselwerking tussen twee lae van dieselfde fenomeen. LaRue (2011: 12–13) beskryf dit as “*a continuity of Movement (sic) created by sounds that leaves an impression of Shape (sic) in our memories*”. Beweging is 'n komplekse uitvloeisel van ritme wat deur 'n verskeidenheid veranderinge teweeggebring word. Dit is meestal maklik om 'n sterk ritmiese gebruik in die klein dimensie te identifiseer. Dikwels is

dit egter moeiliker in die middel- en groot dimensies, moontlik te wyte aan die onreëlmatige artikulasie asook ander vertroebeling van ritmiese duidelikheid deur die oorblywende elemente. Luidens LaRue word ritme in die middel en groter dimensies selde konsekwent deur luisteraar en komponis waargeneem en word dit dus om dié rede ook nie genoegsaam deur ontleders ondersoek nie.

Die drie intensiteite van aktiwiteit word verdeel as stabiel, lokale aktiwiteit en doelgerigte beweging. Stabiliteit is ietwat van ’n oksimoron wanneer dit met verwysing na ritmiek gebruik word, want ware stabiliteit sou op ’n afwesigheid van beweging gedui het. ’n Gedrae akkoord is meer stabiel as ’n vinnige opeenvolging van eggo’s, maar selfs die gedrae akkoord is nie werklik stabiel wanneer dié se akoestiese komponente beskou word nie – daar word intendeel ’n historiese sikliese beweging aangetref (klank). ’n Tematiese passasie in ’n enkele toonsoort word meer stabiel ervaar as die modulaties soos gevind in ’n oorgangspassasie (harmonie). In ’n konteks van vinnig bewegende sestienende note kom ’n groep van dubbelheelnote stabiel voor (ritme); net so in die geval van ’n hoekige passasie wat deur spronge gekonstrueer is in vergelyking met trapsgewyse beweging (melodie). Ook waar daar aan verwagting voldoen word, of waar ’n komposisie uit ongeveer eweredige modules in al die dimensies gekonstrueer is, word die vorm as stabiel ervaar (groei).

Dikwels word daar ’n verhoogde of verlaagde frekwensie van verandering aangetref, maar nie werklik ’n wegbeweeg van stabiliteit nie. Lokale aktiwiteit kan as só ’n tipe intensiteit beskou word waar daar ’n indruk van reëlmaat gelaat word, en volgens LaRue (2011: 14) beskryf word as “*motion in equilibrium*”. Harmonies kan lokale beweging gevind word in die gebruik van versierde pedaalpunte, tonika–dominant-ossilasies, sekwense binne een toonaard en ostinaatpatrone. Soortgelyk kan die melodiese en ritmiese gebruik ’n mengsel van aktiwiteit en stabiliteit wees en ’n lokale beweging tot gevolg hê. Lokale aktiwiteit funksioneer dus as ’n gerieflike middelkategorie van beweging (kyk teorie van Aristoteles, p. 11)

In die geval van waar ’n standvastige, kumulatiewe vermeerdering in frekwensie of die graad van verandering bewerkstellig word, wat die musiek weg van die aanvanklike daarstelling van aktiwiteit beweeg, word dié aktiwiteit as doelgerigte beweging benoem. Enkele voorbeelde van dié tipe aktiwiteit oor die verskillende elemente heen, is gebruik van crescendo’s, uitgeskrewe of inherent (klank); modulerende sekwense, melodieë wat al hoër toppunte bevat (melodie); en die voordurende verkleining van nootwaardes (ritme). LaRue laat na om die afname van aktiwiteit te beskryf; die huidige navorser meen dat soortgelyke effekte, en dus doelgerigte beweging, verkry kan word deur decrescendo’s, voordurende laer punte (tessitura) in melodieë of die verlenging van die duur van note.

Van kritieke belang tydens stylontleding is om te kan onderskei tussen strukturele en ornamentele prosesse. As algemene riglyn kan alle gebeurtenisse kleiner as die dimensie waarin daar ontleed word as ornamenteel beskou word. Die beherende element moet as aanduiding geneem word van wat struktureel en wat ornamenteel is; as die beweging in ’n passasie feitlik geheel en al deur harmoniese progressie bewerkstellig word, is die melodiese aktiwiteit bloot ornamenteel. Dis ooglopend ook heel moontlik dat meer as een element

tesame strukturele gebeurtenisse kan veroorsaak, byvoorbeeld waar harmonies belangrike gebeurtenisse met ritmies geaksentueerde plekke gesinkroniseer word.

Na die eerste artikulasiepunt wat in 'n komposisie aangetref word, moet die komponis besluit hoe om voort te gaan. Soos reeds gemeld, onderskei LaRue tussen vier moontlikhede van musikale ontplooiing, naamlik herhaling, ontwikkeling, antwoord en verandering. Wanneer musiek met verwysing na 'n vormmodel ontleed word, moet daar altyd in gedagte gehou word dat so 'n model bloot 'n abstraksie is van hoe 'n komposisie in die praktyk daar uitsien. Dit is juis dié individualiteit, of anders gestel, die wyse waarby die komponis van die model afwyk, wat van belang is tydens stylontleding. 'n Suksesvolle musikale styl maak van 'n konstante keuse van inhoud en funksionele beheer gebruik om effektiewe beweging te laat geskied. Luidens LaRue is daar 'n historiese presedent waar die verhouding tussen die elemente toenemend deur komponiste benut word om die verskillende artikulasie- en ontplooiingsprosesse te beheer. Hy verdeel die verbetering van kompositoriese tegniek wat in dié opsig plaasgevind het in drie kategorieë: verbinding, korrelasie, en uiteindelik sierlikheid van konstruksie (*concinnity*).

1.5.4.5 Die styl-analitiese prosedure

Die tipologiese stadium behels 'n beskrywende analise van die eerste vier elemente. Die volgende word ondersoek: die spektrum van tessituur en dinamiese gebruik word bepaal (klank); die totale versameling van akkoorde, hul omkerings en dissonansies, en modulasiëpatrone word gekatalogiseer (harmonie); die verskeidenheid van nootwaardes, die klassifisering van ritmiese patrone en die metrum- en tempokeuses word aangeteken (ritme); tabelle met intervalkeuses, tipes kurwes en die versameling van toppunte en onderpunte van melodieë word aangeteken (melodie); net so die gewig van artikulasiepunte en mate van kontras wat tot vorm aanleiding gee (groei). Hierna kan daar aanbeweeg word na die uitken en interpretasie van die individuele elemente se funksionele bydrae tot beweging en vorm.

Wanneer die data versamel word, is dit ook nodig om 'n waardebeplanning te doen wat die kwantitatiewe benadering dus met 'n kwalitatiewe benadering kombineer. Buiten die voor die hand liggende polariteite van hard/sag en hoog/laag kan daar ook verskeie ander gespesifiseer word: eenvoudig/kompleks, dun/dig, stabiel/aktief, ongeorden/georden, eenselwig/intens, lig/donker, naby/verwyder, versprei/gekonsentreer, om enkele voorbeelde te bedink. Sonder om in te veel detail te ondersoek, kan die reeds bespreekte konsep van drie vlakke ingespan word om 'n middelvlak tussen die uiterstes te skep. Só word daar 'n benadering van vergelyking eerder as beslissende beskrywing gevolg wat voldoende is om 'n styl-analitiese oordeel te kan vel. Waar daar verdere inligting vereis word, soos in die geval waar 'n enkele eienskap of element 'n beheerende funksie het, kan die gradering later in groter besonderheid verfyn word.

1.5.4.6 Evaluering

Die proses van evaluering vang vanselfsprekend reeds aan wanneer daar tydens die identifisering op die kenmerkende dimensionele aktiwiteit en beheerende elemente besluit

word. Al dié besluite het betrekking op die gekose komposisie. Hierna behoort die stylkenmerke, soos geïdentifiseer in die enkele komposisie, in vergelyking gestel te word met soortgelyke komposisies. Dit kan 'n vergelyking tussen twee komposisies wees, 'n genre, óf 'n stylvergelyking van die komponis met sy eweknieë en hul kontemporêre styl as geheel. Dit is moontlik dat die komposisie of komposisies in geheel nie 'n duidelike en unieke indruk van 'n komponis se styl laat nie, maar wel enkele elemente bevat wat maklik herkenbaar is en sodoende as definitiewe stylkenmerke gemeld kan word. Oorspronklikheid, populariteit en tydloosheid kan ook as maatstawwe gebruik word waaraan 'n komposisie gemeet kan word. Alhoewel die prestasie, waarde en estetiese geslaagdheid van 'n komposisie nie waarlik aan die hand van die laasgenoemde aspekte gemeet kan word nie – dit betrek faktore wat buite die suiwer musikale milieu funksioneer – sal dit wel 'n nuttige perspektief op die komposisie laat blyk.

Die interne, vergelykende en dan ook eksterne standaarde soos hierbo bespreek, bied tesame 'n gesofistikeerde agtergrond waarteen die komposisie beskou kan word.

Na aanleiding van die bogenoemde oorsigtelike samevatting van LaRue, wil die skrywer poog om die metodologie as riglyn te gebruik, eerder as om dit streng na te volg – dit is eerder LaRue se filosofiese beskouing waarin die navorser belangstel en as invalshoek benut. Ek hou voor dat dit ook in ooreenkoms met LaRue se beskouing omtrent ontleding is, waar die ontleder se metodologie moet kan aanpas by die komposisie wat ontleed word.

1.5.5 Proefskrifte oor *The people united will never be defeated*

Daar is al heelwat navorsing oor *The people united will never be defeated* gedoen, en dié word as vertrekpunt vir die voorgestelde studie gebruik. Die volgende vier proefskrifte is relevant vir die beoogde navorsing:

1.5.5.1 P.A. Keyes – The People United: An analysis of Frederic Rzewski's variations for solo piano and examination of selected compositions from 1960–2003

Keyes (2006) bespreek die verskillende elemente (tekstuur, ritmiek, melodiek, harmonie) wat in die tema aangetref word, en hoe hulle gebruik word om eenheid in die variasiewerk te bewerkstellig. Verder lig sy die eklektiese aspek van die werk uit. Sy poog ook om te wys hoe Rzewski se sosiopolitieke belangstelling sy benadering tot die komposisie beïnvloed het.

1.5.5.2 J.L. Madsen – Music as Metaphor: A study of the political inspiration behind Frederic Rzewski's 36 variations on “¡El pueblo unido jamás será vencido!” (“The people united will never be defeated”), a Chilean Nueva Canción by Sergio Ortega and Quilapayún

Madsen (2003) verstrekk in haar proefskrif 'n gedetailleerde beskrywing van die staatsgreep waartydens Salvador Allende ontsetel is as staatshoof van Chili, insluitende die gebeure wat daartoe gelei het en die gevolge daarvan. Van die hoofgebeure sluit die VSA se grootskaalse betrokkenheid om Allende as staatshoof te verwyder, in. 'n Breedvoeriger bespreking van die politieke agtergrondgeskiedenis van die “Solidaritätslied” en “Bandiera rossa” (daar is slegs sowat een bladsy aan elk gewy), eerder as van die gebeure tydens Pinochet se laaste lewensjare (hy is in 2006 oorlede) – wat geen invloed op die komposisie kon hê nie – sou egter meer van pas gewees het.

1.5.5.3 L. Melton – Frederic Rzewski’s *The people united will never be defeated!* An analysis and historical perspective

Melton (1998) bied 'n oorsig oor Rzewski se komposisiestyl en oor komposisies wat *The people united will never be defeated* voorafgegaan het. Sy bespreek ook Rzewski se persoonlike en politieke motivering by die komponer van die laasgenoemde werk. Die komposisie word in fyn besonderhede ontleed. Elke variasie word afsonderlik bespreek, saam met die kompositoriese tegnieke, wat bespreek word namate hulle voorkom. *The people united will never be defeated* word in konteks gebring deur dit met die standaardrepertoire, waaronder die Goldberg-, Diabelli- en Brahms-variasies, te vergelyk. Dit word ook met verwysing na twintigste-eeuse repertoire bespreek.

1.5.5.4 M. Zuraw – From ideology into sound: Frederic Rzewski’s North American ballads and other piano music from the 1970s

Soos die titel van hierdie proefskrif (2003) aandui, word daar verskeie werke bespreek, waaronder *No place to go but around* en *The people united will never be defeated*. Wat die ontledings interessant maak, is dat Zuraw in sy bespreking van die analise regstreeks na die politieke en sosiale konteks van die musiek verwys, asook na hoe die konneksie – die buite-musikale – uitgebeeld word. Wat verder insiggewend gevind word, is die hoofstuk oor politiek en estetika, waarin die twee konsepte tesame bespreek word.

1.5.6 Bronne wat Rzewski as moderne Amerikaanse komponis bespreek

Die volgende bronne is geraadpleeg: *Harvard composers* deur H. Pollack (1992), *All American music* deur J. Rockwell (1997), *Music in the United States* deur H.W. Hitchcock (1988), en *Desert plants* deur W. Zimmermann (1976).

Pollack bespreek Walter Piston en sy studente by Harvard-universiteit se komposisies en komposisiepraktyke, asook hoe hul mekaar onderling beïnvloed het. Die bespreking strek oor Piston se hele loopbaan as dosent by Harvard, waar Elliot Carter van sy eerste studente was en Rzewski van sy laaste.

Pollack wy 'n aparte hoofstuk aan Piston se studente Rzewski en David Behrman, alhoewel Rzewski en Behrman se latere komposisies by beluistering nie veel ooreenkomste toon nie. Hy bespreek die vroeë jare toe hulle saam studeer het, hul gemeenskaplike bewondering vir Piston, asook die invloed van hul vriendskap met Christian Wolff. Sowel Behrman as Rzewski stig elektroniese musiekgroepe in die middel-sestigerjare: Rzewski stig die reeds genoemde groep MEV, en Behrman die Sonic Arts Group (SAG).

Die ontwikkeling van die twee komponiste se werk ná die stigting van hierdie groepe word ook bespreek. Rzewski wend hom tot die komponeer van solo-klavierwerke wat 'n sosiopolitieke ideologie uitbeeld. Sy belangrikste werke gedurende die sewentigerjare is *No place to go but around*, *The people united will never be defeated*, *Four piano pieces* en *Winnsboro cotton mill blues*, wat almal kortliks deur Pollack bespreek word. Behrman, daarenteen, brei sy elektroniese praktyke uit om ook van akoestiese instrumente gebruik te maak wat saam met 'n rekenaar musiek improviseer en uitvoer. Die rekenaar kon as 't ware op die ander spelers reageer deurdat dit voorsien is van 'n apparaat wat toonhoogte kan identifiseer.

Ten spyte van die verskille voer Pollack aan dat daar gemeenskaplike kompositoriese trekke in die twee komponiste se musiek is. Een daarvan is die gebruik van polifonie. Dié gebruik kan regstreeks herlei word na Piston, wat 'n lewendige belangstelling in Bach by sy studente aangewakker het. Hierbenewens beskou Pollack ook Behrman en Rzewski se werk as 'n voortsetting van die Amerikaanse modernisme, veral soos vergestalt in Copland se *Appalachian spring*. Hy meen ook dat Rzewski se sosiopolitieke ideologie en Behrman se Oosters-geïnspireerde spiritualisme beide te doen het met 'n humanitêre uitdrukking van wêreldwye samesyn en vrede.

Rockwell volg 'n musiekwetenskaplike benadering in sy bespreking van die komponiste deur hul met verwysing na spesifieke tendense te bespreek. Hy bespreek Rzewski met betrekking tot die "Romantiese herlewing". Ek meen dat Rockwell, net soos vele ander musiekwetenskaplikes, Rzewski se sogenaamde Romantiese benadering oorbeklemtoon in die bespreking van sy werke en styl. Alhoewel daar gebruike in sy werke voorkom waarvan die oorsprong na die Romantiese periode teruggevoer kan word, beteken dit nie dat sy komposisies die ideologiese aspekte van die Romantiek uitdruk nie. Die klavier as instrument het eers gedurende die Romantiek ontwikkel tot hoe dit vandag as instrument daar uitsien. Ek

hou voor dat baie van die ooreenstemmende gebruike tussen Rzewski se musiek en die Romantiek meer met die instrument se vermoëns te doen het as met die stylperiode self. As klaviervirtuoos skryf Rzewski gewoon idiomaties vir die klavier. Wanneer sy musiek beluister word, is die oorwegende indruk meestal sterk modern, eeder as Romanties.

In sy meerdelige werk bespreek Hitchcock die geskiedenis van Amerikaanse musiek sedert 1820. Slegs die vierde deel, wat oor die musiek sedert die Tweede Wêreldoorlog handel, is vir hierdie verhandeling ter sake. 'n Kronologiese benadering word gevolg wat omvattend is, maar nie die tendense en individue in groot besonderhede bespreek nie. Die bron verwys slegs terloops na Rzewski.

Zimmermann, 'n Duitse burger, se werk is geskryf ná 'n reis gedurende die middel-sewentigerjare na Amerika, waartydens hy 23 Amerikaanse komponiste, waaronder Rzewski, ontmoet en met hul oor hul komposisies en Amerikaanse musiek in die breë gepraat het. Dié bron is veral van waarde omrede dit die komponiste se perspektief op Amerikaanse musiek bekendmaak, en veral omdat die perspektief uitgespreek is op die tydstip toe *The people united will never be defeated* gekomponeer is.

1.5.7 Bronne oor die politieke agtergrond tot die variasiestelle

Die sosiopolitieke aard en agtergrond van Rzewski se komposisies word in die artikel “Frederic Rzewski and spontaneous political music” bespreek. Asplund (1995: 418–441) voer hierdie bespreking met spesifieke verwysing na Rzewski se komposisies *Coming together*, *Attica*, *Les Moutons de Panurge* en *Plan for spacecraft*. Daar word beskryf hoe, deur kwasi-improvisatoriese spel, die uitvoerende kunstenaars mettyd effekte beleef wat soortgelyk is aan die verskynsels waarmee mense in die sosiale struktuur van 'n samelewing te make kry. Die artikel sluit af met 'n bespreking van die politieke aard van Rzewski se musiek onder subopskrifte soos “Word”, “Didactic music” en “Collectivity”.

Vir 'n politieke agtergrondstudie oor die VSA se betrokkenheid by die Chileense politiek tydens die laatsestiger- en vroeë sewentigerjare van die twintigste eeu, gebruik die skrywer die perspektiewe van Noam Chomsky (1928–) om 'n begrip van die periode te vorm. Die video getiteld *America's reputation in the world, military capacity, and security: Noam Chomsky on empire (2004)* dien in hierdie verband as 'n nuttige bron, waarin Chomsky aan die hand van statistieke toon dat die besluite van die Amerikaanse regering nie dié van die deursnee-Amerikaner weerspieël nie.

'n Aanvullende bron is die video *Noam Chomsky – The political system in the USA*. Hierin noem Chomsky die VSA se politieke stelsel nie 'n demokrasie nie; hy benoem dit met Robert

Dahl se term “poliargie” (*poliarchy*) en verduidelik dan wat daaronder verstaan word. Die rede waarom dié bron tersaaklik gevind word ten spyte van die feit dat dit die politieke milieu van die VSA gedurende die vroeë een-en-twintigste eeu uitbeeld, is omdat die sienings wat Chomsky hierin verwoord, ooreenstem met Madsen (2003) se reeds genoemde sienings oor die politieke milieu tydens die 1970’s.

Hegemony or survival: America’s quest for global dominance (Chomsky, 2003) verwoord Chomsky standpunte soos in die video’s geuiter.

1.5.8 Outobiografiese uitsprake deur Rzewski

Rzewski se uitsprake oor improvisasie, en musiek as sosiopolitieke fenomeen in die uiters interessante *Nonsequiturs/Unlogische Folgerungen* (2007), ’n bundel met artikels en lesings wat Rzewski oor sy komposisies gelewer het en waarin hy sy filosofieë bespreek, is ook gebruik om as ’t ware ’n psigologiese begrip van Rzewski en sy komposisies te ontwikkel.

1.6 Begrensing van die studie

Die enigste ontledings wat van meet af gedoen sal word, is dié van die variasiestelle *Thälmann-variasies* deur Cornelius Cardew en *No place to go but around* deur Frederic Rzewski. Van laasgenoemde se *The people united will never be defeated* bestaan daar verskeie analises. Dit is gevolglik meer sinvol om in dié verhandeling ’n vergelykende studie te doen van die verskillende analises van *The people united will never be defeated* wat reeds beskikbaar is, aangesien dit meer perspektiewe en gevolglik dieper insig sal oplewer as ’n nuwe analise. Die laasgenoemde word ook as onnodig beskou, aangesien die navorsing juis ten doel het om ooreenkomste in Rzewski se komposisiestyl na te speur, asook om die ontwikkeling van idees oor die verskillende variasiestelle heen te beskryf.

Die studie word beperk tot Frederic Rzewski se solo-klavierwerke en sy polities georiënteerde komposisies, asook die aangehaalde protesliedere in die drie variasiestelle. Waar nodig, ter wille van kontekstualisering, sal verdere verwysings na ander komposisies slegs oorsigtelik geskied.

Die politieke aspek(te) is ewe-eens slegs oorsigtelik beskryf om die agtergrond vir die leser te skets. Ek is oortuig dat weglating van dié aspek ’n leemte in die kontekstualisering tot gevolg sou hê. Die grootste deel van die navorsing bestaan egter uit die analise van partiture.

2. Frederic Rzewski: Biografiese inligting

Frederic Rzewski ([zefski:]) is in Westfield, Massachusetts in die VSA gebore waar sy vader 'n Poolse immigrant was. Hy speel reeds vanaf driejarige ouderdom klavier en begin op vierjarige ouderdom met klavieronderrig by Charles Mackey te Springfield, Massachusetts. Tydens 'n onderhoud met Frank J. Oteri (Keyes, 2006: 4) meld Rzewski dat hy reeds op vyfjarige ouderdom sy eerste komposisie pogings neergeskryf het. Sedert 'n vroeë ouderdom het hy daarin belanggestel om in 'n moderne styl te komponeer en meld dat hy op nege- of tienjarige ouderdom komposisies in 'n moderne styl aan Mackey gewys het. Dié het nie 'n voorliefde vir moderne repertoire gehad nie, maar wel Rzewski aangeraai om die musiek van Sjostakowitsj en Schönberg te bestudeer. Luidens Zuraw (2003: 6) het Rzewski se klavieronderrig ook besprekings oor geskiedenis, styl en politieke ideologie ingesluit. Mackey was 'n uitgesproke sosialis en het, wanneer Rzewski se latere loopbaan in gedagte gehou word, waarskynlik ook in dié opsig 'n vormende invloed op hom gehad.

Tot en met veertienjarige ouderdom het Rzewski sy skoolonderrig aan die publieke skool te Westfield ontvang. Hierna verskuif hy na die Phillips-akademie waar hy sy eerste komposisie, *Chain of Thought* (1953), komponeer. Hier ontmoet hy ook David Behrman, saam met wie hy aan verskeie musiekprojekte gedurende die sestigerjare sou deelneem.

Rzewski studeer vanaf sestienjarige ouderdom aan Harvard-kollege waar hy onderrig van die volgende dosente ontvang: Walter Piston (komposisie), Claudio Spies (orkestrasie), Randall Thompson (kontrapunt) en Gregory Tucker (klavier). Hy sonder Thompson en Piston as dosente uit waar veral Thompson as onderwyser beïndruk, maar nie Piston nie (Keyes, 2006: 5) – Rzewski vind Piston nie baie inspirerend nie en sê dat alhoewel Piston 'n baie gawe man was, hulle as studente nie veel by hom geleer het nie. Daar is egter teenstrydigheid omtrent Rzewski se gevoel oor Piston as pedagoog; Melton (1997: 3) meld dat Rzewski wel 'n groot waardering vir Bach se musiek deur sy kontak met Piston ontwikkel het. Rzewski meen ook dat die musiekkursus nie 'n voldoende spektrum van vakke aangebied het nie en neem filosofie bykomend gedurende dié tydvak. Hy voel hom veral aangetrokke tot die teorieë van Hegel, Holderin en Adorno. Rzewski vergelyk in sy voorgraadse skripsie die laatmiddeleeuse isoritmië met serialisme. In dié werkstuk verwys hy dikwels na die teorieë van Hegel en Adorno wat as voorloper van die latere sintese van sy ideologieë en estetika, soos vereenselwig in *No place to go but around* en *The people united will never be defeated*, beskou kan word. Alhoewel Rzewski reeds teen dié ouderdom 'n buitengewone pianis was, stel hy meer in komposisie belang en spits homself gedurende sy studentejare met erns op komposisie toe.

Tydens 'n internasionale somerkursus vir Nuwe Musiek in 1956 ontmoet Rzewski Christian Wolff, 'n PhD-student aan die Klassieke Departement van die Harvard-universiteit, wat 'n goeie vriend in die toekoms sou word. Wolff het deur selfstudie musiek geleer en was reeds as 'n avant-gardekomponis gevestig ten tyde van die kennismaking met Rzewski. Hy was ook die jongste lid in John Cage se binnekring en stel Rzewski aan Cage, wat met die kompositoriese tegniek van “kans” (*chance*) geëksperimenteer het, se musiek bekend. Volgens Rzewski het hy tydens dié fase van sy ontwikkeling as komponis in 'n

verskeidenheid van kompositoriese idiolekte gekomponeer, en voel hy hom veral tot die kontemporêre komponiste Schönberg, Webern, Cage, Boulez en Stockhausen se style aangetrokke (Melton, 1997: 3). Waar sy kompositoriese styl verskeie van die Tweede Weense skool se gebruike bevat, was Harvard meer ten gunste van neo-Klassisisme en die modernisme kenmerkend van Strawinski gedurende die vyftigerjare. Wolff, Rzewski en Behrmann, 'n gemeenskaplike vriend, het veel gedoen om 'n bewusmaking van Nuwe Musiek op die Harvard-kampus teweeg te bring. Die drie het vele konserte georganiseer waar die komposisies van Cage, Morton Feldman en David Tudor, en ook van die sogenaamde Darmstadt-skool – waaronder Stockhausen en Boulez – uitgevoer is. Beide Morton Feldman en David Tudor – Tudor in die hoedanigheid van pianis – neem aan die konserte deel. Rzewski het egter nie geheel en al weggeskram van die heersende estetiese tendense ten tyde van sy studie aan Harvard nie; hy komponeer 'n trio vir fluit, trompet en klavier, in 'n neo-Strawinski-agtige styl en dra dit aan sy orkestrasie-dosent, Claudio Spies, op (Rzewski, 2007: 162–164). Twee verdere komposisies van Rzewski uit dié tydperk is *Tabakrauch* (1954) en *Preludes* (1957).

Rzewski gradueer in 1958 magna cum laude van Harvard en sit sy studie aan Princeton voort, waar hy homself vir 'n meestersgraad in die skone kunste (MFA) inskryf en van 1958–1960 met behulp van 'n Woodrow Wilson-beurs studeer. Roger Sessions en Milton Babbitt was hiër sy komposisie-dosente. Weereens voel Rzewski dat die sillabus ontoereikend is en brei hy sy kursus uit om ook Grieks en Griekse filosofie in te sluit. Gedurende sy studies aan Princeton komponeer hy 'n seriële komposisie vir solo-klavier, *Poem* (1958), asook 'n tweeklavierkomposisie *Introduction and Sonata* (1960).

Rzewski baat by opleiding aan van die mees eksklusiewe universiteite in die VSA waar hy onderrig by befaamde musici ontvang. Hy meld egter dat die instansies nie bloot van waarde is weens die onderrig wat daar ontvang word nie, maar ook as 'n bymeekaarkomplek waar daar onder leiding van meer ervare musici kontak gemaak word met ander studente wat soortgelyke praktyke volg en belangstellings het. Myns insiens het dit te doen met die groot verskeidenheid kompositoriese praktyke wat kenmerkend is van die twintigste eeu.

In 1960 vertrek Rzewski na Rome. Hy studeer met 'n Fulbright-beurs onder Luigi Dallapiccola, wat in Florence woonagtig was, verder. Sy studies word egter weens persoonlike konflik tussen hom en Dallapiccola gestaak. By hul aanvanklike ontmoeting deel Rzewski vir Dallapiccola mee dat hy klasse in orkestrasie wil neem. Na sewe of agt lesse het Rzewski 'n klas van Dallapiccola misgeloop terwyl hy vriende in Londen besoek het. Met sy terugkeer het hy 'n nota ontvang waarin Dallapiccola hom meegedeel het dat hy nie dink Rzewski die tipe student is met wie hy wou saamwerk nie, en dat Rzewski eerder 'n ander dosent moes vind. Luidens Rzewski moes hy die indruk van arrogansie by Dallapiccola gelaat het: “I was probably arrogant at that time.” (Rzewski, 2007: 170) Latere jare is Rzewski spyt oor dié kans wat hy verbeur het om komposisie onder Dallapiccola te studeer.

Terwyl Rzewski in Rome studeer, word hy as uitvoerende kunstenaar bekend en vestig homself meer in dié hoedanigheid as in dié van 'n komponis. Hy stuur sy loopbaan as pianis in Europa van stapel deur saam met die fluitspeler Severino Gazzelloni, saam met wie hy

onder andere die Boulez-fluitsonatine gespeel het, en Franco Evangelisti (komponis) te werk. Rzewski neem saam met Gazzelloni aan verskeie feeste deel. Deur Gazzelloni en Evangelista kom Rzewski ook met verskeie komponiste en konsertorganiseerders in kontak. Gedurende dié tydperk behartig Rzewski die uitvoer en opneem van verskeie nuwe komposisies van Boulez, Bussotti, Cage, Feldman, Kagel, Stockhausen asook Wolff. Hy lewer die wêreldpremière-uitvoering (1962) van Stockhausen se *Klavierstück X* tydens die BBC-uitnodigingskonsert in Londen. Na die première voer Rzewski die komposisie weer per geleentheid uit en maak ook 'n opname daarvan. Hy lewer ook die wêreldpremière van Stockhausen se *Plus-Minus* in 1964. Rzewski voel hom aangetrokke tot dié musiek: “Serialism was like a breath of fresh air in the generally orthodox and dogmatic music environment of the time.” Rzewski se komposisies begin ook 'n meer improvisatoriese styl uitbeeld, soos wat in sy twee solo-klavierwerke, *Study I* (1960) en *Study II – Dreams* (1961), gesien kan word.

Die opvolgende jare spandeer Rzewski om internasionaal op te tree, te komponeer asook aan verskeie instansies te doseer. Tot en met 1970 komponeer hy geen solo-klavierwerke nie, maar bemoei homself as medestigter met die elektroniese musiekgroep Musica Elettronica Viva (MEV).

In 1963 trou Rzewski met Nicole Abbelos, 'n Belgiese student in argeologie en die Klassieke, sosialis en die moeder van sy tweelingseuns wat ook in 1963 gebore is. Die een seun sterf op ses weke en Rzewski dra sy *Requiem* (1963, hersien in 1967) aan hom op.

Gedurende die somer van 1963 keer Rzewski na New York terug waar hy saam met Charlotte Moorman, 'n berugte avant-garde-instrumentalis, die *New York festival of the avant-garde* begin. Die oorspronklike benaming van die konsertreeks was *6 Concerts 63*, maar moes verander word weens 'n regsak in sake 'n beweerde gehoorverlies wat deur 'n dame aanhangig gemaak is. David Bourdan (Keyes, 2006: 9) skryf, “We started calling it avant-garde the second year...when our lawyers advised us that there should be something in the title to warn people that they weren't going to hear Mozart.” Moorman gaan voort om vir die volgende twaalf jaar nog suksesvolle musiekgebeurtenisse – soos die bogenoemde fees – te reël. Dit word algemeen aanvaar dat Rzewski as 'n uitgesproke sosialis hom uit sy eie nie permanent in die VSA wou vestig nie; Rzewski kon egter nooit daarin slaag om 'n vaste betrekking in die VSA te vind nie en moes dus om finansiële redes hom in Europa waar hy reeds as pianis bekend was, vestig. Dit was veral sy vermoë om moeilike nuwe komposisies vaardig uit te voer wat hom aan die begin van sy loopbaan bekendheid laat verwerf het – eers later van tyd laat Rzewski meer van sy eie komposisies op sy konsertprogramme verskyn.

Gedurende die herfs van 1963 word Rzewski deur Elliot Carter, wat ook by Piston studeer het, genooi om vir twee jaar aan die Ford-stigting se inwonendekunstenaar-program in die eertydse Wes-Berlyn, later bekend as die *Contemporary Music Project*, saam met die komponis Alvin Curran te werk. Curran sou later saam met Rzewski 'n medestigter van MEV wees. Die *New Grove dictionary of music and musicians* meld dat Rzewski by Carter studeer het; Rzewski ontken dit egter tydens 'n onderhoud met Frank Oteri (Keyes, 2006: 8). In 1963, 1964 en 1970 onderrig Rzewski aan die *Kölner Kurse für Neue Musik* (*Keulse kursus vir*

nuwe musiek) in Duitsland. Hy onderrig ook in 1966 aan die Staatsuniversiteit van New York, Buffalo, se Sentrum vir kreatiewe kunste.

Rzewski keer in 1966 na Rome terug om MEV saam met Alvin Curran en Richard Teitelbaum te stig. Die groep was een van verskeie soortgelyke groepe wat in Amerika en Europa gedurende die laatsestigjarige ontstaan het. Dié groepe het 'n ineenverweefde netwerk gevorm, met Cage as die erkende ghoeroe, waar hulle ideale verteenwoordigend was van die uiterste mate van neoprimitivisme en ultramodernisme (Pollack, 1992: 1973). Die groepe benut ook improvisasie tydens hulle uitvoerings – 'n gebruik wat later dikwels in Rzewski se tradisioneel genoteerde musiek sou voorkom. (Kyk 3.2.1 vir 'n vollediger oorsig aangaande hulle aktiwiteite en styl.)

MEV gee meer as 200 konserte tot Rzewski die groep in 1970 verlaat. In die daaropvolgende jaar trek hy terug na New York. Al kon hy nie 'n vaste betrekking vind nie, voer Rzewski 'n bestaan as uitvoerende kunstenaar, gee privaatonderrig, en ontvang ook enkele opdragkomposisies waaronder: *What is freedom?* (1974) vir die Mercer-dansgeselskap, *The tower of money* (1975) vir die Living theatre of Brooklyn, en *The people united will never be defeated* (1975) vir die Stad New York se kunsteraad. Dié jare in New York word gekenmerk deur 'n terugkeer na die tradisionele notasiesistiem met 'n komposisie vir solo-klavier en bandopname, *Falling music* (1971), as eerste voorbeeld. Verdere komposisies met die reeds genoemde gebruik volg hierop: *Coming together* (1971) en *Attica* (1972) vir luidspreker en varieerbare ensemble; asook die reeds genoemde *No place to go but around* (1974) en *The people united will never be defeated* (1975) vir solo-klavier.

In 1977 aanvaar Rzewski 'n posisie as professor van komposisie aan die Koninklike Konservatorium in Luik (België) (Keyes, 2006: 11). Hierna volg 'n periode van finansiële stabiliteit wat 'n toenemende aantal komposisies, asook 'n groter variasie in ensembletipe wat Rzewski inspan in sy komposisies, tot gevolg het. Rzewski het sedertdien vele werke vir solo-klavier gekomponeer, insluitend die volgende: *Four Pieces* (1977), *North American ballads* (1978–9), *Squares* (1979), *Mayn yingele (My seun)* (1988), *The turtle and the crane* (1988), *Bumps* (1990), *Ludes* (1990–1991), *Sonate* (1991), *De profundis* (1992), *Fougues (Onstuimighede)* (1994), *The road* (1995–2003), *Johnny has gone for a soldier* (2003), *Cadenza* (2003), *Dust* (2003) en *Nano-sonates* (2006–2010). Van die belangriker werke vir ensemble sluit die volgende in: *A longtime man* (1979), *The price of oil* (1980), *The Persian* (1985) en die *Pocket symphony* (2000).

Rzewski word ook gereeld as gasdosent aan verskeie inrigtings uitgenooi: van 1981 tot 1983 aan die Skool vir die kunste (Hochschule der Künste) in Wes-Berlyn; in 1984 aan die Musiekskool van Yale; in 1986 aan die Kollegekonservatorium van die Universiteit van Cincinnati; in 1987 aan die Koninklike Konservatorium van Den Haag; in 1988 weereens aan die Musiekskool van Yale; in 1989 aan die Staatsuniversiteit van New York, Buffalo; gedurende 1989–1990 aan die Musiekskool (Hochschule für Musik) in Karlsruhe, Duitsland; en gedurende 1991–1992 aan die Kaliforniese instituut vir die kunste.

Rzewski was werksaam aan die Konservatorium in Luik tot en met sy aftrede in 2003 (Southard, 2009: 15) en wy steeds veel tyd aan komponeer, sowel as die opneem en uitvoer van sy én ander hedendaagse komponiste se musiek.

3. Politiek en bykomende geskiedkundige inligting

3.1 Inleiding

'n Menigte aspekte dra by tot die komplekse inhoud wat as motivering vir die drie variasiestelle gedien het. Die navorser poog om in hierdie hoofstuk 'n seleksie daarvan te vervat en dié met die variasiestelle in verband te bring.

3.2 Rzewski

3.2.1 Musica Elettronica Viva (MEV)

Rzewski en Cornelius Cardew word gedurende die sestigerjare onder die avant-gardekomponiste gereken. Kenmerkend van dié tydperk is 'n menigte musiekgroepe – waaraan beide komponiste behoort – wat in improvisasiekuns spesialiseer (Pollack, 1992: 373). Verskeie ander groepe buiten MEV, waaronder dié deur Steve Reich en Phillip Glass gestig, word in dié dekade gevorm en vorm tesame 'n ineenverweefde netwerk. Die groepe volg uiteenlopende benaderings wat van neoprimitivisme tot ultramodernisme wissel – van eenvoudige geraasmakers tot elektroniese sintetiseerders, statiese dreuning tot atonaliteit, asook herhalende ritmes tot polslose stroming word gebruik. Uit dié verduideliking blyk dit dus dat nie al die groepe, soos in die geval van MEV, van elektroniese musiek gebruik gemaak het nie.

Improvisasie word *de rigueur* in die groepe – waar daar gepoog is om uitgebreide kreatiewe samespel te bewerkstellig – aangetref; die improvisasies word egter dikwels deur 'n enkele komponis gelei. Weens hul improvisatoriese benadering was MEV dus 'n lewendige (*live*) elektroniese musiekgroep en verkies dié gebruik eerder as – met betrekking tot elektroniese musiek – om voorafopgeneemde magnetiese bande tydens hul uitvoerings te speel.

Die avant-gardegroepe van die sestigerjare was nog altyd met 'n onderliggende linksgesinde politieke konnotasie geassosieer. Die groepe het vele van die kontrakultuur se kenmerke weerspieël: gemeenskaplike woning, kwasirituele marijuana gebruik, asook 'n hernude waardering vir die natuur. Die groepe, merkbaar ook in die geval van Cage, was in opstand teen die gebeure tydens die Viëtnamese oorlog en sien politieke as optimistiese anargiste en pasifiste daar uit. (Pollack, 1992: 379)

Nieteenstaande die simpatieke ondersteuning van die Amerikaanse avant-gardegroepe aan Mao Zedong, was Rzewski, volgens Pollack (1992: 379), 'n toegewyde en militante Marxist. Hy was in ekstase oor die wêreldwye studentestakings (1968), asook die werkersdemonstrasies (1969) waaraan meer as 100 000 metaalwekers in Italië deelgeneem het (*ibid*). Dit is ook gedurende dié tydperk waar hy met Judith Malina en Julian Beck van The Living Theatre kennis maak.

MEV maak van 'n vorm van spontane musiek gebruik wat nou as “vrye improvisasie” bekend staan. Die belangstelling in “vrye improvisasie” herinner aan die politieke en sosiale ingesteldheid van die sestigerjare, waartydens “vrye jazz”, “vryheid van spraak” en “vrye liefde” ook aangetref word. “Vrye jazz” word deur jazzlegendes soos John Coltrane, Nat

King Cole en Charles Mingus gebruik om hul vernet teen eeue van rasse-onderdrukking aan te teken; insgelyks word “vrye improvisasie” deur MEV ingespan om, as bevryde wit meerderheid, teen die bourgeoisfasette van die kapitalistiese verbruikersamelewing beswaar te maak (Bernstein, 2008). Alhoewel die groep van radikale vryhede in hul uitvoerings gebruik maak, word daar wel ’n planmatige benadering gevolg. Tydens die improvisasie moes die spelers kon reageer op die ander spelers se improvisasies en hul deelname dienooreenkomstig beperk en aanpas om die uitvoering musikaal sinvol daar te laat uitsien. Die sosiopolitieke konnotasie, naamlik ’n balans tussen individuele vryheid en sosiale verantwoordelikheid, is voor die hand liggend. Die konseptuele aard van die komposisies deur MEV uitgevoer, verteenwoordig ook ’n belangrike wending wat in Rzewski se kompositoriese styl van dié periode intree.

Desondanks Rzewski se stilisties uiteenlopende benadering gedurende die MEV-jare, gee die sukses van die tonale benadering in die komposisies vir dié ensemble aanleiding tot die volgehoue gebruik van dié benadering. Die minimalistiese terugkeer na tonaliteit en dié se verwerping van serialisme word egter slegs gedeeltelik deur MEV reflekteer waar die minimalistiese estetika word met die prosedurele gekunsteldheid van serialisme gekombineer.

3.2.2 Toenemende politieke betrokkenheid

Rzewski neem die volgende standpunt in tydens ’n toespraak vir die Universiteit van Parma se internasionale teaterfees (1968), waar hy aangaande die 100 miljoen mense wat in die voorafgaande 60 jaar vermoor is, en die rol van die komponis praat: “To create means to be here and now: to be responsible to reality on the high-wire of the present. To be responsible means to be able to communicate the presence of dangers to others.” (Pollack, 1992: 380)

Na die onverrigter sake as afloop van die studente-aktiwisme en -oproere blyk daar aan Rzewski se kant ’n erkenning te wees van die onversoenbaarheid van die pasifistiese sestigerjare se avant-garde en die klassestryd se gepoogde sosiale verandering. Sy komposisies weerspieël dan ook die geleidelike transformasie van pasifisme tot ’n meer eksplisiete verwysing na politiek.

Die konseptuele werke *Spacecraft* (1968) en *Symphony* (1969) was hoogs abstrakte en improvisatoriese komposisies waarin Rzewski sy vaardigheid om ideologiese aspekte en musikale gebeurtenisse te kombineer en te integreer, slyp, en wat tot vandag nog in sy komposisies aangetref word.

Vervolgens verwerf Rzewski grootskaalse erkenning met die ensemblekomposisie, *Les moutons de Panurge* (*Panurge se skape*) (1969). Dié komposisie dien as waterskeiding wat sy oeuvre betref; die konseptuele aard wat sy voorafgaande komposisies gekenmerk het, word nou herbelyn wat sosiale kwessies en absolute musiek (*l’art pour l’art*) betref – die kompositoriese praktyk illustreer op sigself staande die politieke kwessies (kyk 1.5.7 en 3.2.4). *Les moutons de Panurge* was ’n proto-minimalistiese komposisie en lewer kommentaar op die kapitalistiese samelewing deur ’n balans tussen hoogs tegniese verwagtinge van die uitvoerders, asook ’n ruime maat onbepaaldheid (*indeterminacy*), te handhaaf. *Les moutons de Panurge* is op die vierde boek van François Rabelais se *Gargantua*

et Pantegrue gebaseer waar, nadat Panurge 'n enkele lawaaiende skaap oorboord gooi, sy hele trop skape agterna spring. Met dié komposisie lewer Rzewski allegoriese sosiale kommentaar.

Attica en *Coming together* (beide in 1972 gekomponeer) handel oor die oproer waartydens 31 prisoniers en nege wagte by die New Yorkse Attica-tronk in 'n militêre aanval doodgemaak is (1968). Kompositories getuig dié van 'n verfyning en groter beheer van die hernude belangstelling in polsslag en tonaliteit wat in *Les moutons de Panurge* aangetref is, en maak van gemengde ensemble gebruik (akoestiese sowel as elektriese instrumente word gebruik) waar die klavier van kardinale belang is om die melodiese mineur-modaliteit en verskuiwende polsslag te bewerkstellig; die bykomende instrumente dien as versiering teenoor die klavierparty. Soos in die MEV-komposisies gesien, maak *Coming together* en *Attica* van minimalistiese teksture gebruik wat binne 'n soliede tonale raamwerk funksioneer. Alhoewel die komposisies innoverend was wat subtiele teksturele inhoud betref, en moontlik van 'n kennis van Stockhausen en Boulez spreek, herinner die styl veral aan Copland en die politieke linksgesinde style van die dertigerjare (Pollack, 1992: 381).

Dit is gedurende die laatsestiger- en vroeë sewentigerjare wanneer Rzewski met byvoegingsmelodieë (*additive melodic formulas*), wat ingespan word om 'n toenemende fokus op sosiopolitieke fenomene uit te beeld, eksperimenteer, byvoorbeeld soos waargeneem in *Les moutons de Panurge* en *Coming together*.

Cardew was ook skepties oor die onvermoë van die sestigerjare se avant-garde om sosiale revolusie te bewerkstellig en uiter sy frustrasies in die kritiese skryfstuk, *Stockhausen serves imperialism* (1974). In dié skrywe maak hy melding van Rzewski se komposisies, *Coming together* en *Attica*, as alternatief vir die musiek van die sestigerjare se avant-garde.

3.2.3 Rzewski: Solo-klavierkomposisies

Ná Rzewski se wegbreek van MEV en die onderbreking van die agt jaar lange hiaat van solo-klavierkomposisies, verwerf Rzewski gedurende die sewentigerjare roem vir sy nuutgekomponeerde solo-klavierwerke, waaronder *No place to go but around* en *The people united will never be defeated*. Dié komposisies bou weereens voort op die politieke en sosiale ingesteldheid wat hy gedurende die sestigerjare ontwikkel het. Hy beskou die oordrag van die politieke boodskappe met erns en poog deur die meer konvensionele medium 'n groter gehoor te bereik.

Anders as in *No place to go but around*, word daar in *The people united will never be defeated* nie na 'n letterlike program of verloop van gebeure verwys nie, maar die komposisie bevat tog aanduidings dat programmatiese gebruik geïmpliseer word. Dié word deur die politieke assosiasie van die tema en die ander intertekstliedere, die uitvoeringsaanduidings, asook die karakter van die musiek self, bewerk.

Die navorser vind egter dat die komplekse aard van *The people united will never be defeated* se vormuitleg hom aan die fanatiese beheer van musikale elemente, soos aangetref in integrale serialisme, herinner.

3.2.4 Wyse van eklektiese manifestering

Die eklektiese gebruik van Rzewski is nie uniek aan sy komposisies nie, maar is kenmerkend van 'n breër zeitgeist en kompositoriese fenomeen, beide in Europa en Amerika. Eerstens word eklektisisme aangetref as direkte aanhalings (soos in die geval van die intertekstliedere in die bespreekte variasiestelle) waar dié in die nuwe musikale konteks dikwels teenoor moderne tegnieke gejukstaponeer word – soos aangetref in *The people united will never be defeated* waar hexachorde gebruik word om die melodie van Ortega te begelei (dus atonaliteit vs. tonaliteit). Tweedens word eklektisisme aangetref waar 'n styl per se nageboots word, byvoorbeeld die “Boulez-variasie” in *The people united will never be defeated*.

Rzewski kies ook twee wyses waarop komposisies verteenwoordigend kan wees van 'n politieke konteks. Die eerste wyse is waar daar nie op 'n reeks gebeure of narratief gefokus word nie, maar eerder die psigologiese gevolge van 'n objek of 'n idee uitgebeeld word. Sy *Winnsboro cotton mill blues* (1979) is 'n voorbeeld hiervan waar twee teenstrydige entiteite uitgebeeld word – die handarbeiders deur die liriese jazzmelodieë verteenwoordig, en die bombastiese en aggresiewe klanke wat die masjiene en die ongenaakbare toestande van die slawehandel uitbeeld.

The people united will never be defeated en *No place to go but round* behels 'n tweede wyse van verteenwoordiging wat meer subtiel ingespan word; dié kan as narratief beskou word waarby die luisteraar betrek word om dit self – deur die wisselende buie en psigologiese toestande soos deur die verskeie opeenvolgende style en inhoud van kleiner strukturele eenhede geskep – te skep. Soos reeds bespreek, is dit dié verslapping en sametrekking van die psigologiese ontwikkeling wat die sosiale konteks in die variasiestelle versinnebeeld.

Dit is wel die geval dat wanneer musiek met politiek geassosieer word, dit dikwels bloot as propaganda – veral van totalitêre regimes – manifesteer. Al Rzewski se musiek kan egter nie as polities gemotiveerd beskou word nie, en, die wat wel sodanig daar uitsien, voldoen komposities aan 'n hoë tegniese en artistieke standaard. *The people united will never be defeated* en *No place to go but round* tel dus onder die komposisies van hom waar die tweedelige inhoud, polities en musikaal, wedersyds 'n bykomende dimensie aan die ander verleen en só komplimenteer.

3.2.5 Rzewski se identiteit as politieke komponis

Rzewski skram weg van die benaming politieke vegter; die navorser vind Rzewski se latere inslag as komponis meer op humanitêre aspekte gefokus as wat hy homself eksplisiet met 'n politieke agenda bemoei. *The people united will never be defeated* is wel van die polities mees gemotiveerde (en dus vroeëre) komposisies in sy oeuvre. Ná dié komposisie word daar al minder 'n onomwonde politieke agenda of bemoeienis in sy komposisies aangetref.

Aldus Melton (1997: 7) het Rzewski gedurende die tydperk waaruit *The people united will never be defeated* dateer, sterk politieke oortuigings gekoester, en was hy gretig om 'n verwantskap tussen musiek (en die ander kunste) en die heersende politieke struwelinge te

skep. Hy behoort aan die uitvoerende groep genaamd Musicians Active Collective wat fondsinsamelingskonserte vir inter alia die stryd van die Chileense volk gehou het.

Tydens 'n onderhoud met Vivian Perlis in 1984 (Rzewski, 2007: 184) meld Rzewski:

It doesn't mean very much to me. I don't think of myself as being an especially political composer. I am in the habit of trying to relate my work to the world around me, and if this means being a political composer, then I suppose that's what it has to be, but I don't think there is anything especially unusual about it.

Zuraw (2003: 21–29) bespreek in diepte waarom Rzewski nie homself moontlik as 'n politieke komponis wil eien nie. Die huidige navorser meen dat 'n eenvoudige verklaring vir die verskynsel kan wees – wat alle navorsers waarvan die huidige navorser kennis dra, nalaat om te oorweeg – is dat Rzewski bloot meer polities georiënteerd in sy jeug en vroeë middeljare was as wat hy later van tyd sou wees. In al die uitlatings tydens en voor die sewentigerjare (bv. in Parma, 1968) is Rzewski polities meer uitgesproke, en in al dié sedert die tagtigerjare blyk die teenoorgestelde waar te wees (bv. tydens 'n publieke spreekbeurt by die Berlyne musiekskool (Hochschule für Musik), 1994).

Die verskynsel is besmoontlik ook 'n kenmerk van die algehele tydsgees van die sogenaamde hippie-generasie/*baby boomers* waar hulle in hul jeug polities besonder aktief was om in hul middeljare 'n gematigde, al dan pessimistiese of apatiese politieke uitkyk op die lewe te handhaaf – volgens die bekende Gallup-meningsopname verdeel die *baby boomers* al vir 'n geruime tyd relatief gelykop wat hul teenswoordige Demokratiese Party- en Republikeinse Party-affiliasie aanbetref (Newport, Jones & Sand, 2014). Hakanson (2014: 43–44) beweer wel dat die klem wat deur die media en kritici op die apatiese en narcistiese teenswoordige lewensuitkyk van die *baby boomers* en daaropvolgende generasies geplaas word, 'n foutiewe diagnose van die heersende tydsgees is – volgens hom is 'n akkurer beskrywing dat die selfgesentreerdheid wat die hedendaagse samelewing kenmerk, 'n solipsistiese lewensbeskouing is waar daar weens politieke nihilisme doelbewus van politieke en siviele betrokkenheid weerhou word (kyk ook 3.3 aangaande die tydgenootlike onbetrokkenheid van die Chileense volk by hul politiek). Hy (2014: 48) gaan ook verder om die verwerping van die establishment en die uitstel van oordeel, rakende 'n verskeidenheid van politieke kwessies, met Jacques Derrida se begrip *différance* te vereenselwig.

Ter staving van my mening is die duidelike verwysing gedurende die laatsestiger- en sewentigerjare na die politieke of sosiale inhoud in die onderskeie titels van Rzewski se komposisies wat sedert die tagtigerjare feitlik in geheel ontbreek, en oënskynlik as aanduiding van 'n meer gematigde politieke benadering beskou kan word.

Aanvanklik was Rzewski ook omring deur polities uitgesproke mense wat as politieke stimulasie dien: sy eerste vrou was 'n aktiewe lid van 'n sosialistiese party; Christian Wolff – 'n goeie vriend en medemusikant (*collaborator*) – 'n selferkende en geswore Maoïst; en die teaterduo Judith Malina en Julian Beck was uitgesproke anargiste.

3.2.6 Motivering vir die gebruik van “¡El pueblo unido jamás sera vencido!” en ander protesliedere

Rzewski motiveer die gebruik van “¡El pueblo unido jamás sera vencido!” as tema om die verskil wat tussen die politieke bewustheid, aangaande die vergrype van President Nixon, in die VSA en Italië gedurende 1974 geheers het, te probeer verminder. Tydens dié tydperk het Rzewski gereeld tussen Rome en New York gereis en was akuit bewus van die verskil wat daar tussen die VSA en die Europese vasteland se verslaggewing geheers het; in New York was daar feitlik geen melding van die coup d'état wat plaasgevind het nie, tot die *New York Times* later aan artikels oor die moontlike betrokkenheid van die Amerikaanse Intelligensiediens (CIA) begin plaas het (daar was ook in 1975 'n verhoor aangaande die aangeleentheid in Chili waarin Kissinger ondervra is). Rzewski meld dat daar gedurende dié tydperk moontlik slegs 25 kommuniste was wat op Union Square in New York met plakkaat geparadeer het, terwyl daar in Rome honderde duisende mense die lied gedreuning het. Die einde van die lied is dan ook ritmies gesing-praat (*chant*), “¡El pueblo unido jamás sera vencido!” (Rzewski hoor die lied “¡El pueblo unido jamás sera vencido!” vir die eerste keer (September 1974) tydens 'n uitvoering deur die Chileense folkgroep Inti-Illimani by Hunterkollege te New York (Madsen, 2003: 8).) Weens die toestand van sake voel Rzewski genoodsaak om betrokke te raak (onderhoud met Alburger – aangehaal in Madsen, 2003: 126): “God damn, maybe you can't change the world with music, but you could do *something* (sic). It's better than just sitting there or standing there and doing nothing, and I'm going to write a piano piece about it.”

Die komposisie is gekomponeer vir die Amerikaanse tweehonderdjarige bestaansviering (1976) waartydens dit dan ook uitgevoer word. Die gebruik van 'n proteslied ten tyde van dié viering vir die VSA kon moontlik gesien word as herdenking van hul revolusie tweehonderd jaar eerder, maar is ook die krygslid van Amerika se sogenaamde vyande (Augusto Pinochet en sy politieke party Populêre Unie). Daar moet dus nie nagelaat word om die ironie van die aanbieding van dié komposisie, wat getuig van die onderdrukking van die Chileense volk deur die VSA, in te sien nie – dié politieke kommentaar kon nie op 'n meer gepaste tyd gelewer word nie.

Rzewski meld ook in die laserskyfnotas van *The people united will never be defeated* dat “Bandiera rossa” 'n verwysing is na die Italiaanse volk wat gedurende die sewentigerjare die Chileense banneling ondersteun en huisves, en dat die anti-Fascistiese “Solidaritätslied” die gehoor moet herinner dat die ooreenkomstige gevare die breër samelewing (in 1975) steeds, soos in 1932, bedreig.

3.3 Allende, Nixon en Neruda

Tussen die jare 1970 en 1973 was Salvador Allende aan bewind in Chili waar hy as leier van die eerste vryverkiesde Marxistiese regime in die Weste optree. Dié rampspoedige jare was gekenmerk deur ingewikkelde politieke en ekonomiese probleme as gevolg van Allende se pogings (Melton, 1998: 9) om baie van Chili se industrieë, hoofsaaklik die koperindustrie, te nasionaliseer. Volgens Chomsky (Barsamian, s.j.) was die verspreiding van welvaart nie van

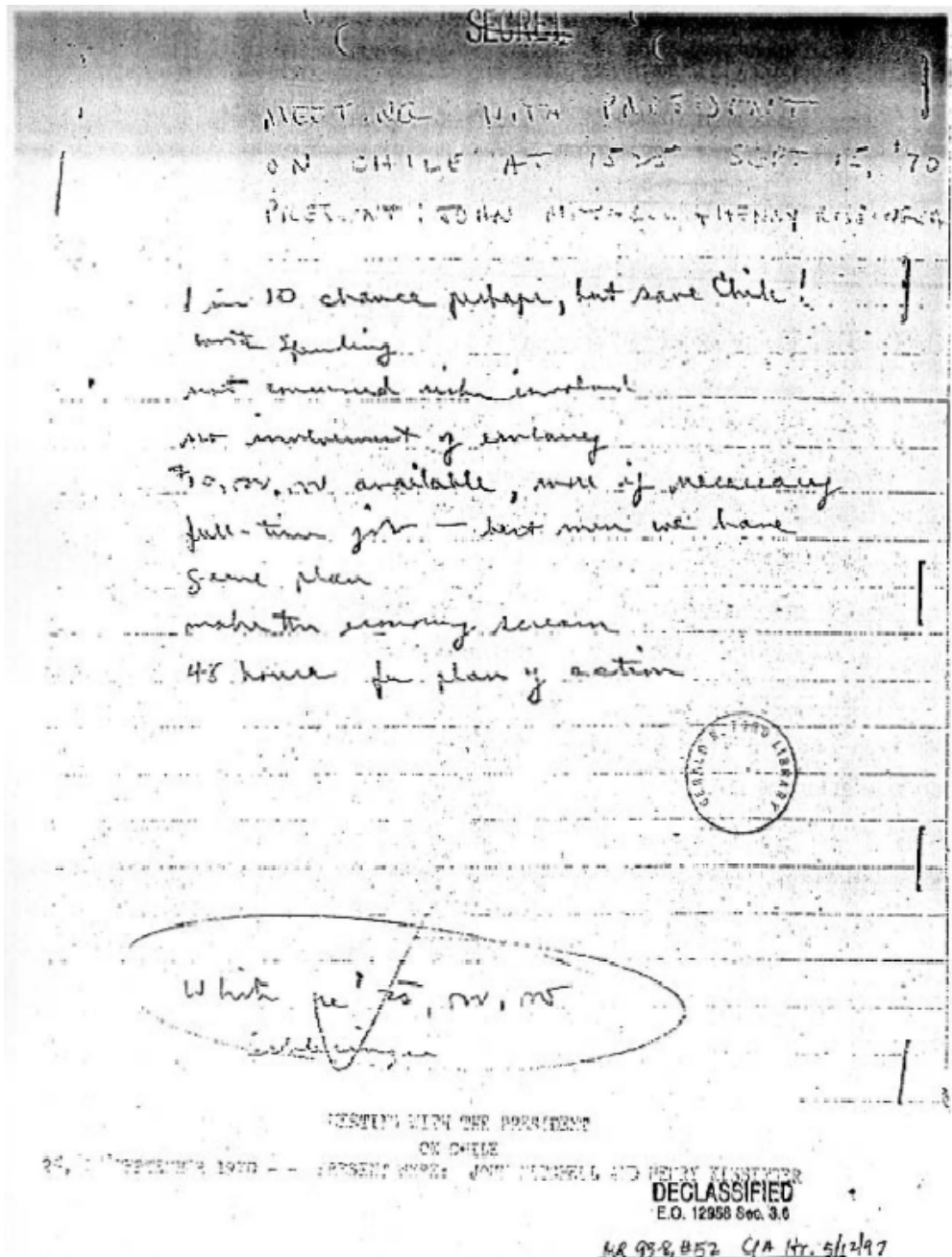
'n buitensporige mate nie. Allende was self 'n mediese dokter en het 'n nasionale program van stapel gestuur waar sowat 'n half miljoen wangevoede kinders gratis van melk voorsien is. Tesame met die nasionalisering het hy werkerslone verhoog, sosiale dienste verbeter en grondhervormingsprogramme van stapel gestuur. Al dié aksies was tot die voordeel van die laer klasse. Die middel- en hoër klasse, asook Amerikaanse besighede en korporasies waaronder ITT en Anaconda Copper, was egter deur dié aksies ontstoke. Chile was spoedig sonder buitelandse kapitaal wat kontantvloei-probleme en reusagtige inflasie tot gevolg gehad het. Verskeie stakings, petisies en kontrapetisies volg op die verwickelinge wat uiteindelik die Allende-koalisie tot niet maak. Al dié gebeure stuur af op die coup in 1973 waartydens Augusto Pinochet die leisels oorneem.

Die CIA verleen aan Pinochet finansiële hulp om die politieke situasie te manipuleer – miljoene dollars word aan Pinochet bewillig om sy opposisieparty deur middel van die media, politici, besigheidslui en werkersunies te ondermyn. In die koerant *El Mercurio* (Chile se vernaamste koerant) is berigte gefabriseer om die werkersonluste en stakings te ontketen. Chomsky (Dwyer, 2003) noem dié die eerste 9/11 (die coup waartydens Allende ontsetel word, vind op 11 September 1973 plaas). Die inmenging in Chili was nie 'n eenmalige gebeurtenis nie, waar daar gereken word dat die VSA in 1964 meer geld spandeer het om Allende se eerste presidensiepoging te fnuik, as wat die twee presidentskandidate vir die VSA-verkiesing (in 1964) tesame aan hulle eie promosieveldtogte spandeer het (Barsamian, s.j.).

Die nou berugte uitlating op 15 September 1970 van President Nixon, “laat die ekonomie skreeu”, was deel van die amptelike opdrag om grootskaalse geheime operasies van stapel te stuur om Allende te verhoed om sy posisie as staatspresident in te neem, en later die coup in Chile te laat geskied. Die onderstaande fotomateriaal (Kornbluh, s.j.) is 'n kopie van die gedeklassifiseerde dokument waar, in Nixon se eie handskrif, die volgende opdragte gelewer word:

Figuur 1: Notule deur President Richard Nixon geneem

“1 in 10 chance perhaps, but save Chile!; worth spending; not concerned; no involvement of embassy; \$10,000,00 available, more if necessary; full-time job – best men we have; game plan; make the economy scream; 48 hours for plan of action”



Volgens Chomsky (Barsamian, s.j.) was die VSA (Nixon en Kissinger) bevrees dat 'n suksesvolle sosialistiese staat in Latyns-Amerika kon dien as sosialistiese model en Europese kommunisme aanmoedig. Dié model moes ten alle koste vermy word weens die skade wat dit Amerikaanse beleggers en kapitalisme sou berokken. Ewe-eens word die reeds genoemde

modi operandorum toegepas om Nicaragua, Viëtnam, Kuba, Guatemala, Griekeland (Barsamian, s.j.) en meer onlangs in Irak (Chomsky, 2003: 4) te destabiliseer om sodoende die VSA se posisie as wêreldmoontheid te beskerm. Tot vandag heers daar 'n apatiese politieke houding onder die publiek in Chili (Barsamian, s.j.). In teenstelling hiermee word daar vroeër jare, vóór die Fascistiese inmenging van die VSA wat aanleiding gee tot die depolitisering van die bevolking, 'n lewendige demokratiese samelewing in Chili aangetref.

Die volksheld Pablo Neruda word by die kulturele oplewing (kyk 3.6.6) en volksondersteuning van Allende se politieke veldtog en ideologieë betrek. Neruda – die beroemde Chileense digter en Nobelpryswenner vir letterkunde (1970) – is wêreldwyd bekend vir sy liefdesgedigte, maar word polities aktief ná 'n vriend van hom, die Spaanse digter Federico García Lorca, gedurende die Spaanse burgeroorlog tereggestel is. Neruda was 'n presidentskandidaat (vir Chili) in 1970, maar tree uit om sy steun aan Allende te verleen. Na die oorwinning van Allende wy Neruda homself toe om 'n veldtog te voer waartydens hy die euwels van burgeroorlog verkondig en die Fascistiese aktiwiteite van die regse faksies afkeur. In 1973 verskyn die digbundel *Incitación al Nixonicidio y alabanza de la revolución chilena* ('n Aanhitsing om Nixon te verwoes en tot lof van die Chileense revolusie) waar die openingsgedig reeds die toon van die bundel – die woedende teenkanting aangaande die Amerikaanse president se inmenging – aangee:

“Comienzo por invocar a Walt Whitman” (“Ek open deur Walt Whitman op te roep”)

Es por acción de amor a mi país
 que te reclamo, hermano necesario,
 viejo Walt Whitman de la mano gris,

para que con tu apoyo extraordinario
 verso a verso matemos de raíz
 a Nixon, presidente sanguinario.

Sobre la tierra no hay hombre feliz,

 nadie trabaja bien en el planeta
 si en Washington respira su nariz.

Pidiendo al viejo bardo que me invista,

 asumo mis deberes de poeta

Omdat ek my land lief het,
 eis ek jou op, noodsaaklike broer,
 oue Walt Whitman met jou gryns hande,

sodat, met jou besonderse ondersteuning
 reël vir reël, ons hom ontwortel,
 dié bloeddorstige President Nixon.

Daar kan geen gelukkige mens op aarde
 wees,
 niemand kan op aarde gelukkig werk
 terwyl daardie neus nog in Washington
 asemhaal.

Ek vra die ou digter om met my saam te
 spreek,
 ek neem die pligte van die digter op,

armado del soneta terrorista,	gewapen met die sonnet van 'n terroris,
porque debo dictar sin pena alguna	want ek moet uitvoer sonder enige berou
la sentencia hasta ahora nunca vista	hierdie ongehoorde vonnis
de fusilar a un criminal asdienta	om 'n misdadiger onder beleg te skiet,
que a pesar de sus viajes a la luna	wie, ten spyte van sy reise na die maan
ha matado en la tierra tanta gente,	so baie mense hier op die aarde dood,
que huye el papel y la pluma se arranca	dat die papier na die dak vlieg en die pen slag gereed is
al escribir el nombre del malvado,	om die naam van dié skurk neer te pen,
del genocida de la Casa Blanca.	wat vanaf die Wit Huis volksmoord pleeg.

3.4 Cornelius Cardew

As sekondêre komponis tot die huidige navorsing is 'n uitgebreide biografiese kensketsing van Cardew buite die bestek van die navorsing.

Cardew (1936–1981) was 'n Britse eksperimentele musikus en komponis en sal veral onthou word as die medestigter (tesame met Howard Skempton en Michael Parson) van die Scratch Orchestra in 1968. (Dié toon ooreenkomste met MEV deurdat dit ook 'n eksperimentele uitvoerende ensemble was.) Cardew het egter later om ideologiese redes op dié avant-garde-komposisiepraktyke sy rug gedraai om hom tot sosiopolities gemotiveerde musiek (en die bevryding van mense deur musiek) te wend.

Sy oeuvre kan dus in twee tydvakke verdeel word – grootliks weens sy kontak met Marxisme-Leninisme in Brittanje: die vyftiger- en sestigerjare wat gerieflikheidshalwe as die avant-gardetydperk geklassifiseer kan word; en die periode vanaf die sewentigerjare tot sy afsterwe waar hy gestreef het om van 'n sosialis-realistiese benadering tydens komposisie gebruik te maak – sodoende kon sy komposisies 'n sosiale funksie vervul en 'n integrale deel van mense se lewens uitmaak.

Die handomkeerreaksie van Cardew was nie ondeurdag of die gevolg van 'n onvermoë om suksesvol as avant-gardemusikus 'n loopbaan te kon voer nie; Cardew was gedurende 1958–1960 in Keulen Stockhausen se student en assistent waar hy onder andere aan die laasgenoemde se komposisie *Carré (Vierkant)* (1959–1960) werksaam was. Stockhausen het met groot lof Cardew as ingeligte komponis, met betrekking tot die aktuele kompositoriese teorieë, en vaardige uitvoerende musikus beskryf (Harris, 2013: 26). Gedurende dié tydperk toon sy eie komposisies die gebruik van integrale serialisme wat ook deur Stockhausen en Boulez gebruik was. Na aanleiding van 'n optrede in Keulen deur David Tudor en John Cage

laat vaar hy serialistiese gebruik en wend hom tot die praktyke van die eksperimentele Amerikaanse komponiste, waaronder dié van Morton Feldman, Christian Wolff en Cage.

Cardew sluit ook soos Rzewski in die sestigerjare by 'n improvisasiegroep AMM (die letterwoord se betekenis word deur die musici as geheim bewaar – moontlik om 'n humoristiese rede (Warburton, 2004)) aan wat hoofsaaklik uit jazzmusici bestaan het. Cardew tree in die hoedanigheid van tjellis en pianis in die groep op.

Die Scratch Orchestra se ondergang is volgens Cardew te wyte aan die ensemble se onvermoë om as sosiale aktiveringsmiddel te kan dien deurdat, weereens soortgelyk aan die geval van Rzewski, die konseptuele uitvoerings uiteindelik ook as elitêr ervaar is. Alhoewel die musiek en ideologie van die Scratch Orchestra, veral aanvanklik, 'n ondertoon van subjektiwiteit en anargisme gehad het (Richards & Saba, 1986), was dit nogtans in die avant-garde kompositoriese groef ingebed en om dié rede onverstaanbaar vir en ontoereikend om kommunikasie met die informele gehore (bv. in dansklubs) te bewerkstellig. 'n Polemiese situasie is geskep waar beide die spelers in uiteenlopende rigtings die orkes die toekoms wou inneem, asook die (musikaal onopgevoede) gehore wat gewelddadig en met duidelike ontevredenheid op die “bourgeois karakter” gereageer het. Dié wending van sake is ironies aangesien dit juis nie die politieke konteks was wat die ensemble wou uitdruk nie.

Dit is ná die tot niet gaan van die Scratch Orchestra dat Cardew hom met mening in die linksgesinde politiek begewe. Hy neem 'n populistiese, posttonale styl aan wat hy in die liedere, gekomponeer om die linkse ideologieë te vergestalt, aanwend. Dit is ook gedurende dié tydperk waartydens hy die berugte teks *Stockhausen serves imperialism* (1974) skryf waarin hy sy rug op sy beroemde leermeester draai. Hierin bewoord hy sy frustrasies met, en redes tot, die wegbeweeg van die avant-garde: “I have discontinued composing music in an avant-garde idiom for a number of reasons: the exclusiveness of the avant-garde, its fragmentation, its indifference to the real situation in the world today, its individualistic outlook.” Daar moet gelet word dat Cardew ook sy eie komposisies en praktyke as avant-gardekomponis afkeur – hy beskryf sy magnum opus uit dié tydperk, *The great learning* (1968), as “inflated rubbish” en homself as 'n polities agtergeblewe komponis (Richards & Saba, 1986). Die latere periode se musiek is nie esoteries van aard nie, maar word deurspoel deur 'n humanistiese politieke uitkyk waar daar teen Fascisme en oorlog gewaak word om die wêreld van die onderdrukking van mense deur mense te bevry. Daar moet beklemtoon word dat dit 'n sosialistiese humanisme is wat Cardew nastreef; die komposisies van die avant-garde het wel 'n sterk individualistiese karakter gehad, maar, soos in *The great learning*, word die individu deur die mistieke bewondering van die kosmos se grootsheid oorweldig.

Cardew was aanvanklik deur Maoïsme beïnvloed, maar dié se verwerping van die progressiewe kulturele tradisie, en die tradisies van die volk in geheel, laat Cardew uiteindelik daarvan wegbeweeg; volgens Cardew is Maoïsme in der waarheid glad nie Marxisties nie (Richards & Saba, 1986). Hy wend hom gevolglik tot Ierse revolusieliedere, waaronder “Croppy boy” en “Father Murphy”, twee liedere vanuit die 1798- Ierse rebellie, in

sy solo-klavierkomposisies. Die laasgenoemde dien as manifestering van sy aktiewe politieke betrokkenheid by Ierse vryheid, vereniging en onafhanklikheid. Twee verdere klavierkomposisies wat gedagtig aan die virtuose aspekte van klavierspel is, is *The worker's song* en *Boollavogue*.

Verskeie van sy komposisies is nie per se programmaties nie, maar die betrekking daarvan op die buitewêreld is voor die hand liggend. Die *Thälmann-variasies* is dus 'n uitsondering wat die laasgenoemde aanbetref. Alhoewel Cardew se komposisies gedurende sy “politieke periode” hoofsaaklik uit klavierwerke bestaan, komponeer hy ook vir koperblaasinstrumente (*Ford worker's song* en *Smash the social contract*), en vir ensemble (waaronder die komposisie *Thälmann-sonate* vir klavier, marimba en xilofoon).

Cardew was lid van die Kommunistiese Party van Engeland in die sewentigerjare, en as medestigterlid het die sentrale komitee van die Revolusionêre Kommunistiese Party van Engeland onder hom sy ontstaan gehad. Die aktiewe politieke betrokkenheid van Cardew by kommunisme verduidelik sy vereenselwiging met Thälmann en die gebruik van 'n lied ter ere van Thälmann is sy klaviervariasiestel.

Cardew sterf in 1981 tydens 'n tref-en-trap-ongeluk naby sy Londense woning in Leyden. Daar word wyd bespiegel oor die moontlikheid dat Cardew weens sy betrokkenheid by linksgesinde politiek vermoor is, wat 'n verdere biografiese raakpunt (alhoewel veertig jaar verwyder) tussen hom en Thälmann is.

3.5 Ernst Thälmann

Ernst Thälmann (1886–1944) was die leier van die Duitse Kommunistiese Party (DKP) vir die grootste deel van die Weimar-republiek se bestaan. Hy was van die bekendste politieke figure van die tussenoorlogjare in Duitsland (tussen WO I en WO II) en staan tydens twee verkiesings (1925, 1932) as presidentskandidaat, maar was in beide gevalle onsuksesvol.

Tydens 'n algemene staking in Januarie 1933 stel Thälmann voor dat die DKP en die Duitse Sosialistiese Party (DSP) Hitler uit die kussings lig. Op dié tydstip was alle politieke partye reeds verban met die uitsondering van die Nasionale Sosialistiese Duitse Werkersparty (die Nazi-party).

Op 3 Maart 1933 word hy deur die Gestapo in hegtenis geneem en vir die volgende elf jaar in afsondering aangehou. Op bevel van Hitler word hy in die Buchenwald-konsentrasiekamp sonder verhoor tereggestel. Volgens Thälmann het sy twee verdedigingsprokureurs vermoed dat hy sy verhoor as platvorm sou gebruik om hom tot die publiek te wend en dié probeer oorreed om Hitler te ontsetel – om dié rede vind die verhoor nie plaas nie.

Die DKP was gedurende die twintigerjare die grootste kommunistiese party buite Sowjet-Rusland, en as medestigter en leier het Thälmann 'n kardinale rol gespeel om die ideologie van 'n groot deel van die bevolking te vorm. Die leierskap en verhouding van die DKP met Moskou dien op 'n wyse as prototipe en trajek vir Europese, en moontlik selfs vir die konsep

van wêreldkommunisme. Thälmann word desweë as die simbool van die kommunistiese anti-Fascistiese weerstand van 1933 voorgedhou.

3.6 Interteksliedere

3.6.1 “Bandiera rossa” (“Die Rooi vlag”)

“Bandiera rossa” (1908), soms ook bekend as “Avanti popolo”, is een van die bekendste liedere van die Italiaanse werkersbeweging. Dié lied verheerlik die Rooi vlag waar dit as simbool van die sosialistiese en kommunistiese beweging gesien word. (Die kleur rooi word dikwels met sosialisme en linksgesinde politiek geassosieer – Thälmann word bv. as die Rooi president tydens sy verkiesingsveldtog voorgestel.) Die lirieke is deur Carlo Tuzzi neergepen en is op die wysies van twee Lombardiese liedere getoonset. Variante van die lirieke bestaan, veral waar die woord *comunismo* dikwels met *socialismo* vervang word.

(Dié lied kom in *No place to go but round* sowel as *The people united will never be defeated* voor.)

3.6.2 “Heimliche Aufmarsch” (“Die geheime opmars”)

Die gedig word in 1927 deur Erich Weinert geskryf en deur Wladimir Vogel getoonset (WVW 35) en ter geleentheid van die eerste Internasionale Anti-oorlogdag op 1 Augustus 1929, uitgevoer. Hanns Eisler toonset ook die lied en dit word aan die einde van die film, *Niemandland* (1931) gespeel, waar Ernst Busch dit vertolk. Die buitemusikale onderwerp van die lied en film is die teenkating teen oorlog, wat dikwels eerder as ten bate van die groot rolspelers van kapitalisme gesien word as van die proletariaat. Eisler hertoonset die lied en dié weergawe word in 1938 deur Busch by onder andere ’n DKP-saamtrek voorgedra. Dit is ook dié weergawe van die lied wat die meeste bekendheid verwerf het. Die laasgenoemde toonsetting word in die *Thälmann-variasies* aangetref.

3.6.3 “Solidaritätslied” (“Solidariteitslied”)

“Solidaritätslied” is ’n werkerslied (of lied wat deur die werkersklas gesing word) deur Bertolt Brecht gekomponeer en deur Hanns Eisler getoonset. Die lied se buitemusikale agtergrond handel oor die ekonomiese krisis van 1929 en die eerste wêreldoorlog. Dit word vir die film *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* (1932) geskryf waar Ernst Busch dit uitvoer. (Busch verwerf dan ook bekendheid vir sy vertolking van werkersliedere.) Die anti-Fascistiese lied stam dus ook uit die tussenoorlogjare van die Weimar-republiek en, soos in die geval van “Libérons Thälmann”, verteenwoordig dit ’n verset teen die Nazi’s.

(Dié lied kom in *The people united will never be defeated* voor.)

3.6.4 “Libérons Thälmann” (“Bevry Thälmann”)

Die komposisie is in 1934 deur die Franse komponis en politieke radikaal Charles Koechlin gekomponeer. Dit is die eerste keer tydens ’n internasionale olimpiade van werkersmusiek, wat in Straatsburg, Frankryk van 8–10 Junie 1935 gehou is, uitgevoer. Hanns Eisler was die voorsitter van dié kompetisie en tel onder die organiseerders as die een wat, weens die

straatgevegte wat tydens dié vieringe tussen die polisie en aktiviste (insluitende die musici) plaasgevind het, vir die langste periode deur die Franse polisie in aanhouding gehou is.

(Dié lied kom in die *Thälmann-variasies* voor.)

3.6.5 “Thälmann-lied”

Daar bestaan, sover die navorser kon uitpluis, twee liedere waaraan die naam Thälmann-lied gekoppel word: ’n minder bekende lied anders bekend as “Für den Kameraden Thälmann” (“Vir ons kameraad Thälmann”) (1935) deur Paul Arma getoonset en die lirieke deur Erich Weinert (kyk 3.6.2) geskryf; en ’n bekender lied anders bekend as “Thälmann ist niemals gefallen” (“Thälmann is nooit verslaan nie”) (1951), ’n toonsetting deur Eberhard Schmidt en van lirieke deur KuBa (Kurt Barthel se skrywersnaam) voorsien. Dit is die eersgenoemde lied wat as tema vir die *Thälmann-variasies* gebruik word.

3.6.6 “¡El pueblo unido jamás sera vencido!” (“Die verenigde volk sal nooit verslaan word nie”)

Die lied “¡El pueblo unido jamás sera vencido!” word deur Sergio Ortega en die folkgroep Quilapayún gekomponeer (1973). Ortega bevind homself te midde van die Chileense kulturele beweging waar folkloristiese elemente binne ’n klassieke konteks gebruik word; kunstenaars het populêre melodieë in klassieke vormstrukture gebruik, óf folkkomposisies op klassieke instrumente uitgevoer. Buiten Ortega en Quilapayún, was van die belangrikste rolspelers in die kulturele oplewing Violetta Parra, Víctor Jara en die groep Illapu wat almal deel vorm van die *Nueva Canción Chilena*-beweging (*Chileense Nuwe Sang*-beweging).

Die noue verbintenis tussen musiek en politiek in Chili, veral gedurende die lewendige kulturele opbloeiing gedurende die sestiger- en sewentigerjare, moet nie onderskat word nie. Die *Nueva Canción Chilena*-beweging ondersteun demokratiese sosialisme deur die Amerikaanse massakultuur wat die kulturele milieu van Chili oorheers het, ten gunste van Chileense folkmusiek en kultuur verwerp. Verder word die musiek ook tydens politieke optogte ingespan om as motivering te dien en eenheid te skep.

Alhoewel “¡El pueblo unido jamás sera vencido!” nie die folkloristiese vermenging van *Nueva Canción Chilena* verteenwoordig nie, stem dié benadering met Rzewski se ideologiese siening aangaande die vermenging van klassieke en populêre tradisies ooreen.

(Dié lied kom as tema in *The people united will never be defeated* voor.)

3.6.7 Nota aangaande die interteksliedere

Opvallend is dat die interteksliedere onderskeie lande (Chili, Duitsland, Frankryk en Italië) en kulture se verzet teen Fascisme verteenwoordig. Buiten “¡El pueblo unido jamás sera vencido!” ontstaan al die liedere gedurende die jare tussen die twee wêreldoorloë en word deur die gebruik daarvan in *The people united will never be defeated* ’n verband met die soortgelyke sosiopolitieke onderdrukking, ongeveer veertig jaar vroeër, getrek.

Rzewski meld die volgende aangaande die gebruik van intertekstliedere in *The people united will never be defeated* (aangehaal in Madsen, 2003: 125):

These quotes have a certain formal justification; just as different musical styles of different historical periods are collected and different connections to different geographical areas of the earth (Latin-Afro-America) are manufactured, I attempted here to express the idea that a continuity exists among different phases of the revolutionary fight in history, Eisler's "Solidaritätslied" was a call for unity in the face of the threat of Hitler's Fascism, and the Italian song was quoted mainly because Italy was the first country that opened its arms in 1973 to Chilean refugees, and it was also the country in which the Unidad Popular opened its main quarters after the coup.

3.7 Uiteenlopende benaderings van Cardew en Rzewski

Beide komponiste voel aangetrokke tot die avant-gardepraktyke gedurende die sestigerjare en vorm deel van improvisasiegroepe. Ook word daar 'n politieke bewuswording by beide aangetref wat in hul komposisies manifesteer, asook 'n poging om hul musikale uitings vir die publiek toeganklik te maak om sodoende die sosialistiese politieke ideologieë oor te kon dra. Die *Thälmann-variasies* dateer uit Cardew se finale, populêr georiënteerde kompositoriese styl wat ligter van aard was. Cardew se ontydige afsterwe noodsaak dat die uiteindelige rigting of moontlike stilistiese verandering wat Cardew nog kon ondergaan, bloot oor gespekuleer kan word.

Rzewski meld dat die oorwegende en oorhoofse tonale benadering wat hy in *The people united will never be defeated* inspan, té retrospektief is, en nie 'n praktyk is waarna hy weer sal kan terugkeer nie (Margels, 1985: 13).

Dit is interessant dat waar Rzewski se kompositoriese uitsette al minder gepolitiseer word, Cardew se belangstelling en betrokkenheid vermeerder – tot so 'n mate dat dit sy musiek begin oorskadu het en sommige kritici meen sy latere komposisies van 'n minderwaardige gehalte is – volgens Paul Griffiths klink die twee kort orkestrale komposisies *Consciously* en *Dartmoor* (beide in 1978 gekomponeer) "like poorly scored and breathtakingly unimaginative backing tracks for pop songs of the most infantile kind. And I am trying to be generous" (Harris, 2013: 111). Die variasiestelle wat in dié verhandeling bespreek word, kom nietemin vanuit 'n tydperk waar, volgens die navorser, beide se kompositoriese inhoud aan 'n hoë standaard voldoen (én die politieke aspek effektief uitbeeld en integreer).

Ofskoon die komponiste dus in uiteenlopende rigtings beweeg het ná die vroeë sewentigerjare, is dit slegs van belang vir die huidige studie dat al drie variasiestelle vanuit 'n tydperk dateer waar beide komponiste hul politieke oortuigings eksplisiet in hul musiek wou oordra, en op so 'n wyse dat 'n wye groep van die bevolking weens die musiek aanklank daarby vind en desweë kennis van die sosiopolitieke inhoud kon dra. Dit is dus ná die komposisie van die bespreekte variasiestelle dat die komponiste in ideologies uiteenlopende rigtings spat.

4. Analise van *No place to go but around*

4.1 Agtergrond en uitgawes van *No place to go but around*

Die manuskrip van dié klavierkomposisie is slegs aanlyn verskene. Sover die navorser kennis dra, bestaan daar vier uitgawes waarvan twee tans op die webwerf IMSLP/Petrucci Music Library beskikbaar is. Een uitgawe was by die aanvang van die navorsing op die laasgenoemde webwerf beskikbaar, maar is egter ondertussen daarvan onttrek. Dié uitgawe is onvolledig – sommige van die dinamiese aanwysings ontbreek waar party van kritieke belang is om die komposisie suksesvol uit te voer: die fortissimo-aanduiding in die derde variasie (m. 169) wat as klimakspunt vir die variasiestel dien; die tema- en variasiesaanwysings; asook die improvisasie, wat tussen variasie drie en vier moet geskied, se beskrywing ontbreek in geheel. Die uitgawe waarmee laasgenoemde op die reeds vermelde webwerf vervang is, het die ontbrekende inligting bygewerk.

Die reeds bespreekte uitgawes is handgeskrewe manuskripte. Pierre Gouin is verantwoordelik vir die set van die bladmusiek en bring twee uitgawes (2006 en 2011) uit. Die navorser kon nie daarin slaag om die 2006-uitgawe van Gouin te bekom nie, maar wel die daaropvolgende uitgawe. Dié is in samewerking met die befaamde pianis Marc-André Hamelin uitgebring. Alhoewel daar op die titelblad aan Hamelin as medewerker erkenning gegee word, is dit nie aangedui in watter hoedanigheid en tot in watter mate hy by die redigering en set van die bladmusiek betrokke was nie. Dit blyk of daar feitlik geen artistieke meriete aan dié uitgawe is nie – slegs op enkele plekke word daar in dié voege 'n bydrae gemaak, onder andere waar 'n melodiese lyn deur middel van strepe tussen die linkerhand- en regterhandpartye uitgewys word (kyk m. 196 – die navorser is van mening dat dit voor die hand liggend is wanneer die voorafgaande passasie in ag geneem word), asook twee aanduidings om die una corda-pedaal se gebruik te staak (kyk mm. 61 en 97 – waarskynlik per abuis in die handgeskrewe kopie weggelaat).

Die nut van die resent verskene uitgawe lê egter daarin dat die leesbaarheid van die handgeskrewe kopie verbeter word – die rekenaargesette uitgawe se notasie is uiteraard netjieser, en van die notasiewyse is ook gekorrigeer. Daar het wel twee nootfoute in Gouin se setting ingesluit, naamlik in maat 248⁴ waar die A^b 'n oktaaf te hoog geskryf is, en in maat 251⁴ waar foutiewelik 'n C[♯] in plaas van 'n C^b gedruk is. Verder vind die navorser dit bejammerenswaardig dat Gouin nie die frasestruktuur tydens die bladuitleg in ag geneem het nie – anders as in die handgeskrewe manuskrip aangetref; indien die notasie ietwat kleiner gedruk was, kon dit moontlik steeds leesbaar wees én die frases per bladsy duidelik uitlê.

Enkele handverdelings kom voor – Rzewski maak dikwels van een steel vir 'n uitgebreide akkoord gebruik waar Gouin vir die linker- en regterhand aparte stele aandui. Daar is ook 'n voorwoord aangebring waarin Rzewski omtrent die komposisie se ontstaan en vlugtig oor die kompositoriese inhoud skryf. Dit word nie aangedui nie, maar die navorser lei af dat dié inskrywing vanaf die plaatomslag, 'n biljet, of ander meegaande toeligting van die plaatopname, geneem is – Zuraw (2003: 44) haal soortgelyke sleutelwoorde aan wat blyk om in dié bronteks hul oorsprong te vind.

Rzewski meld dat alhoewel die komposisie sy oorsprong as klankbaan vir die toneelstuk *The tower of money* vind, dit nooit as sodanig uitgevoer is nie; die struktuur van die toneelstuk het anders daar uitgesien as toe Rzewski aanvanklik genader is om aan die projek deel te neem, en die materiaal wat hy klaar gekomponeer het, was gevolglik nie meer vanpas nie. Die toneelstuk sou van “biomeganika” en vroeë Sowjetse, eksperimentele teaterpraktyke gebruik maak; die temas wat as konseptuele dryfvere vir die toneelstuk gedien het, het van ’n ritmiese struktuur gebruik gemaak waar bewegings en dreunsang uniek tot elke tema – elke tema het ’n verskillende sosio-ekonomiese klas wat deur kapitalisme meegebring is, verteenwoordig – gebruik sou word. Die oorspronklike toneelstuk sou ook meer temas – of anders gestel, sosiale onderwerpe – as in *No place to go but around* aangetref, behandel. Die komposisie is egter ná dit nie meer deel van die projek was nie, saamgestel. Die navorser maak die aanname dat van die inhoud verwerk sou moes word, aangesien dit nou as solo-komposisie moes funksioneer en Rzewski die inhoud en duur na goëddunke kon aanpas – daar sou veral nie meer aan die toneelstuk se bestek en inhoud voldoen moes word nie. Van die onderwerpe wat in *No place to go but around* opgeneem is, is: “*lumpen, industrial workers, petty bourgeoisie, clerical-military, and big bourgeoisie*” (Rzewski, 2011: 2). (Dié herinner klaarblyklik aan Karl Marx se onderverdeling van sosio-ekonomiese klasse, en veral aan die term wat hy vir een van dié klasse geskep het, naamlik *Lumpenproletarier*.) Volgens Rzewski (2011: 2) is daar ’n kenmerkende tema vir elke sosio-ekonomiese klas en word dié uiteindelik kontrapuntaal gekombineer. Die navorser hou voor dat daar nie vier kenmerkende temas in die variasiestel se tema voorkom of geëien kan word nie – kyk 4.2.2.1 vir die navorser se indeling van die tema. Rzewski verwys waarskynlik na die vier variasies as temas, maar dié verduideliking is ook ietwat problematies; dit is nie moontlik om kruisverwysings tussen die variasies te kan waarneem nie, aangesien die tematiese inhoud in al die variasies ooreenstem. – dit is die algehele karakter en kompositoriese tegnieke wat die variasies van mekaar onderskei en wat haas onmoontlik is om kontrapuntaal uit te beeld, aangesien meer as een element by karakterskepping betrek word. Was dit bloot ’n melodie of motief wat die sosiale temas verteenwoordig het, kon dit – veral wanneer Gestalt-teorie in verband met musiek gebring word – verteenwoordigend van ’n groter geheel wees. Verder is die kontrapuntale praktyke wat wel aangetref word grotendeels motiewies, nié tematies, van aard.

Wat die kompositoriese sy betref, meld Rzewski dat die variasiestel vir hom ’n lewendige dialoog tussen spontaneïteit en organisasie is (Rzewski, 2011: 2). Dit het klaarblyklik betrekking op die wisselwerking wat tussen die deurgekomponeerde seksies en die improvisasie heers.

Die navorser kon nie daarin slaag om ’n kopie van die teaterteks te bekom nie. Hy voer wel aan dat met meer kennis van die toneelstuk dit steeds nie moontlik sou wees om die indeling – soos in die voorwoord op uiteengesit – kompositories te begryp nie.

4.2 *No place to go but around*

4.2.1 Inleiding

4.2.1.1 Klank

Die komposisie open met 'n inleidende deel van twaalf mate wat die hele omvang van die klawerbord inspan, maar veral op die buitenste registers klem lê. Die enigste dinamiese aanduiding is 'n pianissimo-teken wat aan die begin verskyn en deur 'n una corda-aanduiding vergesel word – tesame bewerk dié aanduidings 'n dowwe klankkleur en veraf gevoel. Buiten die metronoom-aanduiding – 96 kwartnootmaatslae per minuut – word 'n beskrywing wat aandui dat streng maat tydens uitvoering gehou moet word, aangebring. Dié help by die karaktervertolking deurdat die reëlmaat 'n masjienagtigheid en militaristiese ondertoon – veral by die tema en variasies aanwesig – skep. Die navorser meen wel dat geringe ritmiese vryhede by die vertolking van die komposisie toelaatbaar is om sodoende frasering musikaal te laat geskied en die vormstruktuur te onderskraag.

'n Y1 tekstuur word verkry deurdat daar slegs een noot op 'n slag klink; al die note word ook deur middel van 'n pointillistiese gebruik oor die klawerbord versprei met slegs enkele direkte herhalings van register wat aangetref word.

4.2.1.2 Horisontale aspek

Wanneer die opeenvolgende note enharmonies beskou word, bestaan die intervalinhoud – buiten vir die twee uitsonderings (mm. 8–9, 10) waar majeuretertse voorkom – uitsluitlik uit mineursekundes en rein kwarte of kwinte. Die gevonde toonhoogte-inhoud is dié van die eerste agte mate van die tema se melodie wat deurgaans van sekwense gebruik maak; weens die pointillistiese bekendstelling en gebruik van die buitenste registers is die tegniek egter nie ouditief maklik waarneembaar – soos in die geval van die tema (kyk 4.2.2.1) – nie.

Alhoewel daar nie 'n F[#] – die G^b'e funksioneer nie as leitone nie, maar as chromatiese versieringsnote – in die inleiding voorkom nie, word 'n G-toonaard geïmpliseer. Die toonsoortteken is dié van G mineur waar die toonsoortvreemde E^b'e en B^b'e (twee van elk, niemelodies ingespan) wat voorkom klaarblyklik nie op die majeuremodus dui nie – die tema verklaar dié toonsoortvreemde tone ook as chromatiese versieringsnote. Daar word ook heelwat D's aangetref wat 'n dominant-harmonie help vestig. Soos reeds vermeld, word die individuele toonhoogtes deur die wyse van aanbieding verskans en dra om dié rede nie soveel by om 'n tonale spil te vestig as wat andersins die geval sou wees nie. Die D's word verder ook deur die volop gebruik van mineursekundes versteek. Die duidelikste aanduiers van 'n G-tonaliteit is egter dat die inleiding met 'n G begin en 'n D eindig; laasgenoemde word ook deur 'n fermata verleng. Indien die inleiding op sigself staande beskou word, huiwer die navorser om – weens die aanwesige tegnieke – dié seksie as mineur óf majeur te klassifiseer – die aard van die modus word gevolglik eers in die tema ten volle gevestig.

'n Verdere interessante toonhoogte-organisasie word aangetref. Wanneer die toonhoogtes wat in die buitenste registers alleengestel word – dié vanaf die G^b drie hoër as middel-C asook die

heel laagste A – kan ’n dalende kwintsirkel waargeneem word wat van A^b tot A strek; die D (nie in die voorbeeld uitgelig) in maat 9 kan as ’n vooruitneming, of bloot as ’n afwyking van dié patroon, beskou word. Dit is egter weens hul temporale verspreiding meer van teoretiese as praktiese belang.

Voorbeeld 1: Inleiding, maat 1–12

INTRODUCTION

In very strict time throughout

pp una corda

Ped. sempre

poco

(Rit.)

4.2.1.3 Ritmiek

Die inleiding is in 4/4-tydmaat en maak slegs van kwart- en halfnote gebruik. ’n Ritmies reëlmatige gevoel word gevestig al maak maat 5–7 en 9 van sinkopasie gebruik. Die rangskikking van die nootwaardes blyk tot in ’n groot mate na willekeur te wees of van musikale intuïsie gebruik te maak; in maat 5–9 word daar wel vyf afwisselings van half- en kwartnote gevind (’n ekstra halfnoot is in m. 8 gevoeg).

4.2.2 Tema

4.2.2.1 Konstruksie

Die konstruksie van die tema sien as volg daar uit:

<u>Maat</u>	<u>Frase</u>	<u>Lengte</u>
13–20	1	8 mate
21–28	2	8 mate
29–36	3	8 mate
37–48	4	12 mate

49–60

5

12 mate

Daar blyk dubbelsinnigheid oor die fraseverdeling van die tema se eerste 24 mate te heers. Die heelnoot- harmoniese patroon in die basstem is twaalf mate lank en word vier keer herhaal, terwyl die vinniger bewegende melodie se ritmiese inhoud (regterhandparty) in drie agtmaatlange frases verdeel. Sodoende word daar 'n polifraseringspraktyk in die eerste 24 mate geskep, wat vergelyk kan word met die ritmiese beweging van 'n trioalfiguur wat teen 'n duool gestel is. Die navorser is egter van mening dat die regterhandparty se ritmiek die deurslaggewende indruk laat en derhalwe meer vormgewend as die basnootpatroon is.

In die daaropvolgende 24 mate stem die twee patrone ooreen deurdat die vinniger bewegende ritmiek van die regterhandparty uitgebrei is om ook twaalf mate te beslaan (kyk 4.2.2.5). Aldus die navorser se beskouing word die tema in vyf frases – drie frases van agt mate elk gevolg deur twee frases van twaalf mate elk – verdeel. Verder is dit ook interessant om te let dat maat 37–48 van die tema die versierde weergawe van maat 49–60 is – dit blyk dus of Rzewski retrospektief gekomponeer het.

Die onveranderde gebruik van viermaat-subfrases verleen aan die tema, asook aan die variasies wat volg, 'n periodiese karakter wat die luisteraar onmiddelik aan die kompositoriese tegnieke van die Klassieke periode herinner.

Buiten die reeds bespreekte frase-uitleg verdeel die vinniger ritmiek – tesame met die melodiek en die tekstuurgebruik – van maat 37–48 die tema en skep sodoende 'n driedelige gevoel – dié ietwat lewendiger B-seksie word teen die vermoeiende gang van die twee A-seksies (mm. 13– 36 en 49–60) gestel. Daar word egter nie in die variasies met dié praktyk volgehou nie.

Op mikrostrukturele vlak word die komposisie se inhoud deur sekwense gegeneer. Die eerste agt mate van die tema kan as voorbeeld van dié gebruik geneem word.

Mate 15–16 en 19–20 (m. 20⁴ is effens aangepas) is beide sekwense van maat 13–14, terwyl mate 17 en 18 die eerste vier note van maat 13 sekwensteel inspan.

Voorbeeld 2: Tema, maat 13–20

THEME

13

mp

17

(simile)

4.2.2.2 Klank

Buiten maat 37–48 – hier word ’n enkelnoot-melodie gevind – word daar regdeur die tema van blokakkoorde in die regterhandparty gebruik gemaak en kan derhalwe as die oorheersende tekstuur beskryf word. Dié verleen aan die musiek ’n swaar en gedrae karakter wat met die vermoënis van die werkersklas – Rzewski se beskrywing maak melding van industriële werkers – vereenselwig kan word. Die blokakkoorde verskyn meestal in grondposisie, of per geleentheid in tweede omkering, terwyl die eerste omkering selde voorkom. Die navorser is van mening dat Rzewski doelbewus dié posisies van die akkoorde inspan weens die digter nootplasing (tertsdrieklank-formasie) van die grondposisie en tweede omkering in vergelyking met die eerste omkering wat op dié wyse bydra om ’n gewigtige gevoel te skep. Die linkerhandparty se tekstuur is heelwat yler as die regterhandparty en bestaan uit twee melodiese lyne.

Die tema maak in geheel uitsluitlik van die middelregister gebruik, met die enkele uitsondering van die eerste lae kwartnoot G (m. 13) – ’n oktaafverdubbeling in die linkerhandparty. Die middelseksie (m. 37–48) word sonder die una corda-pedaal uitgevoer – dié pedaal was tot en met dié punt in gebruik – waarna dit weer tot die begin van die eerste variasie ingespan word. Maat 36 bevat een van slegs twee crescendo-tekenes in die komposisie (die ander is in m. 122 – poco a poco crescendo) wat ter plaatse ’n musikale oorgang tussen die middelseksie en die voorafgaande inhoud bewerkstellig.

4.2.2.3 Vertikale aspek

Die navorser kon geen analise – buiten ’n vlugtige kompositoriese beskrywing deur Howard Pollack en ’n karakterbeskrywing, veral met die politieke konnotasie en moontlike uitbeelding deur Michael Zuraw – van *No place to go but around* vind nie. Volgens Pollack (1992: 382) word die harmoniese gebruik in die tema deur ’n sistematiese daling, meegebring deur die gebruik van sekwensiële mineurtoonarde, gekenmerk. Die navorser meen dat

Zuraw (2003: 45) sy persepsie aangaande die harmoniese inhoud soos in die tema gevind, op dié van Pollack baseer – al die kernwoorde van die beskrywing kom ooreen met die beskrywing van Pollack.

Die navorser vind egter Pollack se analise foutief, of andersins bloot onvolledig. In maat 29–35 kom die volgende akkoorde op die eerste maatslae in die regterhandparty voor: G mineur, F mineur, E^b mineur, D mineur en D^b mineur. Dit is wel die enigste plek waar Pollack se beskrywing van toepassing is en kan gevolglik nie as 'n oorheersende kompositoriese tegniek beskou word nie. Verder kom daar slegs by uitsondering mineurakkoorde voor; selfs G majeure-tonikadrieklanke (mm. 14, 22, 50) word aangetref wat die G mineur-konteks verswak.

In die tema word die harmoniese inhoud eerstens deur funksionele harmoniese praktyke, en tweedens deur stemvoeringsakkoorde bepaal. Reeds in die eerste vier mate van die tema verskyn beide praktyke.

Voorbeeld 3: Tema, maat 13–15

g: i V⁶₄ I

Op die eerste en derde polsslae van maat 13 verskyn die tonika- en dominantakkoorde van G mineur wat vervolgens na die tonika-majeur op die eerste polsslag van maat 14 beweeg. Maat 15–16 se regterhandparty is 'n transposisie van die eerste twee mate van die tema, waar daar van F majeure se tonika na dominant, en weer na die tonika beweeg word. Dié elementêre harmoniese progressies word versier deur wisseltone (kyk vb. 3), oftewel nota cambiata (a), deurgangsnote (c), en 'n versieringsnoot wat as 'n kombinasie tussen 'n wissel- en deurgangsnoot beskou kan word (b) – op hul beurt dien al dié versieringsnote weer as grondnote van drieklankkonstruksies. Die wisseltone is besonders deurdadig van 'n groter sprong as die norm asook chromatiese tone gebruik gemaak word.

4.2.2.4 Horisontale aspek

Soos dikwels die geval by temas van variasiekomposisies, bevat dié tema ook regdeur 'n duidelik onderskeidbare hoofmelodie en is dít die beherende element van die komposisie. Die melodie self is feitlik uitsluitlik uit mineursekundes, en rein kwarte en kwinte (in omkering is dié vanselfsprekend dieselfde) saamgestel met enkele tertse waar akkoorde se omkerings mekaar direk opvolg. Die melodie bevat segmentasie en transponering van materiaal (kyk 4.2.2.1) en volg dus tradisionele tegnieke wat reeds sedert die Barok-periode in gebruik is.

Die linkerhandparty se twee melodiese lyne bestaan uit 'n stadig bewegende basparty wat tot 'n groot mate verantwoordelik is om 'n tonale spil te bewerkstellig, asook 'n tenoorparty wat van dieselfde intervalinhoud as die melodie gebruik maak.

Voorbeeld 4: Tema, maat 13–24

THEME



Buiten die chromatiese verhouding wat tussen die basparty en die reeds bespreekte nonharmoniese beweging heers, staan die basparty ook in 'n komplekse verhouding met sommige van die funksionele progressies se harmonieë. In maat 13³ (vb. 4) kom akkoord V in die regterhandparty voor en word weens die registerplasing ook as sodanig waargeneem. 'n G word in die basparty aangetref, maar funksioneer weens die registerplasing nie as bygevoegde sekunde vir die laasgenoemde akkoord V nie – die ouditiewe effek is dié van tertsopeenstapeling. Ofskoon dié tegniek – wat herhaaldelik voorkom – om kleurdoeleindes aangewend word, vorm die basparty ook deel van die middeldimensie (met betrekking tot harmoniek) terwyl die enkele uitgebreide akkoorde tot die klein dimensie behoort.

Die tenoorparty se beweging blyk deels onafhanklik van die hoofmelodie te wees, maar pas steeds met gemak by die harmonieë soos in die regterhandparty aangetref, in. Die tenoorparty bevat ook twee motiewe wat later in die variasies gebruik word. Motief a se omvang is vier halftone en maak van die volgende beweging gebruik: halftoon af, heeltoon af en dan halftoon op – met ander woord die trugang van die bekende BACH-tema. Dié motief word gebruik om – deur die herhaaldelike gebruik van sekwense, immer 'n rein kwint hoër – die tenoorparty vanaf maat 36⁴ tot aan die einde van die tema te genereer.

Voorbeeld 5: Tema, maat 37–42

Motief a word ook vroeër (die tenoorparty van mm. 22 en 24) in die tema in gepermuteerde vorm gevind.

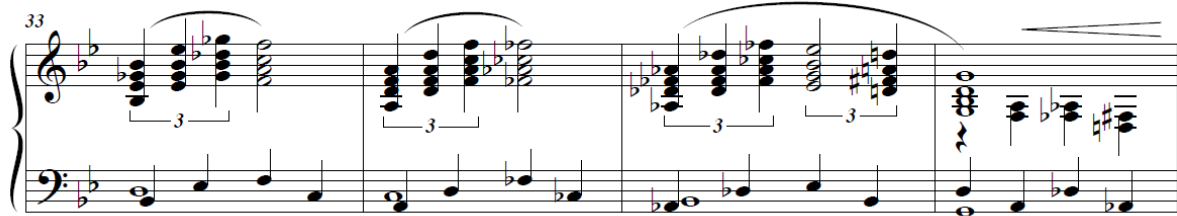
Voorbeeld 6: Tema, maat 21–24

Motief b bestaan uit drie note wat halftoongewys styg óf daal en as 'n permutasie en segment van motief a beskou kan word.

Voorbeeld 7: Tema, maat 13–20

Die tenoorparty in maat 33–36 bestaan uitsluitlik uit rein kwarte waarvan die laagste note (per maat) ’n gepermuteerde motief a vorm.

Voorbeeld 8: Tema, maat 33–36



Die melodiese beweging kan as golwend beskryf word met die tenoor- en regterhandparty wat dikwels van teenoorgestelde beweging gebruik maak. Wanneer die eerste en soms derde maatslae uitgesonder word, bevat maat 13–20 ’n dalende chromatiese lyn in dieselfde tessituur (in die regterhandparty aangetref) en strek ’n rein kwart, G tot D (kyk vb. 3). Dié lyn het ’n beherende funksie deurdat dit met klemdraende polsslae saamval. ’n Identiese scenario word in die daaropvolgende maat 21–28 aangetref met die uitsondering dat die lyn van G tot D stygend is. Maat 29–36 is chromaties dalend van dieselfde D waarmee in maat 28 geëindig word. Die oorblywende mate bevat ook dalende chromatiese lyne, maar maak in iedere geval van slegs drie tone gebruik (die navorser beskou dié as motief b – kyk vb. 22). Weens die maatplasing van die individuele note, die registergebruik asook die lengte van dié lyne is die verkreë effek nie in dieselfde mate vormgewend as die langer chromatiese passasies nie. Mate 17–20, 25–28 en 33–36 bevat ook chromatiese lyne in die linkerhandparty wat in ’n saamgestelde-oktaaf- of saamgestelde-reinkwint-verhouding tot die chromatiese lyn staan wat gelyktydig in die regterhandparty plaasvind.

Voorbeeld 9: Tema, maat 25–29



In die bespreking onder 4.2.2.1 is daar reeds genoem dat die basiese hoof- melodiese (en harmoniese) inhoud in mate 37–48 en 49–60 identies daar uitsien; verder keer maat 49–60 ook terug na die oorspronklike figuurgebruik en derhalwe tekstuur soos in die eerste twaalf mate van die tema gevind.

Voorbeeld 10: Tema, maat 49–29

Voorbeeld 11: Tema, maat 37–39

In die eerste geval bevat die regterhandparty slegs 'n solo-melodie waarby – buiten vir die reeds gemelde nota cambiata – addisionele, ratse figure gevoeg word. Dié uitbreiding van die melodiese lyn herinner die navorser aan 'n soortgelyke gebruik – kortstondige lopies wat in die melodiese figure ingevoeg word – wat dikwels in die Suid-Afrikaanse komponis Alexander Johnson se komposisies, waaronder sy tweede *Jazz impromptu* vir solo-klavier, aangetref word.

Voorbeeld 12: *Jazz impromptu 2*, maat 18–21

4.2.2.5 Ritmiek

Die tema benut 4/4 as tydmaat en maak ruimskoots van poliritmiek – 'n kwartnoot-trioolfiguur in die regterhandparty teen twee kwartnote in die tenoorstem – gebruik. Die

kwartnootgang in die tenoorstem is ononderbroke deur die hele tema en word van tenuto-tekens vergesel; dié meestal trapsgewyse gang en reëlmatige ritmiek herinner aan 'n lopende jazzbasfiguur.

Die ritmiese inhoud soos in maat 13–20 aangetref, word in mate 21–28 en 29–36 herhaal. Maat 37–48 en 49–60 stem weer ritmies met maat 13–20 ooreen deurdat hul onderskeie eerste agt mate grootliks dieselfde as maat 13–20, en hul oorblywende vier mate grootliks dieselfde as 17–29 is.

Buiten die laasgenoemde verlenging van die ritmiese patroon, word daar in maat 37–49 by twee uitsonderings na in elke maat versieringsnote ingevoeg. Dié note is die vinnigste nootwaarde wat in die komposisie as geheel aangetref word, naamlik vier sestiendenote waar 'n kwartnoot deelvorm van 'n triool (kyk vb. 11 – m. 37⁴).

Sinkopasie kom feitlik in elke frase voor, asook die gebruik van stabiele, langer nootwaardes om kadenspunte te help vorm.

4.2.3 Variasie 1

4.2.3.1 Konstruksie

Dieselfde dubbelsinnigheid – met betrekking tot die fraseverdeling – wat in die tema aangetref word, word in die eerste variasie gevind.

Die timbre-verskil, deur die gebruik van die una corda-pedaal meegebring, het ook vormimplikasies – die musiek word in seksies van agt en vier mate verdeel waar die agt mate sonder en die vier mate met una corda-pedaal uitgevoer word. Dié praktyk word drie maal herhaal waarna die laaste frase (m. 97–108) sonder die una corda-pedaal uitgevoer word. In die laasgenoemde frase word die melodieë met oktawe verdubbel wat 'n voller en harder klank projekteer. Die aanwysings korreleer dus met die basnootpatroon en versterk hier eerder die beskouing waar vier in plaas van vyf frases gelees word. Die hoof- melodiese inhoud is egter steeds teenstrydig met dié beskouing (kyk 4.2.2.1).

'n Gevoel van groei word egter in die eerste variasie bewerkstellig waar die laaste twaalfmaatfrase (as herhaling van die voorafgaande twaalf mate) teen 'n harder dinamiese vlak uitgevoer moet word, en bykomend van 'n digter tekstuur (oktaafverdubbelings) gebruik maak; dié praktyke is in teenstelling met die meer bedeesde afsluiting van die tema.

4.2.3.2 Klank

Reeds in die eerste variasie word daar 'n karakteromwenteling aangetref wat deels deur die uitbreiding van die registeromvang meegebring word. Die baspatroon word sonder uitsondering van verdubbelings – die oktaaf laer as die oorspronklike stem word bygevoeg – voorsien en die hoogste stem se tessituur word met ongeveer 'n kwint verhoog. Daar word ook meer dikwels note in die hoër register aangetref as wat in die tema die geval is. Die tenoorstem van die tema word ter plaatse deur twee middelstemme vervang en verskuif die tessituur met tye na dié van die diskantsleutel. Buiten die registeruitbreiding, word die

lewendiger karakter deur 'n yler tekstuur bewerkstellig waar daar slegs op die eerste polsslake vier note tesame geklink word; die oorblywende inhoud span een, twee of drie note gelyktydig in en kom – soos reeds gemeld – dikwels in die hoër register voor. Die variasie word mezzo forte uitgevoer en bevat geen blokakkoorde – soos in die geval van die tema – nie.

Die basstem is deurgaans van tenuto-tekens voorsien wat met tye ook van staccato-tekens vergesel word. Die patroon bestaan uit vier basnote met tenuto's, gevolg deur vier basnote met tenuto's sowel as staccato's, waarna daar weer vier basnote met slegs tenuto's aangetref word. Dié patroon kom drie keer voor (mm. 61–72, 85–96 en 97–108). Maat 73–84 ruil die gebruik van staccato's en tenuto's om; vier basnote met tenuto's wat herhaal word en die laaste vier basnote wat met die kombinasie van tenuto- en staccato-tekens uitgevoer moet word.

In die eerste variasie word daar vir die eerste keer in die komposisie van rustekens gebruik gemaak, ter plaatse ingespan om die polifonie uit te lig.

4.2.3.3 Vertikale aspek

Die harmoniek in die eerste 24 mate is grootliks dieselfde as dié van die tema; die baspatroon word presies herhaal en die melodie, buiten vir enkele nootweglatings, word ook gevind. Die melodie maak slegs van enkelnote gebruik waar dié in die tema van 'n volle akkoord vergesel was; desweë is die harmoniese progressies by beluistering nie duidelik waarneembaar nie en kan argumentshalwe as afwesig – dus slegs as chromatiese versieringsnote – beskou word.

Dwarsdeur die eerste variasie word daar van dubbelnoot-tertse in die regterhandparty gebruik gemaak wat as seufzers verskyn. In die eerste 24 mate maak sommige van die tertse van diatoniese inhoud gebruik waar ander weer in 'n chromatiese verhouding tot die heersende harmoniek staan. Die chromatiese gebruik kan egter sinvol as motiewe verklaar word (kyk vb. 13; vgl. met vb. 5). Maat 85–108 bevat dieselfde dubbelnoot-terts-gebruik, maar die eerste twee tertse vorm 'n septiemharmonie bestaande uit 'n majeuretertse, rein kwint en majeureseptiem. Dié harmonieë los nie sinvol op nie, maar – al word 'n afwesigheid van tradisionele musikale sintaksis aangetref – kan aan die hand van stemvoeringspraktyke verklaar word. Vanaf maat 85 tot 96 word 'n dalende kwintsirkel, strekkende van A^b tot B^b, aangetref wanneer die akkoorde op die eerste polsslake van elk van dié mate gevind, geïsoleer word. Aangesien maat 97–108 'n presiese herhaling van maat 85–96 (behalwe vir die oktaafverdubbeling van die melodie) is, is die harmoniese inhoud ook identies.

4.2.3.4 Horisontale aspek

Buiten die reeds gemelde basstem en hoofmelodielyn van die tema, word daar nog twee verdere stemme aangetref; gevolglik is die polifoniese gebruik van die eerste variasie meer kompleks as dié van die tema. Die een stem (kyk vb. 13 – ter plaatse as (b) aangedui) kan met gemak geïdentifiseer word deurdat dit meestal van 'n tenuto-teken voorsien is en op die tweede agstenoot van die vierde polsslake, óf op die sterk eerste polsslake voorkom – dus immer in dieselfde temporale omgewing. Dié lyn maak van heel- of halftoonbeweging

gebruik wat vir agt mate daal, daarna vir agt mate styg om weereens vir agt mate te daal. Die beweging verander hierna waar dit vir die oorblywende deel van die variasie van die reeds beskryfde kwintsirkel gebruik maak. Die ander stem (kyk vb. 13), wat altyd met die vooraf bespreekte lyn afwissel, bestaan uit motief a. Dié motief is wel gepermuteer en die inhoud is aangepas om slegs drie halftone te beslaan. Per geleentheid – in die gevalle waar die toonhoogte-inhoud nie aangepas is nie – bewerkstellig die permutasie die BACH-tema in die oorspronklike vorm (bv. in m. 63).

Die afsonderlike stemme is só geïdentifiseer en verstaan kan word: die basnootpatroon as oktawe in die bas aangebied; die melodie (ter plaatse in die linkerhand aangetref); en die twee bykomende stemme (a) en (b).

Voorbeeld 13: Variasie 1, maat 61–63

Maat 77–84 bevat ook die melodie, maar hier word daar geen rustekens tussen die melodienote aangetref nie en bewerkstellig sodoende 'n legato-lyn. Die melodie is per geleentheid uitgebrei deur ekstra note wat van dieselfde intervalinhoud as in die melodie aangetref – mineursekunde asook reinkwart- en kwintintervalle – by te voeg.

Die toonhoogte-inhoud tussen die tenoor en sopraan ruil met reëlmaat volgens die viermaat-subfrases om, terwyl die bas en alt hul onderskeie inhoud voortsit. Die eerste ommeswaai vind plaas ná die eerste vier mate en die tweede na die daaropvolgende vier mate. Vervolgens word dié patroon met betrekking tot die stemommeswaai herhaal. Vanaf maat 85 sien die ommeswaai identies daar uit as in die eerste 24 mate gevind, buiten dat die dubbeltertse aanvanklik in die alt en nie die sopraan voorkom nie.

4.2.3.5 Ritmiek

Die variasie maak van 'n ritmiese module wat per maat vir die ganse variasie herhaal, gebruik – die ritmiek skep dus 'n streng reëlmatige effek. Wanneer die mikroritmiek van nader beskou word, bestaan daar egter dubbelsinnigheid wat die tydmaat aanbetref – die tydmaat is as 4/4 aangedui, maar deur die herhaaldelike gebruik van sinkopasie word daar 'n folkloristiese dansritmiekpatroon voor die gees geroep, naamlik die agstenoot-patroon 3 + 3 + 2 (kyk vb. 13).

4.2.4 Variasie 2

4.2.4.1 Konstruksie

Die dubbelsinnige fraseringspraktyk word weereens in die tweede variasie aangetref waar die basnootpatroon twee twaalfmaatfrases aan die begin van die tema insinueer, terwyl die melodiek, dinamiese aanduiding en registergebruik op drie agtmaatfrases dui. Soos vantevore, beskou die navorser die melodiek as beherende element, ook met betrekking tot die groepering van die frases.

Die laaste 24 mate van die tema bestaan uit twee twaalfmaatfrases wat 'n herhaling en versiering van inhoud bevat; in die tweede variasie word dit egter bloot sonder enige verandering herhaal. (Dié variasie en variasie drie is die enigste plekke in die komposisie waar daar van 'n herhalingsteken gebruik gemaak word – in beide gevalle word die laaste twaalf mate herhaal.)

4.2.4.2 Klank

Die algemene tekstuur en gevoel soos in die tweede variasie se eerste 24 mate aangetref, stem grotendeels met die eerste variasie ooreen; in die reël is die tweede en derde polsslae se tekstuur wel effens digter en die vierde effens yler. Verder is die laaste twaalf mate se tekstuur in geheel digter en maak bykomend slegs van twee rustekens vir die volle duur van dié frase gebruik. Die akkoorde op die tweede en derde maatslae aangetref, maak ook van 'n hoër register as in die eerste 24 mate (en tema) gebruik.

Die eerste agt mate moet mezzo forte uitgevoer word, waarna dit met 'n diminuendo afsluit om tot vyf piano-mate te lei. Vervolgens word 'n geleidelike crescendo gevind wat tot die volgende agt forte-mate lei. Die laaste twaalf mate se voller tekstuur word ondersteun deur ook van 'n forte-dinamiek gebruik te maak. Tenuto-tekens word ingespan om aan die akkoorde op die eerste polsslae meer gewigtigheid te verleen, asook om enkele stembewegings uit te lig.

Die laaste twaalf mate se uitbreiding met betrekking tot register en tekstuur skep 'n gevoel van groei.

4.2.4.3 Vertikale aspek

In die tweede variasie word die harmoniek heelwat meer kompleks. Ofskoon tertsgebaseerde harmonieë wel nog identifiseerbaar is, sluit die musikale leksikon halfverminderde en vergrote akkoorde, asook septiemharmonieë in.

In maat 113 word daar 'n besonder skrilte toonhoogtekompleks aangetref: die linkerhandparty bestaan uit rein kwinte, vertikaal geplaas, wat met 'n mineursekunde daal; die regterhandparty bevat mineurseptieme, gevertikaliseer, waarvan die grondnote 'n halftoon hoër as die linkerhandparty is. Die oorblywende B^b en A^b op die derde maatslag (regterhandparty) dra verder tot die chromatiek by.

Voorbeeld 14: Variasie 2, maat 113

Veral interessant is die gebruik gepaardgaande met die akkoordstrukture op die eerste polse van die laaste twaalf mate. Die regterhandparty maak sonder uitsondering van dieselfde intervalekonstruksie, naamlik 'n mineursekunde en 'n majeureerts wat 'n onvolledige septiemakkoord spel, gebruik. Hier word die seleksie van die daaropvolgende akkoord deur die kwintsirkel bepaal; die volle sirkel word benut en strek dus van E^b tot B^b . Die linkerhandoktawe wat tesame met die onvolledige septiemakkoorde geklink word, volg die baspatroon van die tema en staan per geleentheid in 'n chromatiese verhouding met die toonhoogte-inhoud van die regterhand. As alternatiewe beskouing, kan die linkerhandparty by die harmoniese inhoud gereken word om opeengestapelde tertsakkoorde te vorm.

Voorbeeld 15: Variasie 2, maat 133–138

Die navorser verkies egter die eersgenoemde verklaring deurdat die tweede moeiliker in konteks verklaar kan word – as opeengestapelde tertsakkoorde is hulle dikwels verskans deurdat hul nie volgens tradisionele praktyke opgelos word nie, daar note weggelaat is, dikwels in omkering angewend word, en veral omrede van die inhoud deur middel van register geskei word.

4.2.4.4 Horisontale aspek

Die melodie en die tenoorstem word – wat toonhoogte-inhoud en register betref – in die tweede variasie se eerste 24 mate vermeng om een lyn te vorm. Soms word daar wel enkele note weggelaat, óf ekstra note ingevoeg.

Voorbeeld 16: Tema, maat 13–14

Voorbeeld 17: Variasie 2, maat 109–110

Motief a – in gepermuteerde vorm soos in variasie twee (kyk vb. 13) gevind – word ook in dié mate ingespan en kom in bykans elke maat een keer voor. Verder word ’n dalende halftoonmotief aangetref en met motief a gepaar en dikwels in stretto met laasgenoemde aangebied (kyk vb. 17 – dié note is van tenuto’s voorsien). Dié dalende motief verskyn meestal as tertse (majeur óf mineur), maar drieklanke (waaronder majeur, mineur, asook met oktaafverdubbeling) kom ook voor. Maat 125–132 se eerste polsslae bevat majeureterste, en as dié geïsoleer word, vorm dit ’n dalende chromatiese lyn (vergelyk met dieselfde plek in die tema – m. 33–36). Die laaste twaalf mate van die tweede variasie bevat ook die tema se melodie en tenoorparty (hier natuurlik m. 37–49 van die tema), maar word nie vermeng nie en kom grotendeels in hul oorspronklike registers voor. Motief a kom nie ter plaatse voor nie,

maar die dalende halftoonmotief wel, en dan deurgaans in die hoë register. Van die hoogste toonhoogtes in die komposisie word ook hier aangetref.

4.2.4.5 Ritmiek

Twee belangrike ritmiese aspekte word in dié variasie aangetref wat dien om dit van die eerste variasie te onderskei. Eerstens maak variasie twee van 12/8 as tydmaat gebruik. Die verkreeë effek is gevolglik lewendiger as in variasie een aangesien een kwartnoot van die vorige variasie hier aan drie agstenote gelyk is. Tweedens, wanneer die enkele uitsonderings buite rekening gelaat word, kan daar weereens 'n ritmiese module wat vir 'n maat duur en herhaal, waargeneem word. Dié ritmiese module bevat twee sinkopees – variasie een bevat slegs een – en verleen 'n onmiskenbare jazzgevoel aan dié variasie. Waar die toonhoogte-inhoud van register verander en stemme omruil, word dié ritmiek nie beïnvloed nie.

Ná die eerste 24 mate word die module deur die toevoeg van agstenote in 'n geringe mate veranderd gelaat.

4.2.5 Variasie 3

4.2.5.1 Konstruksie

Die vorm van dié variasie is besonder duidelik wanneer dit met die ander variasies vergelyk word, en sien as volg daar uit:

Seksie A	Maat 145–152	Tematiese materiaal van tema (m. 13–20)
	Maat 153–160	Spieëlbeeld van die voorafgaande materiaal
	Maat 161–168	Segmentasie en intervalgebruik van tema
Seksie B	Maat 169–180	Teksturoepenhoping en dramatiese klimaks

Die laaste twaalf mate is van herhalingstekens voorsien; weens die verdigting van die tekstuur in dié mate, en deurdat die eerste 24 mate grootliks van dieselfde materiaal gebruik maak – daar word van die tema se konstruksie en daarstelling van inhoud afgewyk – kan die variasie as tweeledig beskou word en herinner veral aan die uitleg van Barok-komposisies, byvoorbeeld soos in Scarlatti se sonates aangetref.

Die lewendiger karakter (te danke aan die sestiendenoot-gebruik) en dinamiek veroorsaak dat dié variasie (en waarskynlik die improvisasie – afhangend van die benadering wat deur die pianis gevolg word) as klimaks vir die komposisie dien. Daar word ook – soos in die eerste en tweede variasies – 'n gevoel van ontwikkeling na die einde van die variasie ervaar waar die teksturele en dinamiese klimaks in die laaste twaalf mate aangetref word.

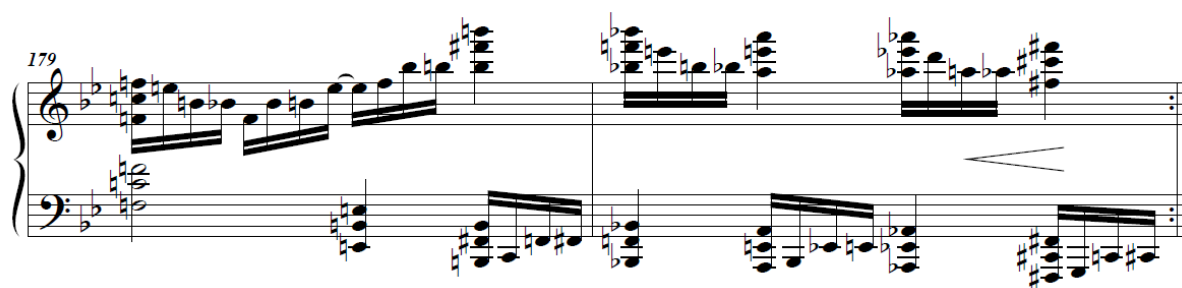
4.2.5.2 Klank

Die variasie sien aanvanklik die terugkeer na 'n yler tekstuur; die eerste 24 mate bevat 'n stadig bewegende party – meestal bestaande uit oktawe – en 'n aaneenlopende enkelnootfiguur wat die middel- tot hoër register beslaan wanneer dit deur die regterhand

uitgevoer word, en die middel- tot laer register wanneer dit deur die linkerhand uitgevoer word. Die laaste twaalf mate word gekenmerk deur die gebruik van voller akkoorde asook die aaneenlopende enkelnootpassasie wat verdubbel om in beide hande uitgevoer te word (tekstuurverdigting vind gevolglik plaas).

Beide forte- en fortissimo-aanduidings, asook tenuto- en staccato-tekens word in dié variasie gevind; dit is die enigste plek in die komposisie waar fortissimo-spel en staccato's aangetref word en dra by om 'n opruimende effek te verkry. Maat 169–180 se digter tekstuur word deels deur die meer gereelde gebruik van akkoorde geskep waar dié uit rein kwinte of tertse, asook oktaafverdubbeling bestaan. Die akkoorde sien identies in die linker- en regterhand daar uit en word gelyktydig in die buitenste register uitgevoer. Op dié wyse word die diatoniek versterk, veral in die laaste twee mate (m. 179–180) waar die harmonie-opeenvolging versnel.

Voorbeeld 18: Variasie 3, maat 179–180



4.2.5.3 Vertikale aspek

Daar word 'n verdere wegbeweeg van diatoniese praktyke in die derde variasie gevind; in dié variasie is die stadig bewegende oktawe, synde dit met die linker- óf regterhand gespeel word, grotendeels verantwoordelik om die tonale spil te bewerkstellig. Dié word egter deur die chromatiese motief b (kyk 4.2.2.4), wat feitlik nog glad nie in gebruik was sedert die tema nie, versier.

Anders as in die voorafgaande variasies, volg die harmoniese inhoud nie die patroon van die tema na nie, maar is inteendeel grootliks van stemvoeringspraktyke afhanklik. In die eerste 24 mate kan daar wel in elke maat diatoniese harmonieë geïdentifiseer word, maar weens die chromatiek in die regterhandparty gevind, is dit ouditief moeilik waarneembaar. Die ouditiewe herkenning daarvan word verder bemoeilik deurdat die harmonienote dikwels nie konsekwente plekke tussen die versieringsnote inneem nie, asook dat harmonieë gereeld slegs gesuggereer word – met ander woorde, daar word van nootweglating gebruik gemaak.

Die akkoorde op die onderskeie eerste maatslae van maat 172–180 volg weereens 'n kwintsirkelbeweging. Aangesien die laaste twaalf mate van herhalingstekens voorsien is, word die kwintsirkelgebruik herhaal en dus beklemtoon.

4.2.5.4 Horisontale aspek

Ofskoon daar hoofsaaklik net een belangrike melodiese lyn in die derde variasie aangetref word, bevat dit van die interessantste melodiese gebruik in die hele komposisie. Slegs twee

partye – die sestienendoot-lopieparty en die akkoordbegeleiding – word aangetref. Die eerste vier note, soos in die basstem van die tema gelees, is in die linkerhandparty se eerste vier mate as middelstem versteek.

Voorbeeld 19: Variasie 3, maat 145–148



Hierna word daar nie weer na die basstem van die tema verwys nie. Alhoewel veral die tenoorsteminhoud van die tema nie in die derde variasie verskyn nie, word die sopraansteminhoud benut. Die eerste agt note van die derde variasie bevat die melodie van die eerste twee mate van die tema; op dieselfde wyse gebruik die eerste agt note van die variasie drie se derde maat die melodiese inhoud van mate drie en vier van die tema (kyk vb. 19).

Die daaropvolgende vier mate maak ook van die melodiese inhoud van die tema gebruik, maar hier word dit telkemaal per maat gesegmenteer:

Voorbeeld 20: Variasie 3, maat 149–150



Verdere melodiese materiaal van die tema word nie in die variasie ingespan nie; Rzewski verkies om die regterhandparty in die linkerhand te herhaal waar dit as spieëlbeeld ingespan word.

Voorbeeld 21: Variasie 3, maat 153–160

Vervolgens kan die intervalinhoud eerder as 'n voortsetting van die sestiennotenpatroon beskou word, as 'n noot-vir-noot-aanhaling van die melodie.

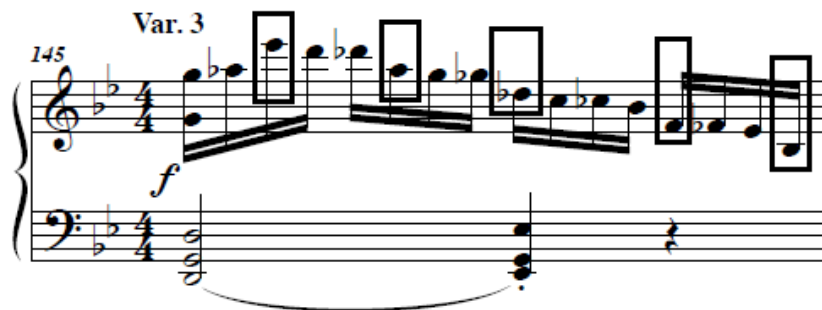
Die stadig bewegende party maak ook van die melodie gebruik waar dit in oktawe aangebied word. Eers word 'n tweenoet-segment daarvan geklink waarna die res van die eerste twee mate van die tema se toonhoogte-inhoud verskyn (kyk vb. 19). Die daaropvolgende vier mate bevat dieselfde praktyk. Hierna word daar van segmentasie van die tema-melodie gebruik gemaak om dié party se inhoud te genereer.

Motief b is verantwoordelik vir die meeste intervalinhoud; trouens, slegs die laaste twee mate bevat nie die motief nie. Die motief word in transposisie herhaal en volg mekaar met die intervalafstand van óf 'n rein kwart óf rein kwint op. In die eerste vier mate word die kwint-interval uitsluitlik vir opwaartse beweging, en die kwart-interval vir afwaartse beweging gebruik. Hierna word die interalle om die beurt ingespan. Die volgende agt mate maak van dieselfde praktyk gebruik, maar hier word die rolle van die kwint- en kwart-intervalle omgeruil – ter sake is dat dié passasies die spieëlbeeld van die voorafgaande agt mate bevat. Ná afloop van die eerste sestien mate word die kwart-interval uitsluitlik in die res van die

variasie gebruik, buiten vir maat 167¹⁻² waar kwint-intervalle twee keer in die sestiendefiguur voorkom.

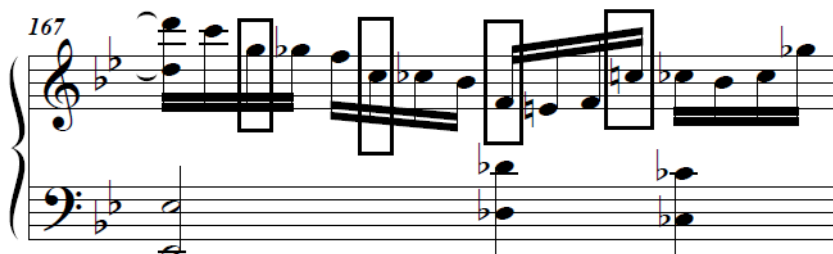
Die interessante fenomeen bestaan waar indien die kwintsirkel ingespan word om vyf opeenvolgende tone te selekteer, dié tone 'n pentatoniese toonleer skep. Die gebruik van kwart-intervalle tussen die opeenvolgende b-motiewe word gevolglik deur die pentatoniese toonleer bepaal; wanneer die eerste noot van elke b-motief per maat saamgegroepeer word, word daar in elke maat, buiten maat 169–172 en 177–180, 'n pentatoniese toonleer gevind. (In dié uitgesonderde mate word die lopies kortgeknip en is daar gevolglik nie voldoende materiaal – twee toonhoogtes of selfs een toonhoogte – om die pentatoniese toonlere saam te stel nie.)

Voorbeeld 22: Pentatoniese toonleer op D^b, variasie 3, maat 145



Die pentatoniese toonlere word in al sy transposisies (buiten dié op C) in gepermuteerde vorm gebruik. Vele van die pentatoniese toonlere word onvolledig ingespan – meestal word vier van die vyf tone gebruik; by drie geleenthede word daar egter slegs drie van die vyf tone gevind. Daar kan by die meeste laasgenoemde gevalle met sekerheid bepaal word welke pentatoniese toonleer verteenwoordig word; maat 167 is een die uitsonderings waar die aangetrefde note aan verskillende toonlere kan behoort. Die toonhoogte-klasse G, C en F is die aanvangsnote van die onderskeie intredes van motief b; die note kan derhalwe deel vorm van die pentatoniese toonlere wat op E^b, F óf B^b aanvang.

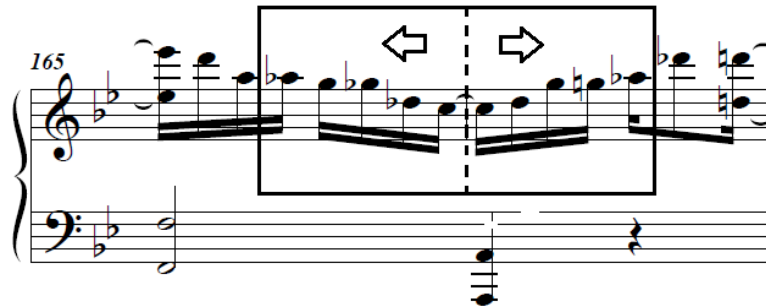
Voorbeeld 23: Variasie 3, maat 167



Om die inhoud as pentatonies te beskou, is steeds geloofwaardig, aangesien daar wel enkele volledige toonlere voorkom, asook dat die toonlere per maat in feitlik elke maat – die bewegingsrigting verander ook per maat in feitlik elke maat – voorkom.

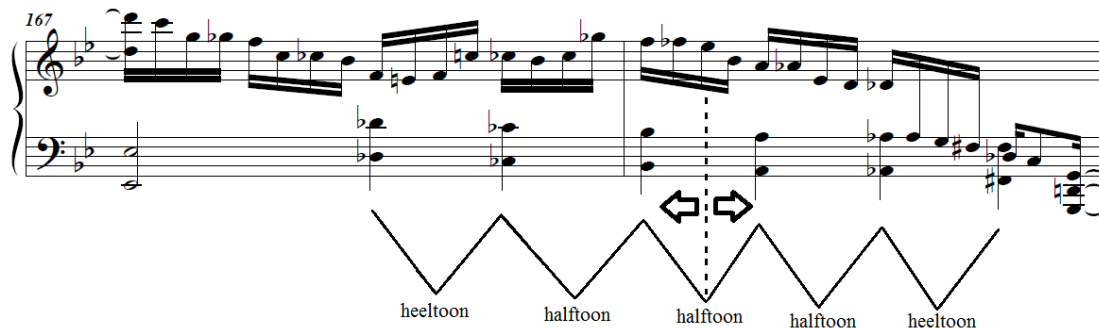
Die regterhandparty bevat 'n simmetriese konstruksie van toonhoogte-inhoud in mate 165 en 166.

Voorbeeld 24: Variasie 3, maat 165



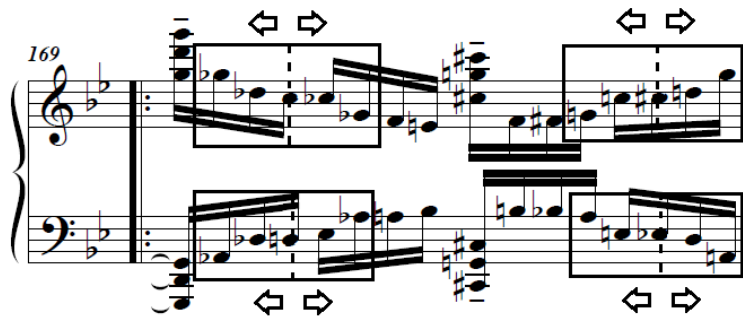
Dieselfde tegnieke word in die linkerhandparty in maat 167–168 gevind, maar hier met betrekking tot die intervalinhoud; dit sien as volg daar uit: heeltoon–halftoon–halftoon–halftoon–heeltoon.

Voorbeeld 25: Variasie 3, maat 167–168



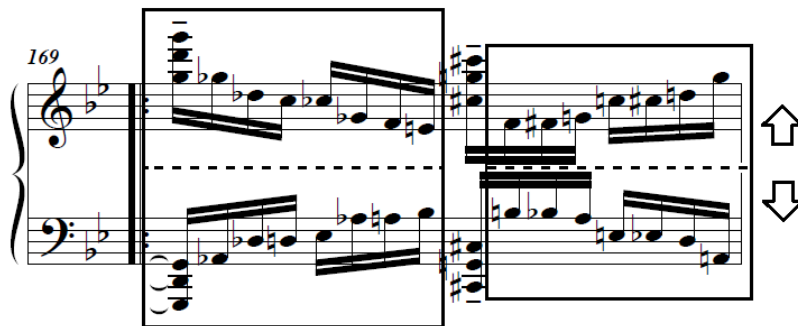
Maat 169–172 en 177–180 ontgin die simmetriese intervalinhoud van motief b wat deur twee rein kwarte omvleuel word en dus 'n oktaaf tussen die buitestemme vorm:

Voorbeeld 26: Variasie 3, maat 169



Op hierdie wyse word die halftoon direk bo (in die linkerhandakkoord) en onder (in die regterhandakkoord) beklemtoon wat tot die dissonansie bydra. Wanneer voorbeeld dertien bestudeer word, kan daar waargeneem word dat die intervalinhoud tussen die twee partye ook horisontaal simmetries is.

Voorbeeld 27: Variasie 3, maat 169



Die kurwes van die sestiennoten-figuur stem meestal met die polsslag ooreen en vind hul draaipunte op die eerste en/of die derde polsslage. By enkele plekke is dit egter nie die geval nie, naamlik waar die draaipunte vóór die eerste polsslag gevind word en op dié wyse 'n sinkopasie-effek verkry word.

4.2.5.5 Ritmiek

Sestiendenote word vir die volle duur van die derde variasie aangewend en skep 'n moto perpetuo-effek. Die tydmaatteken is 4/4 en gevolglik word daar nou vier note per kwartpolsslag uitgevoer – 'n verlewending van die vorige variasie se drie note per kwartnoot.

4.2.6 Improvisasie

Volgens Zuraw (2003: 49) is alle improvisasieseksies in Rzewski se komposisies opsioneel; hy meld egter ook dat Rzewski se komposisies meer samehangend is indien die improvisasies wel ingesluit word. 'n Opname (vir Finnadar) bestaan waar Rzewski self *No place to go but around* uitvoer. Dié kan deur pianiste as verwysing gebruik word indien hulle besluit om die

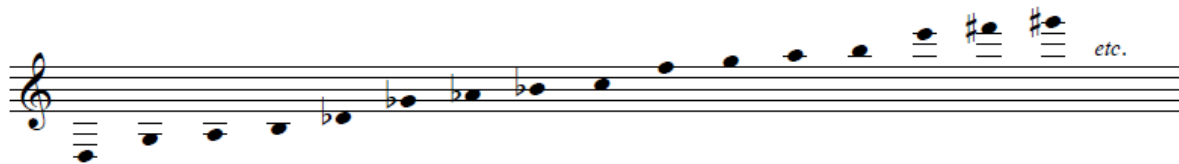
improvisasie-seksie aan te pak. Pollack (1992: 382) beskryf die improvisasie op die opname gevind as 'n flambojante en virtuose uitvoering van uitgebreide omvang.

Pollack verwys ook na ooreenkomste tussen die improvisasie en die style van Liszt en Schubert. Die navorser is egter van mening dat daar slegs 'n vae ooreenkoms tussen dié style en die improvisasie heers. Verder meld Pollack dat tertsmoedulasies gereeld by die aanbieding van die proteslied ingespan word. Alhoewel die proteslied hoofsaaklik in B^b, D en D^b majeur aangebied word – dié intredes bevat slegs die eerste vier mate – kom dit ook in C voor. Verder word die oorblywende inhoud van die proteslied in A^b majeur aangebied. Dit is egter nie die enigste of belangrikste materiaal wat in die improvisasie voorkom nie – die oorblywende materiaal wat ingespan word, maak van halftoon-, heeltone- en kwintverwantskappe (met betrekking tot die onderskeie toonaarde) gebruik. Die beskrywing van Pollack is dus nie soseer foutief as ontoereikend nie – dit laat 'n ander indruk van die improvisasie as hoe dit werklik daar uitsien deurdat die belangrikheid van die proteslied oorskat word en daar op 'n grootliks tonale ingesteldheid gesinspeel word.

Daar word vier stappe in die “improvisasieskedule” aangedui. Die eerste stap dien as oorgang waar die tema-melodie ingespan word – Rzewksi bied dit aanvanklik as parallele kwinte aan. Soos in die volledig uitgeskrewe dele van die komposisie word die tema se eerste twee mate ook hier dikwels as segmente ingespan.

Die tweede stap verwag van die pianis om van 'n sekvenspatroon gebruik te maak, naamlik 'n rein kwart gevolg deur drie heeltone.

Voorbeeld 28: Improvisasieskedule, sekvenspatroon (stap 2)



Dié sekvens kan as 'n veranderde weergawe van die sekvenspatroon in die derde variasie aangetref, motief b wat deur 'n rein kwart voorafgegaan word, beskou word – die halftone word hier dus tot heeltone vergroot. Weens die konstruksie van die sekvenspatroon is die segmente se aanvangstone 'n mineurdesiem uit mekaar gespaseer. Die segment se intervalle bevat die beweging so–do–re–me waar die effek deur die gebruik van die patroon geskep dié van kortstondige tonikasering is en sodoende 'n lewendige tonale gebruik (tonale ritme) meebring. Interessant is dat die patroon dikwels ook in geheel in trugang aangewend word.

Tydens die derde stap word die melodie van die proteslied “Bandiera rossa” ingespan (kyk 3.6.1); dié is inhoudelik aan stap twee verbind deurdat die eerste vier note van die lied identies aan die voorafgaande sekvenspatroon is.

Voorbeeld 29: Improvisasieskedule, “Bandiera rossa” (stap 3)



A - van - ti po-po-lo, al-la ris - cos-sa! Ban-die - ra ros-sa, ban-die - ra ros-sa!

A - van - ti po-po-lo, al-la ris - cos-sa! Ban-die - ra ros-sa tri-on - fe - rà! Ban-die-ra

ros-sa la tri-on - fe - rà, Ban - die-ra ros-sa la tri-on - fe - rà. Ban - die - ra

ros-sa la tri-on - fe - rà, e vi - va il co - mu - nis - mo e la li - ber - tà!

Die lied word nooit in geheel aangebied nie – die laaste twee frases word trouens eers aan die einde van die improvisasie vir die eerste keer, en dan relatief kortstondig, in gebruik geneem. Die lied oorheers nie die improvisasie in geheel nie – dit word intendeel gedurig deur die voorafgaande melodiese materiaal onderbreek. Die laasgenoemde materiaal word egter nie bloot as interpolasies aangewend nie, maar – wat veral bydra tot die opwinding in die improvisasie geskep – polifonies ingespan. In kontras hiermee word die segmente van die lied per geleentheid op ’n uiters eenvoudige wyse wat harmoniek (hoofsaaklik tonika- en dominantharmonieë) en figuurgebruik (tremolo’s) betref, aangebied. Die tremolo-figuur word besonder dikwels as begeleiding ingespan; wanneer die figuur nie in die linkerhandparty aangetref word nie, word die linkerhand by polifoniese spel betrek.

Die vierde stap en oorgang tot die vierde variasie bevat van die mees chromatiese harmoniek in die improvisasie én komposisie gevind; veral net voor die terugkeer van die volledig uitgeskrewe deel word daar blokkakoorde van vergrote intervalle, oop kwinte en kwarte en toontrosse (by geleentheid) gekonstrueer, gevind.

Enkele ooglopende verskille kan tussen die improvisasie en die volledig uitgeskrewe dele waargeneem word. Eerstens ontbreek die reëlmatige ritmiek en tempo van die variasies in geheel tydens die improvisasie; die oogmerk van die variasies is juis om ’n reëlmatige effek met betrekking tot die ritmiek te skep (kyk 4.2.1.1). Die registergebruik in die improvisasie word tot die verre buitenste register uitgebrei – veral die lae basregister word dikwels gebruik en skep sodoende ’n besonderse effek. In die improvisasie volg verskillende style en die gegewe toonhoogte-inhoud mekaar met rasse skrede op, wat glad nie die geval in die variasies is nie – ’n enkele karakter word per variasie volgehou en, buiten vir variasie drie, word ’n relatief homogene of ten minste verwante karakterinhoud tussen die variasies gevind. Van die enkele jukstapenerings sluit die gebruik van koraalagtige spel en enkelnootlopië, harmonies eenvoudige seksies en dié van komplekse harmonieë voorsien, asook moderne

“gryptegnieke” (vergelyk met 6.7) teenoor eenvoudige figurasies soos die reeds genoemde tremolo-gebruik.

Ter sake is ook dat daar dikwels van ’n lae register gebruik gemaak word om die melodie en boonste party aan te bied en wat aan die improvisasie as geheel ’n “geronde” en meer uitgebreide karakter verleen. Die eenvoudige begeleiding wat met tye voorkom, asook die repeterende note na die einde van die improvisasie ontbreek in geheel van die volledig genoteerde deel van die komposisie.

Alhoewel die navorser nie ’n bespreking van die improvisasie kon weglaat nie, is dit waarskynlik van weinig waarde om die stylooreenkomste tussen die drie variasiestelle te kan trek, aangesien dit ’n jaar ná die komposisie van *The people united will never be defeated* opgeneem is.

4.2.7 Variasie 4

4.2.7.1 Konstruksie

Die frasestruktuur is dieselfde as dié van die tema, maar word verleng deurdat die eerste 24 mate van die tema se inhoud weer voorkom ná wat andersins die einde van die variasie sou wees. Dié herhaling stem grootliks met die eerste 24 mate van die variasie ooreen – slegs enkele nootveranderings is aangebring. Verder het dié verlenging het ooglopende vormimplikasies – daar word ’n volwaardige drieledige vorm deur die toonhoogte-inhoud geïmpliseer, waar dit vantevore slegs aan die tekstuur en dinamiek gesuggereer was. Die algemene karakter van dié variasie is rustiger, of altans meer gedrae, weens die gekose tempo en dinamiek. Die verlengde duur verleen gewigtigheid en finaliteit daaraan wat help om die komposisie tot ’n einde te bring.

4.2.7.2 Klank

Die vierde variasie herinner die meeste van al die variasies – wat omvang, algemene digtheid en verspreiding van tekstuur betref – aan die tema. Te wyte aan die tydmaat (12/8) is die verkreë effek wel lewendiger as dié van die tema. Die afwisselende handgebruik herinner aan ’n tokkate-agtige styl, maar die realisering daarvan word deur die relatief stadige tempo-keuse, tesame met die legato-aanduiding, gekortwiek. Die digste akkordale spel word op die eerste en derde polsslake aangetref, wat vir ’n reëlmatige ritmiek bevorderlik is.

Die dinamiese gebruik is meer beskeie as in variasie drie (én die improvisasie soos deur Rzewski uitgevoer) en wissel tussen forte en piano; dikwels dra dié dinamiese aanduidings by om frases van mekaar te onderskei. Die laaste agt mate van die variasie bevat ’n pianissimo-aanduiding wat tesame met die una corda-pedaal in werking tree. Die navorser meen dat dit in die lig van ’n stelselmatige vermindering van dinamiek beskou moet word met ’n uiteindelijke uitdowing van klank aan die einde van die komposisie (die voorafgaande dinamiekaanduiding is piano).

4.2.7.3 Vertikale aspek

Alhoewel tradisionele akkoordprogressies steeds aangetref word, word dié nie sistematies of deurgaans aangewend nie. Die bykomende akkoordopeenvolging kan wel sinvol aan die hand van 'n versmeltingsprosedure verklaar word.

Dié variasie gebruik die harmoniese inhoud van die tema as vertrekpunt, maar laat sommige van dié inhoud weg. Verder word die inhoud gepermuteer sodat die harmonieë mekaar nie immer meer as vertikale eenhede opvolg nie, maar dat hul inhoud eerder in die ooreenkomstige temporale omgewing – wanneer dit met die tema in ooreenkoms gebring word – versprei word; die toonhoogtes kan tot drie polsslae van hul oorspronklike plasing verwyderd wees. Die navorser meen dat dié beskouing nie verregaande is nie, aangesien daar pedaal in die tema gebruik word en daar dus reeds op dié wyse vermenging van toonhoogtes van verskillende harmonieë sou plaasvind. Dié amalgamasie is nie streng volgens maat nie – die “leen” van toonhoogtes kan ook oor 'n maatstreep plaasvind – en daar kan nie presiese harmoniese eenhede of modules vir die bespreekte praktyk gestandaardiseer word nie. Bykans alle toonhoogtes wat buite hul oorspronklike temporale plasing – ooreenkomstig met die tema – gevind word, kan as sulks verklaar word:

Voorbeeld 30: Tema, maat 1

THEME

Voorbeeld 31: Variasie 4, maat 181

Var. 4

Die voorafgaande verduideliking is egter slegs 'n hipotese; dit is moontlik dat Rzewski die addisionele toonhoogtes na willekeur (om kleurdoeleindes) gekies het en dat die

ooreenkomste van die addisionele note en die omliggende akkoorde toevallig is – per slot van rekening bestaan die blokakkoorde in die tema gevind uit ’n menigte toonhoogtes.

Verder word die harmoniese duidelikheid van die tema se akkoorde hier ook belemmer deurdat verskeie van die toonklasse (*pitch classes*) weggelaat word.

4.2.7.4 Horisontale aspek

Die melodiese inhoud van die tema se drie stemme word in die digverweefde konteks van die vierde variasie in hul oorspronklike registers aangetref.

4.2.7.5 Ritmiek

Die ritmiek is besonder reëlmatig deurdat daar van langer nootwaardes aan die einde van iedere maat gebruik gemaak word wat help om op mikrodimensionele vlak per maat te artikuleer. Verder word van sinkopasie gebruik gemaak om ritmiese interesse en lewendigheid te behou, asook stadiger ritmiek aan die einde van elke viermaat-subfrase wat vormgewend is.

4.2.8 Koda

Die koda se wisselvallige beweging en toonhoogte-inhoud is ’n herhaling van dié in die inleiding gevind. Ofskoon die ritmiek slegs uit kwart- en halfnote bestaan, is die spesifieke aanwending van die nootwaardes egter nie meer dié van die inleiding nie. Daar word egter steeds van ’n 4/4-tydmaat gebruik gemaak wat die aanbieding van die toonhoogte-inhoud in twaalf mate voltooi – die somtotaal van al die nootwaardes is dus dieselfde. Die dinamiek in die afsluiting gevind, is die sagste in die variasiestel, naamlik pianississimo, en daar word van die pianis verwag om die gedrae solo-D waarmee die komposisie afsluit, aan te hou totdat dit vanself weggesterf het.

Die herhaling bewerkstellig kontinuïteit en skep ’n gevoel van eenheid, maar dui moontlik ook op ’n pessimistiese toon waar die onvermoë van sosiale revolusie om plaas te vind, op gesinspeel word.

Die eeuoue prent van die slang of draak wat sy eie stert eet, naamlik ouroborus, kan as visuele uitbeelding van hierdie sikliese verskynsel in *No place to go but around* aangetref, beleef word. Dié mitologiese simbool kan sover as 14 v. C. teruggespoor word en kom in die antieke beskawings van onder andere Egipte, Griekeland en Noorweë voor. In die laasgenoemde word dit as die slang of draak Jörmungandr in die Noorse legendes aangetref waar dit – tesame met die gode Thor en Loki – sentraal tot hul beleweniswêreld verweef is. Dit is ook op Beethoven se grafsteen aangebring.

Figuur 2: Ouroboros, skets deur Theodoros Pelecanos (1478) soos gevind in 'n kopie van die verlore alchemiese verhandeling van Synosius (Tennis, 2013: 4)



Die makrostrukturele gedagtegang agter die komposisie is dus – bewustelik of onbewustelik – soortgelyk aan die sikliese beskouing van die lewe wat reeds millenia bestaan.

4.2.9 Grootdimensie-analise

4.2.9.1 Konstruksie

Die komplekse aard van die komposisie berus hoofsaaklik op die harmoniese en melodiese praktyke, en tot in 'n mindere mate die dubbelsinnigheid wat deur die vormkonstruksie veroorsaak word. Die makrostrukturele vormkonstruksie is goed deurdag en laat die integriteit van die vorm – soos deur die tema daargestel – behoue bly; dié laat tog ook ruimte vir kreatiwiteit waar die laaste twaalf mate van die tema herhaal en soms in die variasiestel omgewerk is. Die improvisasiedeel bied verder aan die pianis die geleentheid om die vormstruktuur kreatief uit te brei; in die hedendaagse bestel word improvisasiekuns die nouste met jazzmusiek verbind en gevolglik word dié styl ook by die variasiestel betrek.

Die vormstruktuur van die volledig genoteerde deel ontleen ook aan die chaconne waar die herhalende baspatroon en melodielyn feitlik deurgaans aangetref word.

Die reeds bespreekte wighak-effek van vermeerdering en vermindering van intensiteit oor die variasies en improvisasie heen laat 'n gebalanseerde en afgeronde indruk van groei by die luisteraar.

4.2.9.2 Klank

Die wighak-effek word deur al die kompositoriese elemente – wel in wisselende grade van betrokkenheid – bewerkstellig. Die tekstuur verdig en word meer kompleks tot en met die improvisasie en maak van 'n wyer tessituur gebruik. Vanaf variasie vier tot en met die einde van die komposisie is die teenoorgestelde waar.

Die dinamiek volg dieselfde patroon waar 'n geleidelike toename en afname van gebruik waargeneem kan word; die luidste plek word in variasie drie aangetref, naamlik fortissimo, terwyl die sagste plek die laaste noot van die variasiestel is wat op 'n pianississimo-vlak uitgevoer word, en dan gedrae gelaat word om vanself uit te doof.

4.2.9.3 Vertikale aspek

Die harmoniese inhoud in die tema maak van stemvoeringspraktyke gebruik om akkoordprogressies daar te stel. Tradisionele progressies kan egter met gemak in die middeldimensie waargeneem word, naamlik tonika–dominant-beweging en sekweniële transponering. Die eerste variasie maak van chromatiese wisselnote gebruik om die harmoniek van die tema uit te brei. Die tweede variasie is meer waaghalsig deur die permutering van die vertikale konstruksies op 'n horisontale vlak, en om motief a ruimskoots in te span. Vervolgens wyk die derde variasie nog verder van die norm – soos deur die tema daargestel – af, deur grotendeels slegs motief b en die toevoeg van pentatoniese toonlere te gebruik om die toonhoogte-inhoud te genereer; dié skep 'n tonaal verswakte omgewing deur die pandiatoniese gebruik van die aanwesige harmonieë. Daar kan dus by die vertikale konstruering 'n wegbeweeg van tradisionele harmonieë, en 'n al groter wordende afhanklikheid van die horisontale inhoud, gevind word. Die eersgenoemde praktyke word tot in 'n sekere mate in variasie vier en die koda omgekeer wat tot 'n stabielere, oftewel konvensionele benadering tot vertikale konstruksies lei.

Daar word nie van tradisionele harmoniese verwantskappe, byvoorbeeld majeur–mineur-verhoudings of tert- en dominantverwantskappe, gebruik gemaak om die musiek se groter konstruksie te beheer nie.

4.2.9.4 Horisontale aspek

Die horisontale lyne dien as hoof- sintetiese element van die komposisie. Die basiese inhoud soos in die tema daargestel, word in elke variasie aangetref, synde dit die tema as geheel óf die motiewe is. Die intervalle van 'n mineursekunde, en rein kwart en kwint – reeds in die inleiding bekendgestel – word ook aangewend om toonhoogte-opeenvolging te bewerkstellig.

Die kontrapuntale tegnieke van transposisie, permutasie, trugang en spieëlbeeld word met die verloop van die komposisie stelselmatig meer gereeld ingespan om sodoende 'n geïntegreerde inhoud te konstrueer. Verder word – in samewerking met die ander

kompositoriese elemente – die lyngebruik meer kompleks na die middelgedeeltes van die komposisie waarna dit weer vereenvoudig.

4.2.9.5 Ritmiek

Anders as by Romantiese variasiestelle, waaraan die algemene tekstuur in dié komposisie herinner, word daar van die pianis vereis om 'n streng reëlmatige tempo vol te hou. Daar word wel 'n ingeskrewe verlewending en rustigwording gevind waar die basiese nootwaarde met die verloop van die komposisie verklein, en uiteindelik weer vergroot:

Inleiding	Half- en kwartnote
Tema	Agstenote
Variasie 1	Agstenote
Variasie 2	Triool-agstenote
Variasie 3	Sestiendenote
Variasie 4	Triool-agstenote
Koda	Half- en kwartnote

5. Cornelius Cardew: *Thälmann-variasies*

5.1 Inleiding

Soos in die Gouin-uitgawe van *No place to go but around* aangetref, bevat die *Thälmann-variasies* ook ’n voorwoord. Hierin word die politieke verbintenis en die kompositoriese inhoud, weereens soos in die geval van *No place to go but around*, vlugtig deur die komponis uitgelê en verduidelik.

Van belang is dat die *Thälmann-variasies* ook programmatiese gebruik inspan, en die eerste seksie ’n losse kronologie van historiese gebeure verteenwoordig. Cardew identifiseer die liedere wat in die variasiestel voorkom: die “Thälmann-lied” (1934) dien as tema en word tot pastorale opening van die variasiestel verwerk; dié word deur ’n militante mars onderbreek wat tot die deuntjie van Hans Eisler, “Der heimliche Aufmarsch” (“Die geheime opmars”), lei – “Der heimliche Aufmarsch” versinnebeeld die energie wat Ernst Thälmann aan die Duitse werkersbeweging verleen het; hierna kom Charles Koechlin se “Libérons Thälmann” (“Bevry Thälmann”) aan die beurt – dié verteenwoordig die kataklisme wat die Duitse werkers in 1933 oorval het. (Cardew, 1989: 1)

Ná die eerste seksie wat die bogenoemde liedere bevat, word ’n stadiger seksie aangetref; dit bestaan uit drie variasies – deur Cardew as liedere van smart bestempel – wat die tallose slagoffers wat hul lewens in die stryd teen Fascisme prysgegee het, gedenk.

Die komposisie word afgesluit deur ’n komplekse “*march of events*” (Cardew, 1989: 1), opgedra aan die destydse stryd (in 1974) van die Duitse Kommunistiese Party teen die herverskyning van Fascisme.

5.2 Tema (Maat 1–36)

5.2.1 Konstruksie

Vormanalities onderverdeel die tema in drie frases van twaalf mate elk waar elke frase ’n presiese herhaling van die melodie bevat. Die frases word egter deur hul akkoordbegeleiding van mekaar onderskei waar ongeveer die helfte van die harmonieë van die eerste frase in die tweede frase herhaal word (hul plasing ten opsigte van die melodie bly behoue) – dié harmonieë se vertikale verspreiding stem wel nie in elke geval met die eerste frase ooreen nie. Dieselfde praktyk word in die derde frase gelees, maar hiér word die akkoorde weer op ander plekke met nuwe harmonieë, en gevolglik progressies, verwissel.

Die subfrases eindig meestal op ’n D majeur-akkoord (dominant), maar ook per geleentheid (mm. 24 en 28) op ’n G majeur-akkoord (tonika) wat bydra om die tema in die middeldimensie te artikuleer. Die laaste maat van die derde frase word vir dramatiese effek leeg gelaat (dit word deur ’n heelnootrus gevul) om sodoende deur ’n “musikale ellips” afwagting vir die eerste variasie te skep.

5.2.2 Klank

Die pastorale tema dien as inleiding tot die variasiestel en maak van die middel- tot boonste deel van die laer register gebruik. Op elke eerste polsslag word 'n enkele gerolde akkoord, bestaande uit vyf tot agt note, geklink wat as begeleiding vir die enkelnootmelodie dien. Alhoewel die akkoorde baie toonhoogtes bevat en oor die registers versprei is, is die teksturele effek nie swaar nie. Dié effek word hoofsaaklik deur twee faktore meegebring: 'n stadige tempo word ingespan – 30 slae per minuut met die halfnoot as maatslag – en 'n gematigde aanwending van dinamiek – die drie frases moet onderskeidelik piano, forte en pianissimo uitgevoer word. Op dié wyse verloop daar genoegsaam tyd tussen die opeenvolgende akkoorde sodat die klank in 'n groot mate kan wegsterf.

5.2.3 Vertikale aspek

Die inleiding kan in geheel as diatonies beskryf word. Dit is in G majeur en moduleer kortstondig en per geleentheid (mm. 6–8, 19–20) na die dominant. Grotendeels primêre akkoorde in grondposisie word van gebruik gemaak, asook konvensionele harmoniese progressies wat die primêre akkoorde, en die sekondêre akkoorde soos deur die Riemann-funksie uitgelê, betrek.

Pandiatoniese elemente word wel ook in die tema aangetref. Feitlik elke akkoord word deur tertsopeenstapeling uitgebrei, wat onkonvensioneel is, maar nie op sigself tot pandiatoniek lei nie. Dié harmonieë volg egter ook nie konvensionele praktyke met betrekking tot progressie nie – slegs by uitsondering funksioneer hulle as dominantharmonieë en kan tradisioneel voorgeskrewe stembeweging selde bespeur word. In maat 25–29 kom die volgende onkonvensionele (parallele) progressie voor, G: IV¹³–III⁷–ii⁷–I⁷.

Voorbeeld 32: Tema, maat 25–29

G: IV¹³ III⁷ ii⁷ I⁷

In dié geval word die konstruksie van akkoorde IV en III om kleurdoeleindes chromaties gewysig waar die uitgebreide akkoord IV B^b in plaas van B bevat en akkoord III se tert verhoog is om dié akkoord se aard majeur te laat. Netso word al die uitgebreide tertsopeenstapeling (veral die undesieme-akkoorde en tredesieme-akkoorde van die tema) ook slegs om kleurdoeleindes ingespan sodoende 'n jazzklankomgewing skep waarin die melodie uitgevoer word. In dié opsig is dit interessant dat daar op die webwerf Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=uZEiQuGIBi0>) 'n klankopname van Cardew beskikbaar is waar hy die Thälmann-lied sing en deur 'n tradisionele jazzensemble begelei word – die

klavierparty sien dan ook in dié klankopname feitlik identies daar uit soos ter plaatse in die komposisie aangetref.

5.2.4 Horisontale aspek

Slegs twee partye (of lyne), bestaande uit die melodie in die hoogste stem, en die stadig bewegende, gerolde akkoorde, word aangetref. Die uiters eenvoudige aard van die tema is funksioneel deurdat dit die latere herkenning daarvan vergemaklik, asook ruimte laat om variasietegnieke daarop toe te kan pas.

Die melodie maak grotendeels van trapsgewyse beweging gebruik wat dikwels drieklanke omllyn. Die rein kwart is 'n opvallende uitsondering waar dit veral by die subfrase-eindes ingespan word en 'n ongewone, haakse effek skep. In maat 1–4 (kyk vb. 34) asook 25–29 (kyk vb. 32) word daar in die basnote 'n trapsgewys dalende tetrachord waargeneem – in die eerste geval G–F[#]–E–D en in die tweede C–B–A–G.

5.2.5 Ritmiek

Ritmies sien die tema ook eenvoudig daar uit. Die tydmaat is 2/2 – die tydmaatteken is weggelaat, maar die metronoomaanduiding wys die maatslageenheid as halfnote – en die akkoorde is sonder uitsondering as heelnote genoteer. Sinkopasie word in elke maat (kyk vb. 32) ingespan – 'n half- of 'n gepunteerde halfnoot (laasgenoemde by die subfrase-eindes gevind) word op die onderverdeling van die maatslag aangetref. Die melodie benut 'n maatlange, ritmiese ostinaat wat slegs by die subfrase-eindes – weens die verlengde nootwaarde – veranderd daar uitsien.

5.3 Variasie 1 (Maat 37–48)

5.3.1 Konstruksie

Dié variasie is slegs twaalf mate lank – drie subfrases van vier mate elk – en bewerk hoofsaaklik deur die vinniger tempo en gevonde artikulasie 'n gevoel van groei en kontinuïteit.

5.3.2 Klank

Die eerste variasie se tekstuur is baie dun en maak uitsluitlik van 'n eennoottekstuur gebruik, behalwe by die subfrase-eindes waar 'n tweenoottekstuur aangetref word. Die tweenoottekstuur-frase-eindes word dramaties van die res van die variasie onderskei deur eerstens slegs hiër die dinamiek van piano na forte te verander, en tweedens die middelregister te verlaat om deur middel van 'n uitwaartse beweging die buitenste registers binne te gaan. Daar word van sinkopees – wat van aksente met staccato's gekoppel voorsien is – gebruik gemaak om 'n lewendige marskarakter (soos deur Cardew in die komposisie se voorwoord na verwys) te skep.

Voorbeeld 33: Variasie 1, maat 37–40



Alhoewel daar slegs fraseringsboë, staccato's en aksente in die eerste subfrase aangebring is, is die navorser daarvan oortuig dat die oorblywende subfrases identies uitgevoer moet word om 'n homogene karakter daar te stel. ('n Sempre-aanduiding ontbreek dus, wat waarskynlik per abuis weggelaat is.)

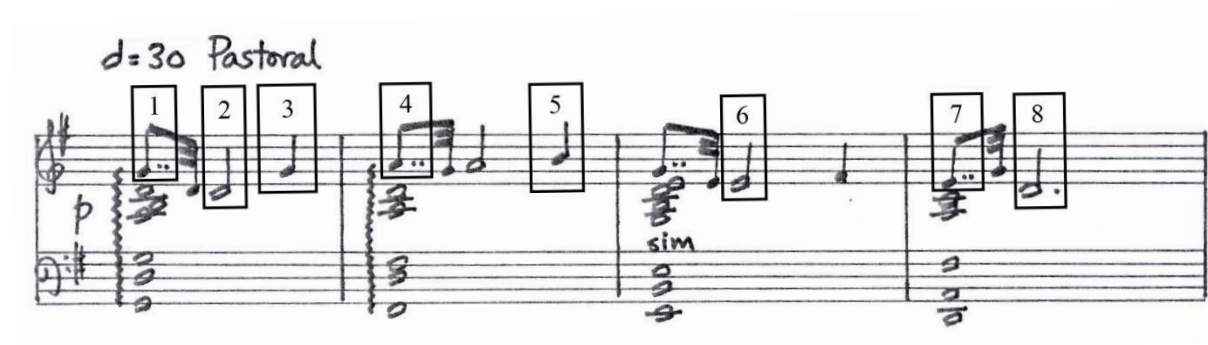
5.3.3 Vertikale aspek

Die tonale spil van die komposisie verskuif na G mineur in die eerste variasie. Dieselfde harmoniese inhoud van die tema se eerste frase, buiten vir enkele akkoorde – sommige deur die mineuraard meebring, word in die eerste variasie aangetref. Die harmoniese konstruksies word egter tot drieklankformasies beperk.

5.3.4 Horisontale aspek

Die meeste van die tema se melodienote word aangetref, en dan per maat aangehaal.

Voorbeeld 34: Tema, maat 1–4



Voorbeeld 35: Variasie 1, maat 37–40



5.3.5 Ritmiek

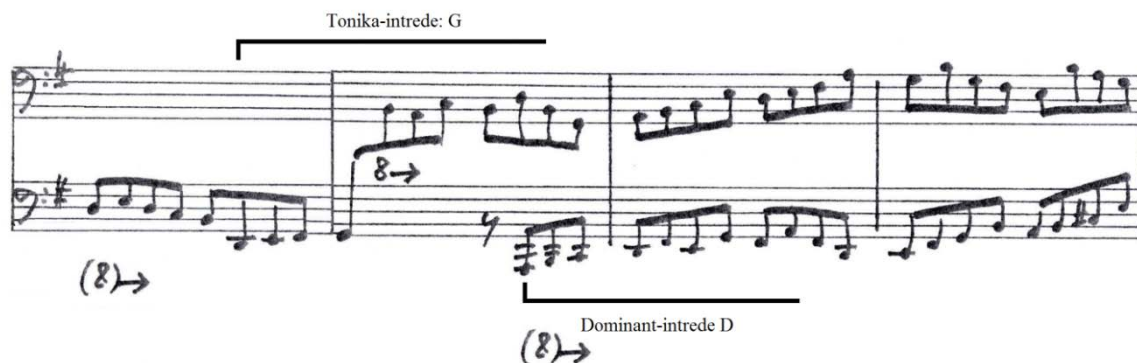
Die halfnootmaatslag word steeds behou en deur die registerplasing en handverdelings, asook deur die gebruik van aksente op die tweede kwart van elke polsslag, belig. Die tempo word tot 108 maatslae per minuut verhoog wat meer as 'n verdriedubbeling van die tema se tempo (30 maatslae per minuut) is.

5.4 Variasie 2 (Maat 48²–76)

5.4.1 Konstruksie

Die tweede variasie beslaan 28 mate en is dus meer as dubbel so lank as die eerste – dit benut twee frases van die tema se harmoniese inhoud, asook 'n viermaatlange oorgangspassasie. 'n Eenmaatinleiding gevolg deur 'n elfmaatlange patroon (m. 49² se laaste drie note tot en met m. 60² se eerste noot) open die variasie waarna dit 'n oktaaf laer herhaal word (m. 61² se laaste drie note tot en met m. 72² se eerste noot). In maat 60² word daar 'n intrede van dié patroon aangetref wat 'n kwintverwantskap met die intrede in die eerste maat het (en dus aan die eerste intredes van 'n fuga herinner), maar na vier mate word daar vir die eerste keer van die patroon afgewyk, en na sewe mate in geheel daarvan afgewyk. Dié skynintrede en die herhaling van die patroon vind in stretto plaas en herinner weens die lengte daarvan aan 'n kanon.

Voorbeeld 36: Variasie 2, maat 60–63



Interessant is dat die eenmaatleiding wat die elfmaatlange patroon voorafgaan, byna identies aan die eerste maat van die elfmaatlange patroon is. Dié inleiding vang op die tonika aan waarna die elfmaatlange patroon op die dominant die inhoud voortsit. Van verdere interesse is die volgorde van die tonika-dominant-verhouding tussen die patroonintredes: soos reeds genoem, span die patroon se eerste intrede die dominant in (m. 49²) om eers met die tweede intrede die tonika te benut – dus die omgekeerde praktyk as wat tradisioneel in ’n fuga aangetref word.

Ná die afwyking van die patroon in beide stemme (vanaf m. 69), word daar van motiewe (kyk vb. 38) gebruik gemaak om die toonhoogte-inhoud te genereer; verder word teenoorgestelde beweging in die regterhandparty ingespan om die linkerhandparty se inhoud te komplementeer.

Voorbeeld 37: Variasie 2, maat 69–72



In mate 72² en 73² word daar skynintredes van die patroon aangetref, maar dié is bloot die kop van die patroon wat geklink word. Al bevat die vier mate nie die patroon in geheel nie, word motiewe daaruit geneem (kyk 5.4.4) gebruik om ’n skakelpassasie (m. 73–76) te bewerkstellig.

Die verwantskap van die patroon met die maatstreep word by alle intredes – ook die skynintredes – behou.

Deur die toevoeg van ’n ekstra stem en die verskeie intredes van die patroon word daar ’n gevoel van groei bewerkstellig.

5.4.2 Klank

Die gehele dinamiese vlak word tot mezzo piano verhoog en deur die aanduiding “*fluctuating dynamics*” vergesel – die lopies se golwende kontoere moet dus met gepaste dinamiese gradering belig word. Aanvanklik word daar slegs een stem aangetref; kort ná die helfte van die tweede variasie word die tekstuurdigtheid verdubbel deur die toevoeg van ’n tweede stem.

In hierdie variasie word daar van die laagste gebruik van register in die hele komposisie aangetref – beide stemme moet ’n oktaaf laer (8va) uitgevoer word.

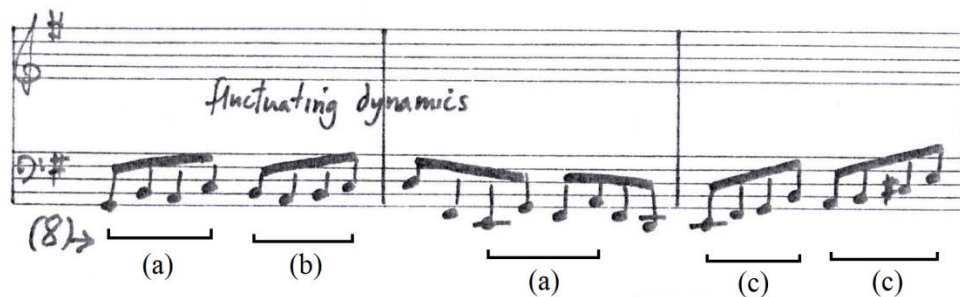
5.4.3 Vertikale aspek

In die tweede variasie keer die komposisie terug na die tonika. Daar word ewe-eens van die harmoniese inhoud van die tema se eerste twaalf mate gebruik gemaak om materiaal op te baseer – dié inhoud se maatplasing (soos in die tema gevind) word wel nie streng behou nie. In die daaropvolgende twaalf mate word die harmonieë van die eerste twaalf mate – grotendeels weens die vormstruktuur van die tweede variasie – herhaal.

5.4.4 Horisontale aspek

Die lynbeweging in die tweede variasie aangetref, herinner aan die lang melodieë wat in die Barok in gebruik was. In die lang lyne kan daar motiewe, of korter figure, waargeneem word. Dié word deur deurgangsnote, trapsegewyse beweging of spronge aan mekaar verbind, maar word wel ook nie op sigself met reëlmaat ingespan nie – gevolglik word dié as invulmateriaal beskou; dit kom trouens voor of selfs die keuse van motiewe na willekeur ingespan word solank dit by die harmoniese plan van die tema sou inpas. Om die motiewe waar te neem, moet daar nie slegs binne die metries afgebakende eenhede – soos deur die maatstrepe bepaal – na ondersoek ingestel word nie. Enkele voorbeelde van die motiewe is: stygende tertse wat mekaar trapsegewys opvolg – motief (a); 'n draaisnellerbeweging – motief (b); en vier stygende note – sekunde, sekunde, tertse – motief (c). Dit blyk of die motiewe drieklanke omllyn of individuele note beklemtoon.

Voorbeeld 38: Variasie 2, maat 49–51



Die laasgenoemde aspek word ingespan om 'n sterk diatoniese effek te bewerkstellig en deurdrenk die variasie in geheel (kyk ook vb. 37).

Aangesien die motiewe in geen van die ander variasies voorkom nie, is daar nie waarlik 'n nut daarin om elke motief in detail te bespreek nie. Van belang is dat dié tipe motiewe volop in die Barok-periode in gebruik was en dus tesame met die polifoniese gebruik aan dié periode herinner. Die laaste vier mate van die variasie dien as oorgangspassasie tot die volgende variasie. Dit bestaan uit dieselfde tipe figurasies as die res van die tweede variasie, maar volg nie die harmoniese plan soos in die tema daargestel nie.

5.4.5 Ritmiek

Die tweede variasie word deur ritmiese eenvoud gekenmerk, bestaande slegs uit agstenootlopië en 'n enkele geval waar 'n halfnoot aan 'n daaropvolgende halfnoot oorgebind is (m. 72–73).

5.4.6 Pianistiek

Alhoewel nie aangedui nie, voer Rzewski die agstenote met 'n non-legato-aanslag uit (Youtube-opname). Dié aanslag help om die lewendige effek in die eerste variasie geskep, voort te sit. Die navorser sou toekomstige pianiste aanraai om met dié benadering te eksperimenteer aangesien die relatiewe stadige tempo van die agstenootlopië hul daartoe leen.

5.5 Variasie 3 (Maat 77–88)

5.5.1 Konstruksie

Die frasekonstruksie is identies aan dié in die eerste variasie. 'n Verdere verwantskap is die duurté – variasie een én twee se tempo (108 maatslae per minuut vir 'n halfnoot) is dubbel so vinnig as die derde variasie (108 maatslae per minuut vir 'n kwartnoot) en sal – indien die pianis dit getrou weergee – deur die luisteraar as 'n voortsetting van 'n onderliggende tempo ervaar word.

5.5.2 Klank

Die derde variasie dien as verposing van die intensiteit in die eerste twee variasies gevind. Ten spyte van die voorsetting van die voorafgaande variasie se mezzo forte-toonvlak en tempo, word 'n skerp kontras deur die liriese en eenvoudige karakter (die aanwysing “*lyrical*” kom voor) gevorm. Slegs die middelregister word in die variasie ingespan.

5.5.3 Vertikale aspek

Die harmonieë in die derde variasie aangetref, is dié van die tema se eerste frase, maar word hier weereens tot drieklankkonstruksies beperk.

5.5.4 Horisontale aspek

Feitlik al die temanote word in die variasie aangetref en word deur noottoevoeging uitgebrei om 'n vloeiende melodie te skep.

Voorbeeld 39: Variasie 3, maat 77–80

Die aangeduide note is dié van die tema (vergelyk met vb. 32).

5.5.5 Ritmiek

Die ritmiek is eenvoudig en bestaan uit agste- en kwartnote terwyl 4/4-tydmaat in gebruik is. Die linkerhandparty bevat 'n ritmiese patroon, naamlik twee agstes en 'n kwart, wat aan die sinkopasie van die melodie en eerste variasie se ritmiek herinner. Verdere geringe sinkopasie word in die regterhandparty aangetref – dié altyd aan 'n trioelversieringsfiguur gekoppel.

5.6 Variasie 4 (Maat 88³–100³)

5.6.1 Konstruksie

Ofskoon die meeste van die variasies hulself tot 'n attacca-opeenvolging leen, word daar 'n besonder gladde oorgang tussen die derde en vierde variasies aangetref. In die vierde variasie funksioneer die ritmiek as die hoofartikulasiemiddel met betrekking tot die frasestruktuur, waar die laasgenoemde identies aan dié van die tema se eerste frase is – drie subfrases van ongeveer vier mate elk. Al is die subfrases visueel identifiseerbaar, word daar 'n soomlose effek by die luisteraar gelaat wat te danke is aan die lewendige ritmiek en die twyfelagtige tonale omgewing wat geskep word.

Voorbeeld 40: Variasie 3–4, maat 85–100

5.6.2 Klank

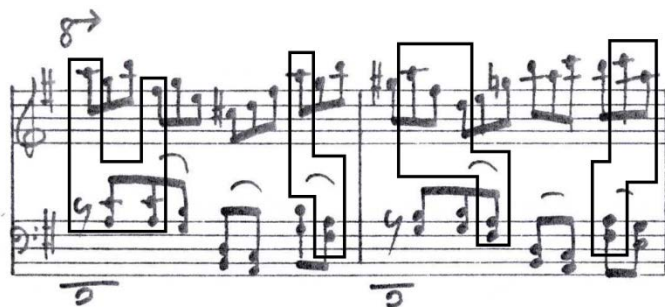
Die tekstuur verdig merkbaar in die vierde variasie waar daar van drie partye gebruik gemaak word. In die middelste party word daar slegs by drie uitsonderings (in mm. 99 en 100) nie van tertsverdubbeling gebruik gemaak nie – dié word met rein kwarte vervang. Verder word die tessituur na die hoër register uitgebrei en dien as kontras met die voorafgaande variasies – veral met variasie twee wat hoofsaaklik die lae en baie lae registers benut.

Die vierde variasie (mm. 97, 98) is die enigste plek in die komposisie waar glissando's gevind kan word.

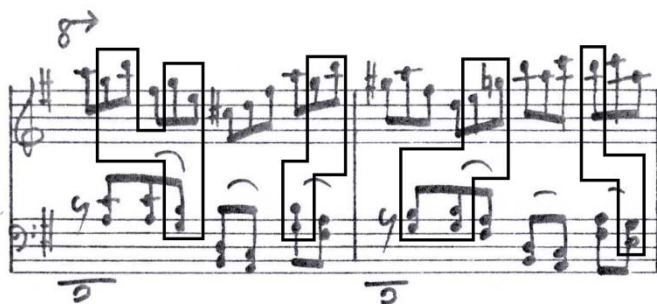
5.6.3 Vertikale aspek

Afgesien van die pandiatoniese gebruik van die opeengestapelde tertsharmonieë in die tema, was daar tot op dié punt van die komposisie nie werklik van konvensionele agtiende- en negentiende-eeuse harmoniese praktyke afgewyk nie. In die vierde variasie word daar egter konflik tussen die drie klanklae gevind. Dié blyk om op hul eie aan konvensionele praktyke te voldoen en drieklanke te konstrueer, maar wanneer dit vertikaal beskou word, kan die konglomerate óf nie as konvensionele harmonieë geëien word nie, óf meer as een moontlikheid word aangetref; dit is moeilik waarneembaar watter harmonie die beherende funksie het deurdat wat dikwels as deurgangsnote in die een party beskou kan word tesame met die daaropvolgende note in 'n ander party drieklankformasies sou vorm, en vice versa.

Voorbeeld 41: Variasie 4, maat 89–90



Voorbeeld 42: Variasie 4, maat 89–90



Die navorser kom dus tot die slotsom dat die onderskeie partye se harmoniese inhoud nie vertikaal belyn is nie. Ondanks die laasgenoemde praktyk, bewerk die gedrae basnote – tesame met enkele vertikale groeperings – soms volledige drieklanke om sodanig 'n tonale agtergrond waarbinne die vierde variasie funksioneer, te skep.

5.6.4 Horisontale aspek

Waar die vorige variasies meer 'n harmoniese verwantskap met die tema gehad het, word die vierde variasie as 'n melodiese variasie van die tema geklassifiseer. Die melodie word

deurgaans aangetref, maar is tussen 'n menigte ander note versteek en is dus nie maklik identifiseerbaar nie (soortgelyk aan variasie drie – kyk vb. 39 – maar van meer invullende materiaal voorsien). Die algemene kurwe van die tema word wel behou en help om 'n korrelasie met die tema en gevolglik strukturele samehang te skep.

Soos reeds genoem, word die tekstuur in drie duidelik onderskeidbare lyne verdeel; 'n gedrae baslyn van heel- en halfnote, 'n rondspringende tertsgebaseerde middellyn (agstenote) en die melodie in die boonste party. Die melodie se karakter verander gedurig. Die eerste subfrase (m. 88³–92²) bestaan uit triole wat deurgaans die volgende patroon benut: 'n sekunde gevolg deur 'n tert. (Die aard van die intervalle – majeur, mineur – hang van die harmoniese konteks af.) Die daaropvolgende drie en 'n halwe mate (m. 92³–95) bevat die trioelfiguur asook 'n sestiendenoot-figuur wat beskou kan word as 'n permutasie van die trioelfiguur wat ook een toonhoogte herhaal. Maat 96–97¹ se regterhandparty bestaan uit twee “stemme” wat van 'n sekstoolritmiek gebruik maak; beide lyne bestaan uit afgaande toonlere waarvan twee note op 'n slag uitgevoer word (kyk vb. 40). Die laaste drie mate (m. 97³–100²) keer na die trioelfiguurgebruik van die variasie se eerste vier mate terug.

5.6.5 Ritmiek

Die linkerhandparty maak van agstenote gebruik wat deur middel van sugmotief-fraseringsbogies die 4/4-tydmaat se polsverdeling ondersteun. Die regterhandparty bevat die interessantste inhoud – ook met betrekking tot die ritmiek; buiten die groter verskeidenheid nootwaardes waarmee die toonhoogte-materiaal aangebied word, word daar van poliritmiek gebruik gemaak – triole (o.a. in m. 89–90) en sekstole (m. 96–97) wat teenoor agstenote gestel word.

5.6.6 Pianistiek

Die navorser raai die toekomstige uitvoerder aan om dieselfde vingersetting, naamlik vingers vyf en vier vir die boonste stem en twee en een vir die onderste stem, by die uitvoering van die sekstoolfigure te behou (regterhandparty, m. 96–97). Dié vingersetting sal die uitvoering daarvan, wat teen 'n relatief vinnige tempo moet plaasvind, vergemaklik.

5.7 Variasie 5: “Thälmann-lied” (Maat 100⁴–141)

5.7.1 Konstruksie

Die vyfde variasie blyk om deels 'n vereenvoudigde weergawe van die tema te wees. Cardew benoem egter dié variasie as die “Thälmann-lied” wat die navorser tot die gevolgtrekking laat kom dat dít die oorspronklike lied is. Daar bestaan, sover die navorser kon uitpluis, twee liedere waaraan die naam Thälmann-lied gekoppel word: 'n minder bekende genante lied, ook bekend as “Für den Kameraden Thälmann” (“Vir ons kameraad Thälmann”) deur Paul Arma getoonset en die lirieke deur Erich Weinert geskryf; en 'n bekender genante lied ook bekend as “Thälmann ist niemals gefallen” (“Thälmann is nooit verslaan nie”), 'n toonsetting deur Eberhard Schmidt van lirieke deur KuBa (Kurt Barthel se skrywersnaam) geskryf. Dit is die eersgenoemde lied wat as tema vir die komposisie dien en sien daar uit soos dit hiér in die komposisie verskyn.

Wanneer die voorafgaande inligting in gedagte gehou word, kan variasie vyf natuurlik as die tema beskou word en die seksie wat deur die navorser as die tema benoem word, die eerste variasie – die werklike tema word gevolglik in die middel van die komposisie vir die eerste keer aangebied. Sonder die voorkennis van die lied se oorsprong maak die wyse waarop die navorser die seksies verdeel egter wel sin. Die navorser motiveer sy besluit om van die tradisionele vormanalitiese kronologie – tema gevolg deur variasies – gebruik te maak om onnodige dubbelsinnigheid en moontlike verwarring uit te skakel.

Variasie vyf pas stilisties by die twee daaropvolgende seksies wat uit twee ander liedere bestaan – al die interpolasies van protesliedere word dus saamgegroeper – en is moontlik om die rede hier aangehaal. Die laasgenoemde twee liedere bevat geen definitief gemeenskaplike musikale inhoud met die res van die komposisie nie, en word dus op hierdie wyse sinvol met die groter kompositoriese geheel in verband gebring.

Die periodiese indeling van die tema as geheel word behou – drie frases van twaalf mate elk wat weer in drie subfrases van vier mate elk onderverdeel. Daar is wel twee modulerende passasies van twee mate elk wat as oorgange dien en die somtotaal tot veertig mate bring.

5.7.2 Klank

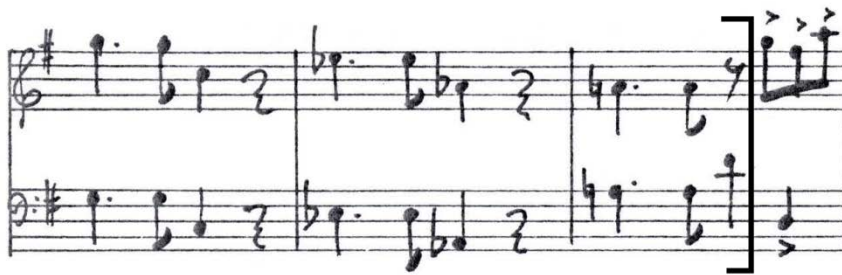
Die eerste 24 mate van variasie vyf se tekstuur bestaan uit twee eenstemmige lyne waarna dit deur middel van oktaafverdubbeling in beide partye tot 'n viernoottekstuur verdik word. Die middelregister word ingespan tot die laaste verskyning van die tema waar daar om dramatiese rede na die buitenste registers beweeg word. Die variasie bevat volop timbre-aanwysings: die eerste twaalf mate word piano uitgevoer, en van aksente met *seufzer*-bogies op die eerste twee polsslake van dié mate voorsien, terwyl die derde en vierde polsslake staccato uitgevoer moet word; die daaropvolgende verskyning (m. 115³) van die tema word forte uitgevoer met iedere noot geaksentueerd – sodoende word die martellato-aanwysing ondersteun; die derde verskyning (m. 127⁴) van die tema bevat dieselfde artikulasie as die eerste, buiten dat die staccato's ook van aksente voorsien is.

5.7.3 Vertikale aspek

Die eerste (vanaf m. 100⁴) en derde (vanaf m. 127⁴) verskyning van die tema bevat die harmoniese inhoud van die eerste twaalf mate (steeds in G majeur) van die tema wat weereens tot drieklankformasies beperk word. Die tweede verskyning bevat grotendeels ook dié inhoud waarby addisionele eenvoudige drieklankharmonieë gevoeg is; die metriese indeling van die tema (se harmoniese inhoud) word bykomend nie – soos in die eerste en derde verskyning die geval is – gevolg nie.

In maat 113–115 word daar kortstondige tonikaserings gevind. Die beweging in maat 112 gevind – so–so–do – word hier in C majeur, A^b majeur en D majeur herhaal; dié passasie dien as oorgang tot die tweede verskyning van die tema.

Voorbeeld 43: Variasie 5, maat 113–115



Die laaste twee mate van die vyfde variasie is ’n transposisie – ’n heeltoon hoër – van die voorafgaande twee mate en dien as afsluiting, en oorgangspassasie tot die volgende seksie (die lied “Der heimliche Aufmarsch”).

5.7.4 Horisontale aspek

Die melodiese inhoud van die eerste en derde verskyning van die tema is ’n presiese herhaling van dié van die tema soos aan die begin van die variasiestel gevind, maar word in die eerste geval verdubbel en in die derde geval vervierdubbel. In die tweede verskyning word die melodiese inhoud van die tema op soortgelyke wyse as in variasie drie en vier in die besige melodiese party versteek.

5.7.5 Ritmiek

Die ritmiek in die vyfde variasie stem heelwat meer met die oorspronklike melodie (“Für den Kameraden Thälmann”) as met die tema aan die begin van die variasiestel ooreen. Die tempo-aanduiding – 90 maatslae per minuut – is ’n verlangsaming van die voorafgaande variasie se tempo en dra by om aan die vyfde variasie ’n militaristiese gevoel te gee.

5.8 “Der heimliche Aufmarsch” (Maat 142–297)

5.8.1 Nota aangaande die bespreking van “Der heimliche Aufmarsch” en “Libérons Thälmann”

Die navorser vind dit nie nodig om die twee liedere, “Der heimliche Aufmarsch” (“Die geheime opmars”) en “Libérons Thälmann” (“Bevry Thälmann”), in té groot besonderheid te beskryf nie, aangesien die inhoud nie verder in die komposisie voorkom nie, en musikaal dus nie andersins ’n invloed uitoefen nie. Dit funksioneer bloot as musikale intertekste wat weens hul treffende karakter, en veral hul aktuele verteenwoordiging van die politieke konteks, ingesluit is.

Aangesien die liedere nie deur Cardew self gekomponeer is nie, is hulle waarde as verteenwoordigend van sy styl ook beperk.

5.8.2 Konstruksie

Die lied is goed gekonstrueer en die netheid en bondigheid val by die eerste beluistering op. Die onderverdeling sien as volg daar uit:

Maat 142–181	Seksie A (40 mate)	B ^b mineur (m. 142) – C mineur (m. 166) – B ^b mineur (m. 174) – F majeur (m. 180)
Maat 182–221	Seksie B (40 mate)	G ^b majeur (m. 182) – B ^b mineur (m. 186) – G ^b majeur (m. 190) – B ^b mineur (m. 194) – E ^b mineur (m. 198) – G ^b majeur (m. 205) (– B ^b mineur (m. 218))
Maat 222–257	Seksie A' (36 mate)	B ^b majeur (m. 222) – D ^b majeur (m. 230) – B ^b majeur (m. 234) – D ^b majeur (m. 238) – G ^b majeur (m. 242) – B ^b mineur (m. 251) – F majeur (m. 256)
Maat 258–297	Seksie B (40 mate)	G ^b majeur (m. 258) – B ^b mineur (m. 262) – G ^b majeur (m. 266) – B ^b mineur (m. 270) – E ^b mineur (m. 274) – G ^b majeur (m. 281) – B ^b mineur (m. 286)

Die tweede A-seksie is verkort deur vier mate van die alleenklinkende openingsfiguur aan die begin van die seksie weg te laat. Die laaste nege mate van die tweede B-seksie (dus die einde van die lied) sien weer effens veranderd daar uit om as gepaste afsluiting te dien.

Die uitleg van die frases en subfrases is streng reëlmatig en volg telkemale die volgende patroon: viermaatsubfrase + viermaatsubfrase = agtmaatfrase

Die A-seksies skep 'n gevoel van onderdrukte energie; dié energie botvier egter in die ekstroverte B-seksies. Verder veroorsaak die skerp toename in die verskeidenheid toonaarde (tonale ritmiek) van die tweede A-seksie, tesame met die afsluiting van die lied deur 'n B-seksie, dat daar 'n definitiewe gevoel van groei na die einde van die komposisie ervaar word.

5.8.3 Klank

“Der heimliche Aufmarsch” bevat twee kontrasterende seksies. Die eerste A-seksie bevat 'n enkelnootlyn in beide hande wat soms in die regterhand met 'n tertinterval tot twee note vermeerder word – die laaste frase van die A-seksie se regterhandparty maak deurgaans van die tertverdubbeling gebruik. Die tweede A-seksie sien dieselfde daar uit, buiten dat daar in iedere geval 'n ekstra noot in die regterhandparty aanwesig is; die enkelnote word dus tot tertse uitgebrei en dié wat reeds as tertse verskyn het, word tot drieklanke uitgebrei.

Die agtmaatninleiding word mezzo forte uitgevoer waarna die dinamiese vlak tot pianissimo verlaag. Die laaste vier mate van die A-seksie word van ’n crescendo-teken voorsien wat ’n musikale oorgang tot die B-seksie bewerkstellig. Die tweede A-seksie sien dieselfde daar uit, buiten dat dit nie op ’n pianissimo-vlak uitgevoer word nie, maar slegs op ’n piano-vlak.

Aan die begin van die lied word een van slegs sewe pedalaanwysings in die komposisie aangetref – ses van dié in “Der heimliche Aufmarsch”. Die navorser meen dat daar wel deur die ganse komposisie pedaal smaakvol aangewend moet word; die pedalaanwysing hiér is noodsaaklik om timbre-manipulasie te bewerkstellig – dit sou moontlik wees om die passasie musikaal geslaagd sonder pedaal uit te voer, maar ’n ander klankeffek sou op dié wyse geskep word as wat die komponis in gedagte gehad het.

Voorbeeld 44: “Der heimliche Aufmarsch”, maat 142–156

Die middelregister, en veral die laer middelregister, word in die A-seksies ingespan.

Die algemene dinamiese vlak word waarskynlik weens die skryfwyse tot en met forte in die B-seksies vermeerder. Die afsluiting van die lied word dinamies tot fortissimo uitgebrei en van die aanwysing “ritardando molto” vergesel. Die tekstuur verdig ook aansienlik in die B-seksies. Aksente en sforzato-aksente – laasgenoemde verskyn slegs hiér in die komposisie – beklemtoon die dramatiese karakter van die B-seksies. Verder word die tessituur in die B-seksies tot die buitenste registers uitgebrei wat by geleentheid met vinnige registerwisselings gepaardgaan.

Die oorspronklike lied is vir koor en orkes met militêre perkussiebegeleiding gekomponeer. Die lied – soos dit in hierdie komposisie daar uitsien – volg die oorspronklike komposisie baie nou na; slegs enkele aanpassings, waaronder die trioolfiguur aangetref in maat 237–238 en 272–273, is om idiomatiese redes aangebring.

Voorbeeld 45: “Der heimliche Aufmarsch”, maat 272–274



5.8.4 Vertikale aspek

Daar word meestal van drieklankkonstruksies in die lied gebruik gemaak (kyk 5.8.2 vir die spesifieke toonaarde wat benut word). Die B-seksie bevat ’n undesiemeharmonie (G^b in eerste omkering – kyk m. 206) wat oor vier agtereenvolgende mate strek en (in m. 214) ’n septiemharmonie (G^b in grondposisie) wat weereens oor vier mate strek – dieselfde snit van die melodie word deur dié akkoorde geharmoniseer.

Voorbeeld 46: “Der heimliche Aufmarsch”, maat 206–209



Die tweede B-seksie sluit die lied met ’n tierce de Picardie af.

In maat 252 word onderskeidelik ’n sekunde en kwart in die harmonie bygevoeg. Enkele verdere sekundes wat naasmekaar geplaas word, word ook gevind; dié kan per geleentheid as septiemharmonieë verklaar word, maar is meestal bygevoegde sekundes.

5.8.5 Horisontale aspek

Die melodiese inhoud maak grotendeels van trapsgewyse beweging gebruik. Die herhalende trioofliguur in die A-seksie (kyk vb. 44) bevat dieselfde intervalstruktuur – ’n sekunde gevolg deur ’n tert – as wat in die vierde variasie se regterhandparty aangetref word (kyk vb. 40). Die B-seksies bevat ’n dalende tetrachordfigure in F melodiese mineur (m. 188 en m. 264) en later ’n stygende eoliese modus op E^b (m. 210 en m. 286).

Voorbeeld 47: “Der heimliche Aufmarsch”, maat 210–213



5.8.6 Ritmiek

Die linkerhandparty van die A-seksies bevat ’n ostinaat wat per maat met ’n melodiese patroon sinkroniseer. Die A- en B-seksies gebruik onderskeidelik 6/8 en 2/4 as tydmaat. Die ritmiek is uiters reëlmatig; sinkopasie word slegs by een subfrase in die A-seksies (vang in mm. 158, 234 aan) in die melodie gevind.

Voorbeeld 48: “Der heimliche Aufmarsch”, maat 234–237



Die tempo-aanduiding, 180 gepunteerde kwartnote per minuut, dui op ’n drastiese versnelling ná die voorafgaande lied.

5.9 “Libérons Thälmann” (Maat 298–384)

5.9.1 Konstruksie

Die lied bestaan uit ses herhalings van dieselfde melodiese lyn en kan volgens die tekstuurbenaderings in drie dele verdeel word: ’n tweelynige tekstuur (soms met oktaafverdubbeling) wat die eerste drie verskynings van die melodiese lyn (vang in mm. 301, 314 en 329 aan) verteenwoordig; ’n enkelverskyning van die melodiese lyn (vang in m. 339 aan) begelei deur ’n dalende sestiendenoot-figuur en van pedaalgebruik voorsien; asook die twee laaste verskynings (vang in mm. 360 en 370 aan) van die melodiese lyn wat deur koraalagtige onderstemme vergesel word.

Enersyds word die lengte van die melodiese lyne soms (deur die nootwaardegebruik) verleng of verkort en andersyds deur eenvoudige materiaal wat geïnterpoleer word (trillers, dalende toonleerpassasies of gebruik van voorafgaande materiaal), verbind – die gevonde frasestruktuur is dus onreëlmatig.

5.9.2 Klank

Die buitenste registers sowel as uiterstes van dinamiek word in die lied benut. 'n Interessante klankeffek word deur die openingsfiguur geskep waar daar in die baie lae register in 'n pianissimo- dinamiese vlak van staccato-spel gebruik gemaak word. Die dinamiek word veral ook ingespan om deur middel van geleidelike dinamiekvermeerdering en -vermindering (m.b.t. langer lyne) die bewuswording van 'n groter dimensie tot gevolg te hê. In maat 358–359 word 'n enkelnoottriller wat teen 'n fortissimo- dinamiese vlak uitgevoer moet word, aangetref – 'n ongewone tegniek wat ook deur Liszt gebruik word. In maat 380 (5 mate voor die einde van die lied) word daar 'n fortississimo-aanduiding aangetref – die hardste klankvlak in die komposisie as geheel – wat die lied en eerste deel (vanuit 'n groot dimensionele perspektief) met bravade afsluit.

In maat 339–347 word daar 'n noemenswaardige klankverandering ondergaan waar die begeleidingsfiguur oor beide handpartye versprei is en met pedaal uitgevoer word.

Voorbeeld 49: “Der heimliche Aufmarsch”, maat 339–344



'n Enkele buitemusikale perkussiewe effek – enig in dié komposisie – word in maat 350 gevind, waar die klavierborddeksel alleenklinkend op die kwartmaatslag toegeslaan word.

Die oorspronklike lied is vir stem met klavierbegeleiding. Alhoewel daar dus ooreenkomste in medium voorkom, het Cardew die vormstruktuur asook tekstuur- en figuurgebruik verwerk om by die dramatiese konteks en werktipe van die variasiestel aan te pas.

5.9.3 Vertikale aspek

Dié lied maak van 'n meer uitgebreide harmoniek as in die tema en variasies van die komposisie aangetref, gebruik. Heelwat van die harmoniese inhoud word deur die modale toonleerkonstruksies bepaal (kyk 5.9.4).

Die laaste twee verskynings van die bimodale openingslyn word deur 'n koraalagtige tekstuur begelei; 'n uitgebreide harmoniese inhoud van verminderde, vergrote, septiem-, en none-akkoorde, asook 'n majeureakkoord waarvan die kwint verlaag is en akkoorde met 'n bygevoegde vergrote sekunde óf kwart (eersgenoemde is 'n enharmoniese spelling van akkoord VII en laasgenoemde kan ook as 'n kwartharmonie gelees word) word deur 'n pandiatoniese akkoordopeenvolging aan mekaar verbind (m. 360–368).

Voorbeeld 50: “Der heimliche Aufmarsch”, maat 360–368

c: I VI V VI iv \flat VII q III 6 VII IV $^{+6}$ \uparrow iv 9 /IV 9 II i 7 V 6 #vi 4
 (enharmoniese spelling) \uparrow kwartharmonie

IV 4 II VII $^{5-}$ #iv 9 / 2 i/I

’n Opwaartse arpeggio van die F $^\sharp$ - halfverminderde akkoord kom herhaaldelik (mm. 320, 335, 353 – laasgenoemde van ’n addisionele D as basnoot voorsien – en 375) voor en skep ’n kenmerkende klank aan die lied. By die tweede laaste verskyning van dié arpeggio word die kwint verhoog en die sewende verlaag gelaat. Daar word weereens ’n addisionele D as basnoot gebruik wat ’n komplekse akkoord, bestaande uit ’n D majeur-akkoord en ’n F $^\sharp$ mineur-septiemakkoord, tot gevolg het.

Voorbeeld 51: “Der heimliche Aufmarsch”, maat 377–379

loco allarg---

*

Maat 380–382 gebruik dieselfde figuur, maar die harmonie ter plaatse is ’n vergrote none-akkoord op B $^\flat$ wat moontlik as die chromatiese wysiging en uitbreiding van die F $^\sharp$ -akkoord beskou kan word.

5.9.4 Horisontale aspek

Die openingsmate van “Libérons Thälmann” sien as volg daar uit:

Voorbeeld 52: “Libérons Thälmann”, maat 300–309

“Libérons Thälmann” (Koechlin 1934)

Die konstruksie in die regterhandparty moet noodwendig uit meer as een toonleer bestaan aangesien die omvang oor meer as een oktaaf strek en die oktawe nie eners daar uitsien nie. Meer as een bimodale samestelling (oorvleueling) kan die moontlike kombinasie verskaf. Die navorser stel voor dat dit ’n kombinasie van die doriese modus op C en die opgaande melodiese mineur van G is – daar kom dus ’n kwintverwantskap voor wat toelaat dat veel van die note in die twee toonlere gemeenskaplik is. Dié bimodale samestelling word gejuksaponeer teen ’n afgaande A^b majeur-toonleer as begeleiding wat die hele seksie polimodaal laat.

Die oorgangsfiguur in maat 324–330 bestaan uit ’n dalende C melodiese mineur wat in die derde oktaaf na die frigiese modus op C verander (die laaste D word met ’n halftoon verlaag).

In voorbeeld 52 (m. 302³) word daar ’n mineursekunde (tussen D^b en D) tussen die linker- en regterhandpartye aangetref. Die skrilte interval word weer later (m. 339–347) aangetref waar die hele begeleidingsfiguur as pedaalpunt funksioneer – die figuur herhaal en skep tesame ’n gedrae harmonie as agtergrond waarteen die tematiese lyn gehoor word (kyk vb. 49) – en A^b en A in die onderskeie partye teen mekaar gestel word.

Dit is moeilik om te bepaal of die toonleerpassasies soos aangetref in dié lied as oorsprong van die latere toonleergebruik in die kodaseksies is. Die problematiek lê daarby dat die inhoud hiér hoofsaaklik polimodaal is, terwyl die latere konstruksies hoofsaaklik van die ioniese modus gebruik maak (en monomodaal is).

5.9.5 Ritmiek

Die tempo-aanduiding is 76 gepunteerde halfnootmaatslae per minuut; dié is 'n geringe vertraging van die voorafgaande lied se tempo. Die interessantste ritmiese verskynsel in die variasie is die kortstondige polimetrumgebruik waar daar van 2/4- tot 3/4-tydmaat verwissel word (mm. 321–322, 350–351, 355–356).

Soos in die voorafgaande lied, word daar aangeduide tempovryhede gevind, naamlik allargando- en ritardando-aanduidings by die afsluiting van die lied.

5.10 Variasie 6 (Maat 385–417)

5.10.1 Konstruksie

Die vorm sien heel eenvoudig daar uit:

Opmaat tot maat 385, tot en met maat 399 ³	Seksie A
Maat 399 ³ –413 ²	Seksie A'
Maat 414 ³ –417	Afsluiting, bestaan uit die inhoud van die opmaat tot 385 tot 385 ³ en maat 395–396 ³ waarby enkele akkoorde gevoeg is

Daar word nie 'n wesenlike gevoel van groei geskep nie – eerder 'n stasionêre gevoel of dié van verposing.

5.10.2 Klank

Dinamiese aanduidings ontbreek, maar die aanduiding “*quiet*” verskyn wel. Die navorser sou voorstel dat sagter dinamiese vlakke benut word. Die “soekende” beweging van die akkoorde vind oor die middelregister van die klavier plaas, terwyl die tema in die regterhandparty in die middel tot hoë register verskyn.

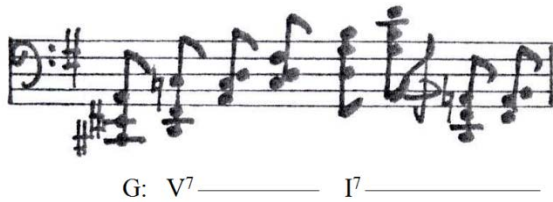
5.10.3 Vertikale aspek

Die harmoniek is weereens grotendeels van die melodiese beweging afhanklik. 'n Groot meerderheid van die akkoorde kan as majeur- of mineurdrieklanke geïdentifiseer word; heelwat vergrote, verminderde en septiemakkoorde kom wel ook voor waar twee aspekte in feitlik elke akkoord waargeneem kan word, naamlik tertsverdubbeling van die trapsgewyse beweging asook gedrae pedaalpunte.

Buiten die melodies afhanklike akkoordbeweging waar elke akkoord en akkoordopeenvolging nuut blyk te wees, kan enkele harmoniese patrone met groter noukeurigheid waargeneem word: in maat 392 (kyk vb. 53) word die majeur-septiemakkoorde op D en G – een akkoord op 'n slag – ingespan om deur hul omkerings 'n opgaande lyn te skep; in maat 394–395 (kyk vb. 54) word daar deur die parallelisme van akkoorde in eerste omkering 'n afwaartse lyn geskep; in maat 387 (kyk vb. 55) en 397 word daar van 'n

ossilasie tussen twee akkoorde gebruik gemaak – in die eerste geval herhaal E mineur en B majeur en in die tweede D mineur en C majeur.

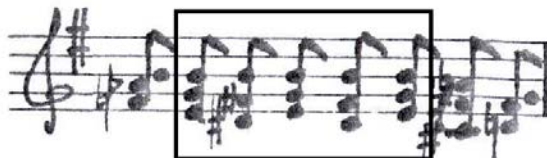
Voorbeeld 53: Variasie 6, maat 392



Voorbeeld 54: Variasie 6, maat 394–395



Voorbeeld 55: Variasie 6, maat 387



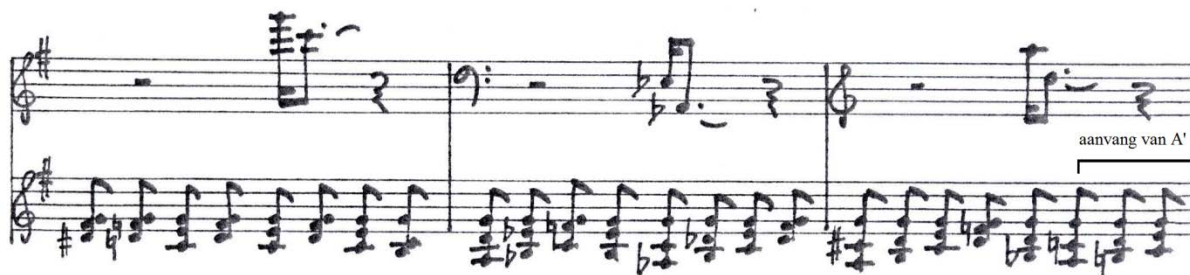
Die tematiese inhoud soos in die regterhandparty gevind, vorm slegs by uitsondering met die linkerhandakkoorde tertsharmonieë – gevolglik kan dié scenario as ’n harmoniese jukstaposisie beskou word.

5.10.4 Horisontale aspek

Die horisontale inhoud bestaan oorwegend uit trapsgewyse beweging, hetsy chromaties of diatonies tot G majeur. Die lyne is golwend van aard en vorm kleiner óf groter kontoere (laasgenoemde verwys na ’n langdurige beweging in ’n bepaalde rigting, of overgeset synde: doelgerigte beweging).

Die dalende kwinte in die regterhandparty van maat 397–399 gaan die intrede van die tema vooraf – dit stel die tweede stem as ’t ware bekend – en was in die vyfde variasie (m. 113–115) as skakelpassasie ingespan.

Voorbeeld 56: Variasie 6, maat 397–399



Hierna word die melodiese inhoud van die drie subfrases van die tema se eerste frase aangebied – telkemaal met ’n lang onderbreking tussen die subfrases. Die tema is ritmies verskuif om op die swakker derde polsslag te begin en, wanneer die onderbrekings weggelaat word, beslaan slegs die helfte van die oorspronklike totale duur van dieselfde inhoud in die tema; laasgenoemde is die geval weens die vinniger ritmiek wat hiér gevind word.

5.10.5 Ritmiek

Die notasie-inhoud dui daarop dat óf ’n 4/4-tydmaat óf ’n 8/8-tydmaat in gebruik is (die tydmaatteken ontbreek); nieëenstaande die afsonderlik genoteerde agstenote word die melodie as kwartnootbeweging aangedui. Die navorser is van mening dat Cardew die notasiewyse van die agstenote in die linkerhandparty gebruik om die belangrikheid van die individuele akkoorde te beklemtoon. Beide tydmate moet egter tydens uitvoering in gedagte gehou word, sou die pianis poog om ’n vloeiende effek te skep.

In die regterhandparty (tema) word daar van die groepering sestiendenoot en gepunteerde agstenoot, asook kwartnoot gebruik gemaak. Die eersgenoemde ritmiese patroon verskyn slegs hiér en in variasie nege in die variasiestel.

5.10.6 Pianistiek

Soos reeds vermeld, moet die pianis poog om ’n vloeiende karakter te skep. Die bewegende lyne in die linkerhandakkoorde moet ook deur dinamiese onderskeiding belig word, hetsy dié as onderste, boonste óf middelnoot van die akkoorde voorkom.

5.11 Variasie 7 (Maat 418–457)

5.11.1 Konstruksie

Die vorm is weereens eenvoudig van aard en stem grootliks in die middeldimensie met die vormuitleg van variasie ses ooreen:

Maat 418–436

Seksie A

Maat 418–421	Inleiding
Maat 422–433	Tema
Maat 434–436	Afsluiting

Maat 437–457

Seksie A'

Maat 437–440

Inleiding

Maat 441–452

Tema

Maat 453–457

Afsluiting – inleiding waarvan die linkerhandparty veranderd daar uitsien

Soos in die skema waargeneem word, is seksie A' feitlik identies aan A – buiten die alternatiewe afsluiting wat aangetref word. Die tema sien ook dieselfde in die twee seksies uit behalwe vir enkele toevoegings tot die lae basregister in A'.

5.11.2 Klank

In vergelyking met die sesde variasie is die tekstuur in die sewende variasie aangetref, effens digter; 'n algehele grootser effek word egter geskep deurdat die tessituur van die tekstuur (per tydseenheid) wyer verspreid is.

5.11.3 Vertikale aspek

Die toonsoort van die sewende variasie is A^b majeur en volg merendeels dieselfde akkoordprogressies as wat in die eerste frase van die tema voorkom – hier natuurlik 'n halftoon hoër getransponeer. Net soos in die geval van die tema, word daar hoofsaaklik een harmonie per maat benut, maar ter plaatse bestaan die akkoordformasies uit drieklanke en septiemharmonieë in gemengde ligging. Feitlik sonder uitsondering word daar by elke harmonie 'n kwart of sekunde gevoeg; met die verloop van elke maat word dié bygevoegde tone van “oplossings” voorsien wat hul gevolglik as diatoniese wisselnote verklaar. Reeds in die eerste mate van die sewende variasie word die tegniek aangetref.

Voorbeeld 57: Variasie 7, maat 418–419

Soft & warm, flowing *d* = 88-96

A^b: I V⁷

Die wisselnote se duur oorskry dié van die oplossings verreweg en skep deur dié beklemtoning 'n chromatiese konteks.

Die laaste vier mate ossileer tussen die dominant en tonika van A^b majeur en bewerk só finaliteit aan die variasie se afsluiting.

5.11.4 Horisontale aspek

Drie lyne word in die sewende variasie gevind: 'n enkelnootbaslyn – bestaande meestal uit die grondnote van die harmonieë en 'n opmaatgroepering van sestiendenote wat dikwels gebruik word om die eerste polsslag te beklemtoon; die melodie van die tema – in die middelstem aangetref en ook van die sestiendenoot-opmaat voorsien; die hoogste party – bestaande uit twee- en drieklanke wat die harmonieë voltooi.

Voorbeeld 58: Variasie 7, maat 422–425



Alhoewel al die partye as aparte lyne funksioneer (en individualiteit toon), is die harmoniese inhoud nie soveel aan stemvoeringstegnieke onderhewig as in variasie ses nie.

5.11.5 Ritmiek

Waar daar dubbelsinnigheid oor die tydmaat in die voorafgaande variasie geheers het, is die tydmaat in die sewende variasie weens die reëlmatige kwartpolsslagverdeling definitief as 4/4 identifiseerbaar. Die basiese ritmiek herhaal deurgaans met die maat as ritmiese module (kyk vbb. 57 en 58); dié module bevat sinkopasie in die eerste tot derde polsslage, asook 'n vermeerdering van ritmiese aktiwiteit wat telkemaal op die laaste polsslag aangetref word.

5.12 Variasie 8 (Maat 458–479)

5.12.1 Konstruksie

Die vormkonstruksie kom tydens beluistering reëlmatig voor – veral weens die reëlmatige frase- en subfrase-indelings. Die konstruksie is egter steeds heel kompleks (en dus in kontras met die voorafgaande twee variasies en die groot meerderheid van variasies in die komposisie); daar word merendeels van tweemaatmodules gebruik gemaak om die inhoud te orden:

Maat 458–459	Eenheid a
Maat 460–461	Eenheid b
Maat 462–463	Eenheid c
Maat 464–465	Eenheid b' – oktaaf hoër geklink
Maat 466–469	Eenheid d

Maat 470–471	Eenheid a'	– slegs regterhandparty 'n oktaaf hoër geklink
Maat 472–473	Eenheid c'	– 'n oktaaf laer geklink (m. 472 se regterhandparty neem nie aan dié transposisie deel nie)
Maat 474–479	Eenheid d'	– linkerhand se akkoordkonstruksies verander met tye – oktaafverplasings kom in beide partye voor, partyommeswaai – met twee mate deur middel van herhaling verleng

Die groter frasestruktuur stem dus nie met dié van die tema ooreen nie. Die praktyk hier aangetref, kan vergelyk word met legkaartbou of anders gestel, 'n permutatiewe prosedure met die subfrase as grondliggende eenheid.

Maatgewys is die variasie van die kortste (22 mate) in dié stel, maar weens die uitermate stadige tempo word 'n sware en gewigtige effek geskep.

5.12.2 Klank

Variasie agt se tekstuur bevat slegs een bewegende party waarteen die ander partye 'n statiese agtergrond skep. Dié tekstuur stem tot 'n groot mate met dié van die vorige variasie en die tema ooreen. Die variasie word op 'n piano-vlak geopen en mee volgehou tot in maat 470. Hiér word die openingsmate weer aangetref, maar 'n dramatiese effek word teweeggebring deur dit een oktaaf hoër op 'n fortissimo-vlak aan te bied. Ná vier mate word 'n dinamiekvermindering tot piano en pianissimo aangedui.

Dié variasie maak weereens van die middelregister met enkele note in die lae register toegevoeg, gebruik en kan op dié wyse as voortsetting van die voorafgaande variasie beskou word.

Die kwint- en kwartspasiëring van die akkoorde (dikwels weens die gebruik van tweede-omkering-akkoorde), gepaardgaande met die klemdraende posisie van chromatiese deurgangsnote, herinner sterk aan die klankwêreld soos in Skrjabin se stadige sonatebewegings geskep. Die navorser vestig aandag op die laasgenoemde aspek, nie soseer om stylooreenkomste tussen die komponiste, Cardew en Skrjabin, te trek nie, maar om die laat-Romantiese styl van die agste variasie uit te wys.

5.12.3 Vertikale aspek

Die tonaliteit van die variasie, A majeur, is stewig geanker – selfs in 'n groter mate as in die vorige variasie. Alhoewel die drieklankgebruik slegs by uitsondering uitgebrei word, word daar besonder baie drieklanke in tweede omkering en enkele septiemakkoorde en akkoorde waarby majeuresekundes en rein kwarte gevoeg is, aangetref.

Soos in die vorige variasie, word daar ook die stadige tonika-dominant-ossilasie gevind wat finaliteit aan die afsluiting verleen. Die laaste akkoord is verrassend tot E^b majeur verlaag.

Dié praktyk kan funksioneel verduidelik word as oorgang tot die volgende variasie: die E^b-akkoord word voorafgegaan deur 'n E majeur-akkoord en gevolg deur 'n geïmpliseerde D majeur-akkoord (die dominant van die volgende variasie) – daar word dus deur trapsgewyse beweging gemoduleer.

5.12.4 Horisontale aspek

Die eerste twee mate van die variasie bevat die melodienote van die tema se eerste twee mate. Dié is deur die toevoeg van deurgangs- en ander melodienote uitgebrei. Die daaropvolgende twee mate bevat onderskeidelik 'n A en 'n F aan die begin van elk wat prominent in die derde en vierde mate van die tema is (op stuk van sake is die agste variasie in A majeur en die toonhoogte-inhoud van die tema dus met 'n heeltoon óp getransponeer). Die oorblywende note in die laasgenoemde mate in variasie agt is dalende toonlere.

Voorbeeld 59: Tema, maat 1–4

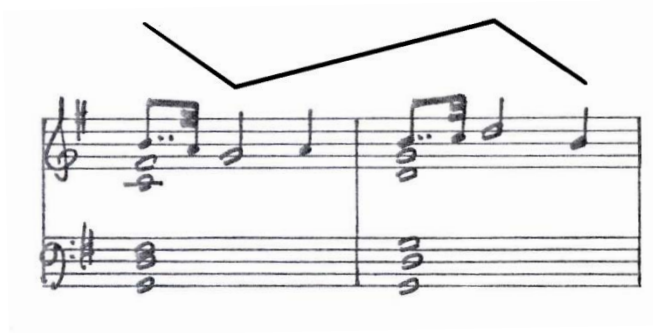
d=30 Pastoral

Voorbeeld 60: Variasie 8, maat 458–461

d=25-30 Rhythmic subdivisions within d. to be flexible

Die vyfde maat bevat 'n ineengedoke weergawe van die tema se vyfde en sesde maat in speelbeeld.

Voorbeeld 61: Tema, maat 5–6



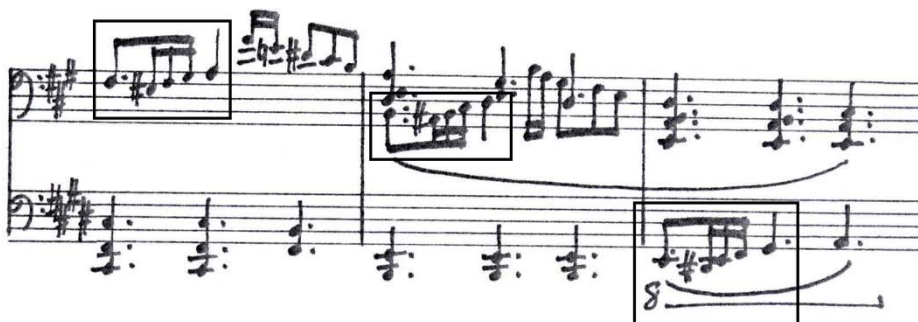
Voorbeeld 62: Variasie 8, maat 462–463



Hierna volg 'n identiese kurwe in die sesde maat – wel in transposisie – wat deur noottoevoeging uitgebrei is. Vervolgens word daar van die maat-vir-maat-ooreenkoms met die tema afgewyk en van maateenheidpermutasie gebruik gemaak om materiaal te genereer (kyk 5.11.1). Eenheid D se melodielyn belyn – soos die res van die melodielyne van die agste variasie – die harmoniek besonder duidelik.

Van melodiese interesse is die stemommeswaai wat tussen die eenhede voorkom. Die daaropvolgende gebruik van melodie in maat 467–469 bestaan uit 'n gewysigde draaisneller wat van stem verander: eers in die boonste stem, dan omring deur akkoorde as middelstem, en uiteindelik in die basparty.

Voorbeeld 63: Variasie 8, maat 467–469



Dieselfde figuur word as fraseverlenging aan die einde van die variasie aangetref, waar die laaste maat van die variasie 'n volwaardige partyommeswaai van die voorlaaste maat bevat.

Voorbeeld 64: Variasie 8, maat 478–479



Uit die voorafgaande besprekings word daar afgelei dat die melodie en harmoniek van die tema slegs as vertrekpunt vir die konstruksie van die agste variasie dien.

5.12.5 Ritmiek

Dié variasie benut 9/8 as tydmaat en dien as uiterste wat tempo aanbetref – die tempo-aanduiding, 25 tot 30 gepunteerde kwartnootpolsslae per minuut, is verreweg die stadigste in die komposisie.

Die volgende twee ritmes, wat beide 'n maatslag duur, dien as ritmiese inhoud vir feitlik die hele melodiese party: 'n kwartnoot gevolg deur twee sestiendenote; en 'n gepunteerde agstenoot gevolg deur drie sestiendenote.

5.13 Variasie 9 (Opmaat tot 480–513)

5.13.1 Konstruksie

Die negende variasie is van 'n inleidende deel (vanaf die opmaat tot m. 480 tot m. 496) voorsien wat ná die stadige variasies die nuwe tempo vestig en as aanduiding dat die variasiestel nou die finale seksies en einde van die komposisie nader, dien. Vervolgens word die tema twee keer aangebied en van 'n skakel voorsien:

Maat 497–502	Tema
Maat 503	Skakel
Maat 504–509	Tema
Maat 510–513	Oorgangsmateriaal tot volgende seksie

6.13.2 Klank

Die algemene tekstuur is in 'n geringe mate dunner as dié gevind in die voorafgaande variasie; dit bestaan uit een tot twee stemme gekenmerk deur die gebruik van van toonleerpassasies, asook een stem wat van 'n pedaalpunt van repeterende note gebruik maak. Enkele dinamiese aanduidings kom voor, telkens om frase-afsluiting of -oorgang musikaal te bewerkstellig. Enkele aksente kom ook voor en word by dramatiese oomblikke aangetref.

5.13.3 Vertikale aspek

Die harmoniek in die inleiding volg konvensionele harmoniese praktyke. In die daaropvolgende tematiese seksie wend Cardew hom weer grotendeels tot die harmoniek van die tema (die variasie keer ook na die toonsoort van die tema – G majeur – terug). Die oorgangsmate en skakelagtige passasies (m. 491–494 en m. 502³–503) bevat die progressie I–IV– \flat II–V – in die eerste geval as tweeklanke, en in die tweede as dalende kwinte in die regterhandparty aangebied (in beide gevalle word die akkoorde se tertse in die linkerhandparty aangetref).

Voorbeeld 65: Variasie 9, maat 491–494

G: I

IV

\flat II

V

Soos by die toepaslike variasie beskryf, word dié Napelse akkoordprogressie ook in variasies vyf (kyk vb. 43) en ses (kyk vb. 56) as skakelpassasie benut.

Die harmoniek in maat 510–513 verander skielik – hier word die skrilste aanwending van chromatiek in die ganze komposisie aangetref – en funksioneer as die komposisie se groot dimensionele “krisispunt”. Die area sal waarskynlik nie baie hard uitgevoer word nie (spesifieke dinamiese aanduidings ontbreek) en word om dié rede nie as die tradisioneel verwagte klimakspunt ervaar nie. ’n Verskeidenheid van chromatiese akkoorde volg mekaar op – dikwels sonder om van versagtende stemvoeringspraktyke omring te word; enkele van die akkoordtypes sluit in: verminderde drieklanke; ’n mineurdrieklanke met ’n vergrote kwint – die enharmoniese spelling, majeureldrieklanke in grondposisie, word in voorbeeld 35 gebruik; majeure- en mineurdrieklanke met bygevoegde vergrote sekondes en vergrote kwarte; sepiemakkoorde; en ’n akkoord met ’n gesplete toonhoogte (*split chord member*) – laasgenoemde met ’n uitroepteken in voorbeeld 35 aangedui (Kostka (2012: 47) beveel dié skryfwyse aan).

Voorbeeld 66: Variasie 9, maat 510–513

G: I ii⁶ ii^{°6} iii⁴ iv⁶ >VII I* vii[°] I⁴ >VII⁴ >I* IV >VII vii^{°4} i* IV V₃₁ #iv II⁷ V

*Tonika-akkoord in eerste omkering van bygevoegde sekunde óf kwart as grondnoot voorsien

D: vii V⁷ I

Wanneer maat 512 se partye geskei word, kan die harmoniese kompleks as polikordaal beskou word – die linkerhandparty se eerste twee maatslae bestaan uit ’n F[#]-septiemakkoord en die regterhandparty uit ’n verminderde F[#]-drieklank óf G majeur-drieklank, afhangend watter toonhoogtes as behierend beskou word (beide akkoorde se toonhoogtes word in gelyke mate deur die ritmiek beklemtoon). ’n Soortgelyke (polikordale) verskynsel kan in maat 512 waargeneem word.

’n Verdere alternatiewe en moontlik juister beskrywing van enkele van die harmonieë in maat 510–513 kan wees om die chromatiek aan stemvoeringspraktyke toe te skryf, en – soos ook in variasie vier opgemerk – aan die oënskynlike onafhanklike beweging in die linker- en regterhandparty. Desweë kan maat 512 se regterhandparty geles word as ’n draaisnellerbeweging om ’n G majeur-akkoord en maat 513 se regterhandparty die sirkel om ’n F majeur-akkoord deur middel van ’n tipe echappée-beweging.

5.13.4 Horisontale aspek

Die inleidende seksie span pedaalpunte wat harmonienote van die heersende akkoord gebruik, in.

Voorbeeld 67: Variasie 9, opmaat tot 480 tot 482

2nd time

Verder word daar toonleerpassasies (meestal majeure) aangetref. Die laagste noot van dié toonleerpassasies verskuif dikwels na die dominant van G majeure en skep gevolglik 'n miksolidiese effek.

Die toonleerpassasies word ook vanaf die seksie wat die tema bevat, gefragmenteer. Vele rigtingveranderinge, deurgangsnote – chromaties al dan nie – en klein spronge word in die toonleerpassasies aangetref, maar tog bly die onderskeie toonlere se karakter grootliks behoue. Die segmentasie vind oënskynlik plaas om by die harmoniese konteks, soos deur die tema daargestel, te pas.

In maat 510–513 bestaan die regterhandparty op twee uitsonderings na uit bewegende sekste. Aanvanklik word stygende (m. 510 – G, A, B^b, C) en dan dalende (m. 511 – C, B, A, G) tetrachorde aangetref; hierna volg 'n tipe echappée-beweging en oktaafsprong waarna 'n dalende tetrachord (m. 513 – G, F, E, D) weer voorkom. Die linkerhandparty beweeg meestal as reinkwart- of kwint-intervalle met enkele mineurseptiem-intervalle wat ook voorkom.

5.13.5 Ritmiek

Polimetrum word aangetref; die grootste deel van die triomfantlike variasie vind in 4/4-tydmaat plaas, maar twee verskuiwings kom wel aan die einde van die variasie voor – 'n verskuiwing na 3/4-tydmaat (m. 509) en 'n verskuiwing na 9/8-tydmaat (m. 512). Die oorheersende nootwaarde is die agstenoot.

Die melodie maak van dieselfde interessante ritmiese patroon as in variasie ses – die groepering sestiennoten gevolg deur 'n gepunteerde agstenoot – gebruik. Dit is van waarde om op te merk dat hierdie patroon ook in die skakelpassasie (m. 503) en die uiteindelijke krisispunt (m. 510–514) van hierdie variasie aangewend word, maar verder nêrens elders in die komposisie nie.

Die lang stiltes tussen die frases, soos in variasie ses se melodie aangetref, ontbreek ter plaatse en dus kan die ineengedoke ritmiese inhoud van die tema (dit duur nou die helfte van die oorspronklike lengte) maklik waargeneem en ervaar word.

5.14 Kodaseksie 1 (Maat 514–543)

5.14.1 Konstruksie

Die navorser vind dié seksie, asook die twee opeenvolgende kodaseksies, moeilik kategoriseerbaar. Daar word duidelike verskille in tekstuur- en figuurgebruik waargeneem wat elke kodaseksie van die voorafgaande onderskei. Die seksies toon egter weinig ooreenkomste met die tema óf ander liederes wat vroeër in die variasie voorkom, en kan derhalwe nie as variasies gekategoriseer word nie. Die toonleer- of, anders gestel, lopiesgebruik herinner in 'n mindere mate aan die lied “Der heimliche Aufmarsch”, maar aangesien daar nie polimodale praktyke in die kodaseksies aangetref word nie, is dit nie 'n grondige verklaring nie. Die laaste variasie se lang inleiding bevat wel dieselfde tipe lopiesgebruik as in die onderskeie kodaseksies en kan as oorsprong, of bloot as begin van 'n groot dimensionele afsluiting van die komposisie gesien word; hierdie beskouing sou die

tematiese materiaal in die negende variasie bloot as 'n kortstondige terugverwysing na die tema verklaar.

Die navorser verdeel die eerste kodaseksie volgens die tekstuur en partespel in drie frases: maat 514–520, maat 521–529² en maat 529³–542. Die fraselengte is dus oneweredig en vermeerder geleidelik met elke frase. Die eerste frase bevat die toonleerpassasies in die linkerhand en 'n relatiewe stabiele regterhandbegeleiding. Dieselfde handverdeling word in die tweede frase aangetref, maar die tessituur verskuif van die lae middelregister tot die hoë middelregister, en dan weer laer. Dié frase begin ook met 'n aksent en 'n herhalende noot in die basparty wat tesame 'n duidelike aanvangspunt skep. Die derde en laaste frase bevat deurgaans drie stemme; die bewegende party van die eerste twee frases verskuif vanaf die onderste party na die boonste en nóg 'n toonleerpassasieparty (in die basparty) word bygevoeg. Die begeleidende party word nou in die middelstem aangetref en bestaan hier uit herhalende enkelnootpedaalpunte

5.14.2 Klank

Dié lewendige kodaseksie skep 'n klankkleur en karakter wat tot nog toe nie ontgin was nie. Alhoewel die middel- en onmiddellike buiteregisters weer gebruik word, en die dinamiese vlak, aanvanklik as mezzo piano aangedui, waarskynlik nie harder as forte uitgevoer sal word nie, word 'n nuwe karakter deur die lyn- en ritmiese gebruik en harmoniek bewerkstellig.

Die toonhoogtes wat onmiddelik herhaal en toonleerpassasies met reininterval-spronge herinner aan Prokofiëf se skryfstyl soos in van sy lewendige klaviermusiek, waaronder sy sonates se scherzoseksies en sy *Tokkate* (op. 11), voorkom. Die herhaaldelike gebruik van deurgangsnote wat tesame met harmonienote geklink word, skep ook die klankeffek wat as “verkeerde noot” harmoniek (*wrong note harmony*) beskryf kan word – dié styl is kenmerkend van die neo-Klassieke styl soos ook deur Prokofiëf gebruik. Verder word die karakter van 'n gigue eerstens deur die gereelde voorkoms van drieklankinhoud en toonleerpassasies, en tweedens veral deur die ritmiese gebruik geskep, naamlik 'n 12/8-tydmaat waar die linkerhandkwart deur 'n agste gevolg word, en die regterhandparty se twee agstes wat op die tweede en derde verdeling van die maatslag vertolk word, word ingespan.

Voorbeeld 68: Kodaseksie 1, maat 521–526

Belangrik vir die karakterskepping is die voordurende rigtingveranderende beweging van die melodiese partye wat beide met 'n gigue en Prokofiëf se musiek geassosieer word.

5.14.3 Vertikale aspek

Die harmonie word met die verloop van die variasie meer kompleks, onder andere deur die toename in harmonie-opeenvolging per tydseenheid. Aanvanklik word daar drie dominant-tonika-bewegings aangetref waar die eerste twee as halftoon-transponerings funksioneer. Die laaste transposisie lei tot die tonika van A majeur wat vir die eerste twee frases volgehou word. Buiten vir bygevoegde tone is die akkoorde en progressies konvensioneel funksioneel. Vervolgens word daar in die derde frase (m. 529³) deur die Napelse akkoord asook 'n halftoontransposisie na E mineur verskuif.

Voorbeeld 69: Kodaseksie 1, maat 528–529

A: V⁴⁺ I IV²⁺ N⁷ II⁷
E: V⁷

Soos uit die hieropvolgende tabelle gesien kan word, is die tweede en derde frases heelwat meer gewaagd wat harmoniese inhoud betref:

Frase 1

<u>Maat</u>	<u>Akkoordinhoud</u>
514	A (V) – D (I)
515	B ^b (V) – E ^b (I)
516	E (V) –
517	A (I)
518	E (V)
519	A (I)
520	B (II), A (I)

Frase 2

<u>Maat</u>	<u>Akkoordinhoud</u>
521–522	A (I)
523	B (II), C [#] (iii), F [#] (VI), G [#] (vii)
524	B (II), E (V), A (I)
525	D ⁴⁺ (IV ⁴⁺), b ⁷ (ii ⁷)
526	E ⁴⁺ (V ⁴⁺), A ⁷ (I ⁷)
527	f ^{#2+} (vi ²⁺)
528	E (V), A (I ⁴⁺)
529 ²	D ²⁺ (IV ²⁺)

Frase 3

<u>Maat</u>	<u>Akkoordinhoud</u>
529 ³	B ^{b7} (bII ⁷ /A), B ⁷ (V ⁷ /e)
530	e (i), B ⁷ (V ⁷), e (i)
531	B ⁷ (V ⁷), E (I) óf G ⁺ (III ⁺)

532	$e^7 (i^7), D ({}_bVII)$
533	$B^7 (V^7)$
534	$C^7 (IV^7), B (V)$
535	$e^7 (i^7)$
536	$C^\# (VI), A^+ (IV^+), F^\# (II)$ óf tesame as $F^\#9 (V/V)$ beskou
537	$B^7 (V^7), G^+ (III^+)$
538	$a (iv), f^{\#o7} (ii^{o7}), a (iv), f^{\#o7} (ii^{o7})$ óf tesame as $f^{\#o7} (ii^{o7})$
539	$B (V), G^+ (III), e^7 (i^7)$ óf tesame as $e^7 (i^7)$ beskou
540	$C (VI)$
541	$B^7 (V^7), a (iv)$

Die voorafgaande uiteensetting van die harmoniek mag dit laat blyk dat die inhoud relatief konvensioneel daar uitsien, maar die algehele klankeffek word egter deur verskeie praktyke harmonies vertroebel. Volop deurgangnote word weens die toonleerpassasies aangetref – die harmoniek kan trouens dikwels as ’n produk van die toonleerpassasies beskou word; bykomend is die niekonsekwente rangskikking van harmonienote en chromatiese note én duur van harmoniese eenhede binne ritmiese patrone (’n standvastige ritmiese patroon word ingespan) verantwoordelik vir die kleurvolle harmoniese effek.

5.14.4 Horisontale aspek

Daar bestaan vir die oorgrote meerderheid van toonleerpassasies die moontlikheid om as modusse geëien te word, aangesien die majeuretoonlere dikwels nie op die tonika begin nie. Dié tegniek verleen nie werklik ’n modale karakter aan die kodaseksie nie, maar skep vanselfsprekend ’n ander klankeffek as in die geval waar toonlere uitsluitlik op hul onderskeie tonikas aanvang.

Wat wel problematies van ’n modale beskouing van die kodaseksie is, is dat sowel majeure- as mineurtoonlere op ander trappe as die tonika aangevang word wat op ’n komplekse modale gebruik sou dui en nie sistematies of gereeld genoeg plaasvind om dit as sulks te motiveer nie. Dit gebeur ook slegs by uitsondering dat die passasies oor ’n volledige oktaaf strek.

Tydens die tekstuurverdigting in die derde frase word daar nabootsing in die stembeweging aangetref deurdat die toonleerbeweging in een stem meestal binne die bestek van een polsslug ook in ’n ander stem aangetref word. Die intervalafstand tussen die intredes wissel – tertsopeenvolging sowel as sekunde- en kwintopeenvolging word aangetref.

Voorbeeld 70: Kodaseksie 1, maat 530–532



5.14.5 Pianistiek

Die toekomstige uitvoerder moet die artikulasiemoontlikhede sorgvuldig oorweeg. Daar sal moontlik van ’n legato-aanslag vir al die toonleerpasiasies gebruik gemaak word, maar die oorblywende inhoud kan, na gelang van konteks, legato óf staccato aangebied word.

5.15 Oorgangsmate (Maat 542–543)

Hierna volg ’n tweemaat-lange oorgangspasiasie wat feitlik van identiese inhoud as in die tweede kodaseksie se eerste maat gevind, gebruik maak. Die oorgang wat hier verskaf word is besonder glad deurdat dieselfde register van die eerste kodaseksie se finale mate voortgesit word, en die regterhandparty se patroon in elke opsig – veral ter sake is die regterhandparty se behoud van register – direk oorvloei tot in die tweede kodaseksie. Al toon die oorgangsmate ooglopend ’n groot verwantskap met die tweede kodaseksie, vind die navorser egter dat die harmoniese wending wat in maat 554 intree, naamlik ’n duidelike aanvang van A majeur, en die afwesigheid van ’n basparty in die oorgangsmate – die linkerhand daal vanaf maat 543⁴ oor twee oktawe om met die tonika van A majeur in maat 544 aan te vang – wel daarop dui dat die tweede kodaseksie vanaf maat 544 strek.

Soos reeds genoem stem die inhoud grootliks met die tweede kodaseksie ooreen en is die verskillende elemente se besprekings soos in 5.16 gevind, ook hier van toepassing. Die linkerhandparty maak van ’n onvolledige A majeur-toonleer (dit vang op G[#] aan) gebruik en die regterhandparty van ’n parallelistiese transponering by wyse van opwaartse halftone van die aangetrefde figuur. Die konglomeraat van die twee partye stel telkemaal nieverwante harmonieë teenoor mekaar: G[#] majeur teen A[#] majeur, A majeur teen B mineur, B mineur teen C mineur, B[#] mineur teen C[#] mineur, asook C[#] mineur teen D mineur. Die moontlikheid bestaan wel om die harmonieë ook as nonekonstruksies te beskou, wat in beide die eerste en tweede kodaseksies ontbreek. Gevolglik word die oorgangsmate – wat chromatiese harmoniek aanbetref – van dié seksies onderskei.

Voorbeeld 71: Kodaseksie 1 en 2, oorgangsmate, maat 540–544

5.16 Kodaseksie 2 (Maat 544–555)

5.16.1 Konstruksie

Die tweede kodaseksie maak nie van 'n tradisionele vormstruktuur gebruik nie; ter sake is dat dié seksie as 'n tipe koda funksioneer wat in die reël lineêre beweging of kontinuïteit en versnelde pas teweegbring – die reëlmatige tekstuurverdigting en toonleergebruik in dié seksie gevind, voldoen aan dié vereistes.

5.16.2 Klank

'n Fugato-skryfwyse word dikwels deur komponiste aan die einde van komposies ingespan om klimaksale effekte te verkry; ter plaatse word die meerstemmige skryfwyse om dieselfde rede ingespan. Aanvanklik kom daar slegs twee stemme – een van akkoorde voorsien – voor, maar word na drie en uiteindelik na vier uitgebrei. Daar kom slegs by twee geleenthede (mm. 554, 551–552) akkoorde voor wat tesame as 'n lyn ingespan word (parallelisme) – die res van die tekstuur word deur enkelnootlyne bewerkstellig.

5.16.3 Vertikale aspek

Die akkoordstrukture in maat 544 (kyk vb. 73) is almal (buiten die dominantseptiem en dié se oplossing aan die einde van die maat) in eerste omkering (óf tweede omkering wanneer die linkerhandparty bygereken word) en word volgens parallelistiese wyse opwaarts gerangskik. Die akkoordstrukture in maat 551–552 se regterhandparty is tweede omkerings en word weer parallel afwaarts gerangskik. In die laaste maat van die tweede kodaseksie word pedaalpuntakkoorde gebruik om 'n akkordale tekstuur te skep.

Die oorgrote meerderheid van akkoordopeenvolgings vind weens melodies gedrewe praktyke plaas. Die harmonisasie tussen die onderskeie toonleerpassasies, asook die versierende figure daarteen gestel, maak van eenvoudige tweestemmige tegnieke gebruik; die intervalafstande tussen die onderskeie partye is hoofsaaklik tertse en sekste, en per enkele geleentheid kwinte en oktawe.

In maat 553 word van die mees beweeglike individuele lyne van die hele tweede kodaseksie aangetref, asook van die digste tekstuur (dit is dan ook die derde laaste maat van dié seksie). Die harmoniek in dié maat is egter ook die stabielste in die ganse tweede kodaseksie – moontlik om te kompenseer vir die lewendige beweging in die onderskeie partye – en setel die toonaard C[#] majeur stewig deur die herhaaldelike gebruik van dié toonsoort se primêre akkoorde.

Voorbeeld 72: Kodaseksie twee, maat 553

C#: IV⁷ > VII¹¹ vi⁶ V $\frac{1}{2}$ V vi⁶ V⁷ I⁶ ii⁶ iii⁶ IV⁷ V i⁶ > vi
(of V⁹)

5.16.4 Horisontale aspekte

Die hooftoonhoogte-inhoud bestaan hoofsaaklik uit stygende majeuretoonlere in die basparty en beslaan meestal twaalf toonhoogtes – dus ’n oktaaf plus nog vier trappe van die spesifieke toonleer. Enkele chromatiese note word per geleentheid in die toonleerkonstruksies as deurgangsnote aangetref.

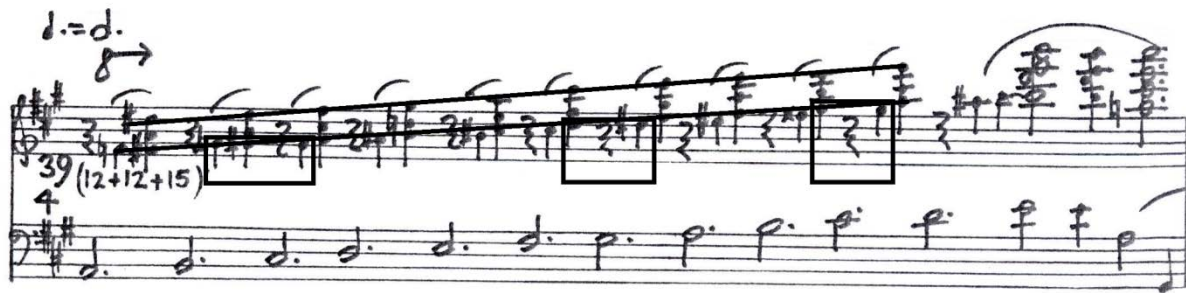
Die toonlere word as volg ingespan:

<u>Maat</u>	<u>Toonsoort</u>	<u>Opmerking</u>
544	A majeur, stygend F chromaties, stygend (regterhandparty)	Die chromatiese toonleer strek van F tot B ’n oktaaf hoër.
544 ³⁹ –545	A majeur, stygend	Die toonleer beslaan dertien toonhoogtes (A tot F [#]).
546	A majeur, stygend (eolies op F [#])	

547	A majeur, stygend (lokries op G [#])	
548	A majeur, stygend	
	E chromaties, stygend (regterhandparty)	Die chromatiese toonleer strek van E tot E 'n oktaaf hoër. Dit is feitlik vir dié se totale duur as middelstem versteek.
549	A melodiese mineur, stygend	
550	B majeur, stygend	
551	E majeur, stygend	
551–552	A majeur, dalend (regterhandparty)	Die enigste geval waar die toonleer deur die metriese plasing daarvan (met verwysing na die maatstreep) verdeel word. Die toonleer beslaan elf toonhoogtes (A tot E).
552	E majeur, stygend (lokries op D)	
553	C [#] majeur, stygend	
554	E majeur, stygend (miksolidies op B)	
555	A majeur, stygend	
	C majeur, dalend (regterhandparty)	Die C majeur-toonleer bevat een chromatiese deurgangsnoot en twee onderwisselnote waarvan een ook chromaties daar uitsien.

Die chromatiese lyn in die eerste maat van die tweede kodaseksie bevat enkele herhalings van toonhoogte. Dié vind plaas sodat die akkoorde gepaardgaande met die chromatiese lyn, en die A majeur-toonleer in die basparty by hul sinkronisasiepunte diatonies daar uitsien – oorgeset synde, die twee lyne vorm dieselfde harmonie.

Voorbeeld 73: Kodaseksie 2, maat 544



Volop pedaalpunte word ook aangetref waar 'n pedaalpunt per geleentheid 'n volle maat beslaan (mm. 547 en 555). Soms, soos in die laaste maat van die kodaseksie gevind, funksioneer twee- en meerklanke as pedaalpunte. Ter sake is dat 'n algehele gedrae effek geskep word, maar ook dat die ossilerende tweeklanke in die regterhandparty steeds as individuele pedaalpunte funksioneer.

Voorbeeld 74: Kodaseksie 2, toonleergebruik as melodiese inhoud, maat 555



Voorbeeld 75: Kodaseksie 2, pedaalpunte, maat 555



Enkele versieringsfigure (dié wat uit aaneenlopende kwartnote bestaan) word aangetref waarvan die groot meerderheid van trapsgewyse beweging gebruik maak: 'n onder- óf bowisselnootpatroon bestaande uit drie note – motief (a); 'n trapsgewys stygende óf dalende driennootpatroon – motief (b); 'n trapsgewys styging van vier toonhoogtes, gevolg deur hul daling – motief (c); 'n driennootpatroon bestaande uit 'n stygende rein kwart en die terugkeer na die oorspronklike toonhoogte – motief (d). Enige oorblywende patrone kan as geringe variasies op die reeds bespreekte patrone verklaar word.

Voorbeeld 76: Kodaseksie 2, maat 546

Voorbeeld 77: Kodaseksie 2, maat 548

Voorbeeld 78: Kodaseksie 2, maat 551

5.16.5 Ritmiëk

'n Rare tydmaat word gebruik, naamlik $39/4$ wat onderverdeel as $12 + 12 + 15$. Die melodienote word as half- of gepunteerde halfnote aangebied terwyl die versierende lopies uit kwartnote bestaan – laasgenoemde is die kleinste onderverdeling van die maatslag in die tweede kodaseksie.

Die kodaseksie se mikroritmiëk is dus van 'n reëlmatige aard – daar word per stem 'n nootwaarde of kort ritmiese patroon aan toegeken en vir 'n volle maat (die mate is uitermate lank) mee volgehou. Die enigste uitsondering is die kwartnoot-versieringsfigure wat met tye ingevoeg word.

5.17 Finale kodaseksie (Maat 556–610)

5.17.1 Konstruksie

Die finale kodaseksie bevat twee duidelike verwysings na die tema en kon dus, in dieselfde mate as die laaste variasie, as 'n variasie beskou word waarmee die komposisie afsluit. Dié

argument word egter verswak weens die feit dat die tema in geheel nie onomwonde as oorheersende en beherende kompositoriese element funksioneer nie – twee brugpassasies, verwant aan mekaar, en ritmiese segmente van die tema word ook aangetref.

Die presiese maatverdeling sien as volg daar uit:

Maat 556–562 ³	Brugpassasie A
Maat 562 ⁴ –574 ³	Tema as tweestemmige tekstuur aangebied
Maat 574 ⁴ –579 ²	Brugpassasie A'
Maat 579 ³ –610	Tema asook gepunteerde drienoetfiguur

5.17.2 Klank

Die laaste seksie bevat dele bestaande uit vierklanke asook dié wat deur 'n tweestemmige tekstuur oorheers word. Piano-, mezzo forte-, rinforzando- asook crescendo- en decrescendo-tekens word aangetref. 'n Harde dinamiese vlak word nie konkreet aan die einde van die komposisie aangedui nie, maar die aanduiding “*rousing*” tesame met die triomfantlike skryfstyl dui daarop dat die komposisie fortissimo afgesluit sal word. Soos dikwels tevore in die komposisie aangetref, word daar ook van 'n wye registeromvang gebruik gemaak.

5.17.3 Vertikale aspek

Voorbeeld 79: Finale kodaseksie, brugpassasie A, maat 556–562

The image shows a handwritten musical score for measures 556-562. It is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 80. The score is written on two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The music begins with a piano introduction marked 'p sub.'. The first measure shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line consists of parallel block chords. The score includes dynamic markings such as 'loco' and 'steady'.

Dié kodaseksie, insluitend die harmoniek, is melodies gedrewe. Die eerste akkoord is F[#] majeur in eerste omkering en staan in 'n tritonusverhouding tot die C majeur-akkoord wat die vorige kodaseksie afgesluit het. Hierna word daar (in die eerste vyf mate van die finale kodaseksie) pandiatoniese akkoordopeenvolging aangetref waar parallelle blokakkoorde van 'n enkelnoetparty in die bas vergesel word. Vervolgens word maat 561 (kyk vb. 79) bereik

wat dominant-tonika-beweging (E^6-A^7) inspan – die tweede kodaseksie was in A majeur en die oorgangsmate (brugpassasie A) vestig nie waarlik die nuwe toonaard E^b majeur nie; dit kan gevolglik as ’n tonaal dubbelsinnige area beskou word. Die daaropvolgende akkoord word egter deur ’n skielike halftoonbeweging bereik ten spyte van die direk voorafgaande septiemharmonie – die eerste akkoord van die volgende seksie is G mineur in eerste omkering waarby ’n majeuresekunde gevoeg is. Die laasgenoemde akkoord kan ook as die produk van stemvoeringspraktyke beskou word en dus die stelselmatige beweeg van die A^7 -akkoord na die E^b -akkoord (m. 562³ – die tritonus – A tot E^b). Die oorblywende harmonisasie van die finale kodaseksie word funksioneel ontleed deur dit volgens konvensionele tweestemmige praktyke te beskou – tert-, sekst- en kwint-intervalle word tussen die twee stemme geskep; by geleentheid word deurgangsnote ook gevind wat vloeiende lyngebruik bewerkstellig, of andersins as “kleurnote” dien.

Voorbeeld 80: Finale kodaseksie, brugpassasie A', maat 575–579



Die volgende brugpassasie (maat 574⁴–579) bevat dieselfde inhoud as aan die begin van die kodaseksie – die eerste subfrase ’n majeuresekunde hoër getransponeer en die tweede ’n majeuretert hoër. (Daar word ’n enkele “nuwe” akkoord aan die begin van die frase (m. 571¹) bygevoeg waarna die basiese harmoniek buiten vir een uitsondering identies daar uitsien – in die eerste subfrase word een akkoord weggelaat wat meebring dat die figuur nie laag genoeg daal nie en dus die verdere intervalverwantskap tussen die brugpassasies se tweede subfrases verander.) Die linkerhandparty word ook effens uitgebrei: die harmoniek word van enkele nootbyvoegings voorsien; die ritmiek is tot ’n geringe mate verander; en die frase se tessituur word verlaag (transposisie, oktaafverplasing en nootbyvoeging).

5.17.4 Horisontale aspek

Buiten die reeds bespreekte lyngebruik word die tema van dié variasie ook weer twee keer aangebied. Die eerste verskyning (m. 562⁴–574³) word in die basparty aangetref en word dikwels deur middel van spieëlbeeld in die regterhandparty begelei – indien die intervalbeweging nie altyd met dié van die basparty ooreenstem nie, volg dié wel byna sondering uitsondering die teenoorgestelde rigting van beweging.

Die tweede verskyning (m. 587⁴–605) bestaan uit oktaafverdubbeling en tertstoevoeging en word deur oktaaftoonlere in die basparty begelei – die lyninhoud is dus eenvoudig, alhoewel die tekstuur relatief dig is. Namate daar met die tema volgehou word, word die

begeleidingsfiguur verander tot tertse en later sekste. In maat 606⁴–608 word daar tertse in die lae register tesame met sekstintervalle in die boonste party ingespan. Tesame met die voor die hand liggende harde dinamiese vlak – die einde van die komposisie is in sig – word daar deur die laasgenoemde interval- en tessituurgebruik ’n eienaardige en krasse klank geskep.

Voorbeeld 81: Finale kodaseksie, maat 606–607

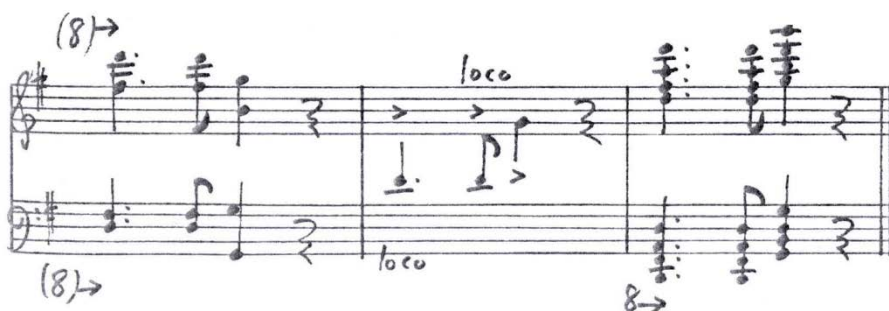


5.17.5 Ritmiek

Daar word in hierdie kodaseksie teruggekeer na die reëlmatige en bekende tydmaat van 4/4 waarby enkele sinkopees gevoeg word. Die ritmiek van die tema-passasies sien ter plaatse daar uit soos in die vyfde variasie aangetref.

’n Ritme – ’n gepunteerde kwart gevolg deur ’n agste en kwart – word van die tema geïsoleer en tesame met melodiese interpolasies (mm. 580–587³, 592–593, 599–560) – meestal dominant-tonika-beweging in oktawe – ingespan. Dié figuur word ook gebruik om die komposisie uiteindelik mee af te sluit.

Voorbeeld 82: Finale kodaseksie, maat 608–610



Die laaste kodaseksie begin stadig (80 kwartnootslae per minuut) en word van verskeie tempowisselings wat herhaaldelik voorkom, naamlik “*broaden out*” en “*pick up speed*”, voorsien. Die komposisie sluit egter teen ’n relatief vinnige tempo af.

5.18 Grootdimensie-analise

5.18.1 Konstruksie

Die komposisie mag programmaties van aard wees – in die voorwoord tot die komposisie word daar verduidelik dat die komposisie uiteenlopende gebeure versinnebeeld – maar dit is die gevoelswaarde aan die gebeurtenisse gekoppel wat uitgebeeld word, eerder as ’n presiese uitbeelding deur middel van klank. Laasgenoemde is in teenstelling met die praktyke soos in Richard Strauss se *Till Eulenspiegels lustige Streiche* gevind, waar gepoog word om individuele gebeure konkreet te vergestalt. Die programmatiese aard kan wel as dié faktor beskou word wat die uiteenlopende karakteruitbeelding meebring.

Die variasiestel open met die gebruik van ’n periodiese frasestruktuur, maar reeds in die tweede variasie word daarvan afgewyk. Met tye leun die konstruksiemodel meer na ’n tipe vrye fantasievorm as aan ’n streng reëlmatige afbakening van frases.

Buiten die stadige tema wat as inleiding dien, word ’n relatief vinnige tempo tot en met die laaste lied (“Libérons Thälmann”) gebruik. Vervolgens word drie stadige variasies aangetref om hierna weer van ’n vinniger tempo tot en met die afsluiting van die komposisie gebruik te maak. Variasies ses, sewe en agt resorteer die komposisie dus netjies in ’n triptiek van bewegingstipes, naamlik (inleiding–)vinnig–stadig–vinnig. Gevolglik kan die komposisie as ’n kombinasie van vormtipes (oftewel as ’n hibridevormtipe) beskou word – variasievorm asook, weens die tempo-inhoud op makrostrukturele vlak, drieledige vorm.

5.18.2 Klank

Dié charismatiese komposisie vervat ’n groot verskeidenheid style en karakters. ’n Snelle karakteromwenteling kenmerk die variasiestel as geheel en word selfs in die drie opeenvolgende stadige variasies aangetref. Reeds in die eerste deel (vanuit ’n groot dimensionele perspektief) kan dié tegniek waargeneem word: die tema se karakter is dié van ’n nostalgiese inleiding tot die variasiestel waarna ’n skerp kontras deur die marsagtige eerste variasie – veral weens die aksentgebruik se pointillistiese effek meegebring – bewerkstellig word; vervolgens word daar ’n ritmies eenvoudige variasie aangetref wat van ’n pseudokanoniese tegniek – dié herinner aan die Barok – gebruik maak.

Weens die uiteenlopende style en diverse karaktergebruik, word die kompositoriese styl as eklekties bestempel. Buiten die aangehaalde protesliedere word daar ook verskeie kompositoriese style en klanke opgeroep: jazzharmoniek-begeleiding in die tema; folkloristiese eenvoud in variasie drie; die laat-Romantiek van Skrjabin in die agste variasie; ekstroverte idiomatiek en lyngebruik van Prokofiëf in die eerste twee kodaseksies; asook die Liszt- of Schubert-agtige oktaaf-, tert- en sekstgebruik in die finale kodaseksie.

’n Buitemusikale klankeffek word ook benut waar van die pianis in “Libérons Thälmann” (m. 350) verwag word om die klavierdeksel ritmies toe te klap.

Die navorser beskou die populêre klank, deels deur die melodiese karakter van die komposisie geskep, as die hoofsamebindende karaktereienskap wat die pluralistiese stylinhoud se moontlike verwarrende effek bekamp.

5.18.3 Vertikale aspek

Alhoewel daar 'n definitiewe tonale spil aangetref word, en die individuele variasies en kodaseksies feitlik sonder uitsondering tonaal geanker is, volg die tonale plan van die komposisie as geheel slegs gedeeltelik konvensionele praktyke. Die tema en eerste vyf variasies bly in die tonikatoonaard (majeur in ieder geval buiten variasie een wat mineur daar uitsien) waarna die eksterne invloede van die aangehaalde liederes ook in die tonaliteit waargeneem kan word – “Der heimliche Aufmarsch” maak van 'n dubbel-chromatiese mediantverwantskap (B^b mineur) gebruik en word in “Libérons Thälmann” deur A^b majeur en eindelijk C mineur gevolg. Die stadige variasies maak onderskeidelik van G, A^b en A majeur gebruik – dus as opeenvolgende halftone gerangskik en aan die chromatiese toonleer (as kohesievertrekpunt) ontleen – en wyk gevolglik van die tradisionele tert- of dominantverwantskappe wat van die tonikadrieklank en sy plaasvervanger, die submediantakkoord, afgelei word, af. Die laaste variasie en kodaseksies een en twee – dié wat van 'n versnelde tempo gebruik maak – benut G en A majeur, met die finale kodaseksie wat van E^b na G majeur beweeg.

'n Balans word gehandhaaf tussen die akkoordstrukture en -progressies wat deur lyngebruik veroorsaak word of daarby aanpas (o.a. var. 4 en 6, asook die veelvuldige toonleerpassasies en die tweestemmige harmonisasies van die kodaseksies), en waar die harmoniek blyk om die beherende element te wees (die grootste deel van die oorblywende variasies). Jukstaponeering van seksies waar konvensionele praktyke heers en pandiatoniek gevind word, word ook enkele kere (bv. var. 9) aangetref, asook polimodale seksies soos in “Libérons Thälmann”, en poliakkoorde (hoofsaaklik in var. 4).

'n Groot verskeidenheid van akkoordstrukture word ooglopend om klankeffek gebruik, waaronder opeengestapelde tertsharmonieë, akkoorde met bygevoegde sekundes en kwarte, asook vele verminderde en vergrote akkoorde. In die tweede kodaseksie word tweed-omkering-akkoorde aangetref waar dié deur herhaaldelike gebruik 'n tekstuur se klankinhoud sterk beïnvloed.

Dikwels word gedrae toonhoogtes, veral in die laaste deel (var. 9 en die kodaseksies), ingespan en beïnvloed dié die tekstuur en tonale gewaarwording van die komposisie.

5.18.4 Horisontale aspek

Die putatiewe melodiese belangrikheid van 'n variasiestelkomposisie se tema word tot 'n sekere mate in dié komposisie uitgedaag. Die eerste deel (vanuit 'n groot dimensionele perspektief) bevat twee bykomende liederes as “intertekste” wat geen daadwerklike verband met die tema hou nie; dié liederes bevat hul eie melodiese inhoud en beslaan 'n substansiële hoeveelheid van die komposisie se duur wat die strukturele belangrikheid van die tema ondermyn. Insgelyks toon die laaste deel (vanuit 'n groot dimensionele perspektief)

onafhanklikheid van die tema deur slegs kortliks daarna te verwys en ongeveer 'n derde van die komposisie te beslaan.

Wanneer die melodie egter verskyn, word 'n beherende funksie daaraan toegeken en is dit deels verantwoordelik om aan die komposisie as geheel 'n melodiese karakter te verleen. Dié eienskap is belangrik vir protesliedere, waaraan die inhoud van die komposisie ontleen, deurdat dit toeganklik moet wees vir die hele bevolking wat dié insluit wat nie tot formele musiekopvoeding toegang gehad het nie (die melodiese herkenbaarheid van 'n komposisie vergemaklik die assosiasie en interaksie met musiek aansienlik).

Modaliteit word in beperkte mate in die komposisie ontgin; die aangehaalde lied “Libérons Thälmann” maak van polimodale konstruksies gebruik en enkele verwysings na modusse in die latere passasiegebruik van variasies nege en die kodaseksies word gesuggereer.

Eenvoudige kontrapuntale tegnieke word ook gevind, maar nie werklik ontwikkel nie – derhalwe kan dié nie as spesifieke vormtipes (bv. kanon of fuga) geklassifiseer word nie.

5.18.5 Ritmiek

'n Groot variasie in ritmiek word aangetref. Die tema en eerste variasie maak van sinkopees gebruik waarna 'n wending tot ritmiese reëlmaat voorkom, om weer in die stadige variasies die sinkopasie te hervat. Die drie liedere wat mekaar opvolg, is veral besonder reëlmatig waar dié as marse funksioneer; veral die eerste lied (var. 5) skep 'n militaristiese karakter deurdat dit van aksente op die sterk polsslage voorsien is. Alhoewel die ritmiese inhoud in die sesde variasie reëlmatig is, kan daar aan die skryfwyse (die agstenote word nie aan mekaar verbind nie) verstaan word dat daar tydens uitvoering ritmies vry met die musiek omgegaan moet word. Variasie agt bevat op elke polsslag 'n sinkopee. Die oorblywende deel van die komposisie dien as afsluiting, en maak grotendeels van 'n reëlmatige ritmiek gebruik wat bydra om dié deel 'n ritmies gedrewe karakter te verleen.

Daar kan ook aan die tydmaatgebruik 'n groot verskeidenheid waargeneem word; buiten 4/4-tydmaat word daar in een variasie elk van die volgende tydmate gevind: saamgestelde vierslagmaat (12/8), en enkelvoudige (3/4) én saamgestelde drieslagmaat (9/8). Polimetrum en poliritmiek word ook enkele male aangetref.

Kontras tussen en binne variasies word deur die aangewende nootwaardes gerealiseer. Verskeie gevalle (bv. var. 2 en 6 asook dele van ander variasies en die kodaseksies) kom voor waar daar van eenselwige ritmiek gebruik gemaak word. Variasie sewe is weer die teenpool wat gebruik aanbetref waar 'n ruime verskeidenheid van nootwaardes aangetref word.

Verder herinner die dubbelgepunteerde ritmes van die tema aan die Franse-ouverture-styl omrede dit as blokakkorde op 'n sterk polsslag aangebied word en teen 'n stadige tempo uitgevoer word (kyk vb. 32). Die gelyktydige gebruik van jazzharmonie skep natuurlik 'n unieke en ongehoorde omgewing vir dié ritmiese verskynsel om in te funksioneer.

Dikwels word metriese eenhede aangetref (kyk tema, varr. 1, 5, 7 en “Heimliche Aufmarsch”) waar ’n ritmiese patroon van ’n maat lank – ’n tipe “ritmiese sjabloon” – gebruik word en die hele variasie beslaan.

’n Wye tempo-omvang word ook aangetref. Ofskoon daar nie uitermate vinnige spel gevind word nie, maak veral die tema en variasie agt van ’n besonder stadige tempo (onderskeidelik 30 halfnootmaatslae per minuut en 25–30 kwartnootmaatslae per minuut) gebruik.

6. *The people united will never be defeated: 'n Stylondersoek*

6.1 Inleiding

Die uiteenlopende stylgebruik (oftewel eklektisisme) bemoeilik die begrensing van wat in Rzewski se kompositoriese styl ingesluit word. Daar word dus nie gepoog om 'n definitiewe stylgids saam te stel nie, maar slegs om tendense en gebruike uit te wys.

6.2 Konstruksie

Die navorser vind dit besonder nuttig vir die luisteraar om by voorbaat van die kompositoriese uitleg van die komposisie kennis te dra – veral die eerste beluistering van die komposisie word só vergemaklik deurdat dit duidelikheid aan die musikale inhoud verleen. Die uitleg is kompleks en ongewoon en mag sonder voorkennis as verwarrend ervaar word.

Die komposisie maak van 'n uiters komplekse en hoogs gereguleerde vormkonstruksie gebruik. 36 variasies word aangetref wat op die Chileense proteslied “¡El pueblo unido jamás sera vencido!” geskoei is. Die tema se vormkonstruksie is periodies verdeel en word deur duidelike kadense geartikuleer. 'n Viermaat-motto word gevolg deur die tema wat twaalf mate beslaan. Die tema herhaal en word gevolg deur 'n viermaatlange akkordale skakelpassasie om uiteindelik met die viermaat-motto af te sluit.

Die variasies word eweredig in ses siklusse verdeel en fokus op verskillende aspekte:

- | | | |
|----------|---|---|
| Siklus 1 | – | Eenvoudige gebeurtenisse |
| Siklus 2 | – | Ritmiek |
| Siklus 3 | – | Melodiek (die “jazzsiklus”) |
| Siklus 4 | – | Kontrapunt (die “virtuose siklus”) |
| Siklus 5 | – | Harmoniek (die “ritmies vrye siklus”) |
| Siklus 6 | – | 'n Kombinasie van al die bogenoemde aspekte |

Dié stem ooreen met die improvisasie-skedule waarop Rzewski se *Second structure* (1972) gebaseer is:

<u>Stap</u>	<u>Kenmerke</u>
1	Isolasiepunte; geen temporale verwantskap; op sigself ervaring van toonhoogtes
2	Gebruik van eggo's waartydens 'n verwantskap tussen materiaal gevestig word; skepping van polsslagslag en ritme; herhaling van materiaal
3	Ondersoek van elemente waaronder melodie, legato, liriek asook (ander) emotiewe eienskappe

- 4 Oorvleueling; kontrapuntale hantering; kompleksiteit van teenstrydige klanke
- 5 Skielike veranderings; onverwagse gebruik van onverwante materiaal; akkoorde; gelyktydige aanslag
- 6 Heruiteensetting; terugkerende benadering; skep van 'n dimensie van gesinkroniseerde tyd; gelyktydige syn van die verskillende benaderings

In elke siklus word vyf variasies aangetref, gevolg deur 'n sesde wat as opsomming van die voorafgaande vyf dien. Die tema self is 36 mate lank, terwyl die individuele variasies van die siklus 24 mate lank is; wanneer die “koorpassasies” (*chorus*) in die tema weggelaat word, duur dié ook slegs 24 mate. Die laaste en opsommende variasie vervat elke voorafgaande variasie in die siklus in vier mate – die eerste twee vanuit die eerste deel, en die laaste twee vanuit die laaste deel van die aangehaalde variasie – deur in die kompositoriese styl van die spesifieke variasie materiaal aan te bied; daar word dus nie letterlik uit die oorspronklike variasie aangehaal nie en die toonaard word deur die kwintsirkel bepaal – nié deur die oorspronklike variasie se toonsoort nie.

Dié proses word in die eerste vyf siklusse herhaal. Die sesde siklus funksioneer as opsommende siklus en weens die skielike verandering van styl wat in elke variasie van dié siklus aangetref word, kom dit skisofrenies voor; die eerste variasie van die sesde siklus vervat al die voorafgaande eerste variasies van die onderskeie siklusse – dieselfde praktyk word dus herhaal wat in die laaste (opsommende) variasie van elke siklus gebruik is; die oorblywende variasies van die sesde siklus word ook in hier voege geskep. Die laaste variasie bestaan uit 'n frenetiese poging – volgens Pollack (1992: 385) is dié een van die mees Dostojefski-agtige oomblikke in die Amerikaanse klavierliteratuur – om die komposisie as geheel op te som en konsentreer die musikale inhoud van die komposisie in dié enkele variasie. Daar word dus nie werklik nuwe materiaal in die sesde siklus aangebied nie; met gevolg regverdig dit nie bykomende bespreking in die verskillende elementverdelings nie. Variasie 36 bevat 'n opsonele improvisasie wat volgens Rzewski tot en met vyf minute mag duur.

Die komposisie sluit af met 'n verlengde weergawe (66 mate) van die tema wat kontinuïteit bewerkstellig; dieselfde praktyk word ook in Johann Sebastian Bach se *Goldberg-variasies* aangetref. Die verlengde tema bestaan uit die tema en 'n gevarieerde herhaling (tekstuurverdigting asook verandering van begeleidingsfiguur) daarvan, gevolg deur twee afsluitende mate wat 'n herhaling van die tweede en derde voorlaaste mate is.

Die vyfde siklus is die kompleksste van al die siklusse en sien deels anders as al die ander siklusse daar uit: geen van die variasies bevat slegs 24 mate nie; met tye word daar vinnige tydmaatteken-opeenvolging gevind; en 'n algehele gevoel van vryheid, veral wat vorm aanbetref, word bewerk. Dié siklus wyk van al die siklusse die meeste van die tema af. Dit is veral in dié siklus waar die politieke boodskap sterk na vore kom deurdat die Eisler-Brecht-lied, “Solidaritätslied”, in afwisseling met minimalistiese teksture aangebied word. Die opsommende variasies van dié siklus is dan ook die langste van al die opsommende variasies en beslaan 72 mate. (Variasie 27 bevat 118 mate wat die langste variasie in die komposisie is,

terwyl variasie 29 slegs veertien bevat.) Desondanks die vrye karakter en wisselende lengte van die variasies in die vyfde siklus, word daar steeds dikwels viermaatfrases aangetref.

Die variasies onderverdeel merendeels in twee seksies waar die tweede seksie óf van 'n vinniger ritmiek deur die verkleining van die nootwaardes, óf tekstuurverdigting gebruik maak. Die laaste vier mate keer telkens na die rustiger beweging soos in die eerste seksie van die spesifieke variasie aangetref terug, en dien as oorgang tot die daaropvolgende variasie. Met tye kan daar tussen siklusse variasies wat karaktergewys soortgelyk is (vanselfsprekend buiten die opsommende variasies), bespeur word (vgl. varr. 1 en 7 asook 2 en 8), maar die ooreenkomste vind nie met groot genoeg reëlmaat plaas om dit as 'n patroon te kan beskou nie.

Buiten die opsommende variasies en die ooreenkomstige karakters tussen sommige variasies, word daar 'n deurlopende kruisverwysing van motiewe, harmoniese praktyke, ritmes en dinamiese sekwense aangetref (Wolff, 1993).

Deur die kompositoriese inhoud asook die veelvuldige uitvoeringsaanwysings – wat die dramatiese konteks van sosiale mobilisering en politieke konflik uitbeeld – waaronder “*with determination*”, “*with firmness*”, “*struggling*”, “*with foreboding*”, “*violently*” en “*relentless, uncompromising*”, word daar 'n boogvormige konstruksie, wat kontinuïteit betref, geskep. Die komposisie volg as 't ware 'n sikliese sistematiek wat aanvang en eindig in vasbeslotenheid en 'n weg deur worsteling, nederlaag, waansin en uiteindelik in oorwining vind (Pollack, 1992: 385).

Rzewski se belangstelling in improvisasie is waarskynlik geprikkel deur die uitgebreide ondervinding wat hy gedurende die sestigerjare saam met die elektroniese musiekgroep MEV opgedoen het. Dit is interessant om te let dat die invloed van improvisasie veel verder as bloot die gebruik van cadenzas en die voorgestelde improvisasie strek – die karakter van die uitgeskrewe dele herinner ook aan improvisasie. Die ritmies interessante minimalistiese gebruik van die vyfde siklus is veral verteenwoordigend van dié effek. Dit is ook dié balans tussen vryheid en strengte vormtoepassing, deur jukstaponering verkry, wat tydens beluistering fassineer.

Die vormkonstruksie het 'n wiskundige kwaliteit waar dit in geheel met die getal ses en dié se afgeleides deurdrenk word. Die komposisie beslaan 36 variasies wat in ses groepe van ses variasies elk onderverdeel. Die laaste variasie beslaan 66 mate en die groot meerderheid van variasies beslaan 24 mate (6×4). Só bestaan die opsommende variasies ook uit ses onderverdelings. Die hexachorde (6–20) bestaan natuurlik uit ses toonhoogtes en word dikwels as sekstole aangebied.

6.3 Klank

Die gebruik van eklektisisme in die komposisie is 'n belangrike stylkenmerk van die komposisie in geheel en dien, weens die herhaaldelike gebruik daarvan, as kohesietegniek: jazz-, folk-, rock- en seriële musiek, asook musiek op toeval gebaseer (*chance music*) en neo-Klassisisme word aangetref (Zuraw, 2003: 54). Zuraw (*ibid*) meld dat daar in elke variasie 'n

ander styl voorkom en dat Rzewski se kompositoriese benadering in hierdie komposisie gekenmerk word deur 'n vermoë om uiteenlopende style musikaal sinvol te kombineer. Dié kenmerk kan in 'n groot mate toegeskryf word aan die streng vormalitiese praktyk wat in *The people united will never be defeated* gebruik word.

Die verwerking van die tematiese materiaal val in drie kategorieë, naamlik neo-Romanties, avant-garde en populisties. Die uitgebreide struktuur, die virtuose skryfwyse vir klavier asook die tonale harmoniek herinner aan die Romantiek, terwyl die stylnabootsing van verskeie twintigste-eeuse komponiste aan die avant-garde herinner, en die gebruik van protesliedere, asook die jazzinklinasie van sommige van die variasies 'n populistiese benadering volg.

Dié komposisie verteenwoordig 'n konservatiewe benadering van Rzewski se kompositoriese styl in geheel (vóór 1970 – as lid van MEV – bemoei hy homself met elektroniese improvisatoriese musiek). Die komposisie herinner aan 'n verskeidenheid komponiste waaronder John Cage, Pierre Boulez, Aaron Copland, Phillip Glass, Ludwig van Beethoven asook komponiste vanuit die jazzmilieu (Zuraw, 2003: 58). Die grootste invloed is dié van Bach wanneer die kontrapuntale gebruik, harmoniese konstruksie en vormontwerp soos aangetref in *The people united will never be defeated* in gedagte gehou word. 'n Duidelik waarneembare ooreenkoms met die C majeur-prelude van die eerste bundel preludes en fugas (*WTC I*) word ook aan die einde van variasie 28 aangetref.

Voorbeeld 83: Variasie 28, maat 42–45



Die negende variasie in B^b mineur is, veral wat die akkoorduitleg, stiltes (rustekens) en ritmiek betref, 'n voor die hand liggende verwysing na die dodemars uit Chopin se Sonate in B^b mineur, opus 35.

Voorbeeld 84: Variasie 9, maat 1–8

Var.9
♩ = 48 Evenly

The musical score for Variasie 9, measures 1-8, is presented in two systems. The first system shows the piano part with a *ppp* dynamic and the instruction *una corda*. The right-hand part begins with a *pp* dynamic. Both parts feature glissando markings and fingering numbers (5). The second system continues the piece, with the piano part marked *p* and the right-hand part marked *pp*. The tempo is marked as ♩ = 48 Evenly.

Variasie tien se gebruik van glissando's, enkelnoottremolo's, toontrosse en septoolgroeperings van sestiennoten wat oor 'n wye omvang strek, trek veel op Boulez se kompositoriese styl en word deur Rzewski self as sulks na verwys (Southard, 2009: 164).

Voorbeeld 85: Variasie 10, maat 1–2

Var.10
Comodo, (♩ = 96)
recklessly

The musical score for Variasie 10, measures 1-2, is presented in two systems. The first system shows the right-hand part (R.H.) with a *f* dynamic and the left-hand part (L.H.) with a *p* dynamic. The tempo is marked as Comodo, (♩ = 96) recklessly. The second system continues the piece, with the right-hand part marked *mp* and the left-hand part marked *f*. The music includes glissando markings, 'with palm' markings, and 'accel.' markings.

Tesame met die terugkeer na D mineur in die derde siklus, word die siklus gekenmerk deur die wending na 'n jazzstyl. In variasie dertien word dit bewerkstellig deur die gebruik van die eoliese modus (die sewende trap word dikwels vermy, en indien dit gebruik word, is die verhoogde leitoon afwesig). Variasie vyftien bevat vinnige enkelnootpassasies in die regterhand, wat duidelik uit die jazz-improvisasiekuns ontleen is, gepaardgaande met 'n statiese begeleiding in die linkerhand.

Voorbeeld 86: Variasie 15, maat 1–2

Var.15
Flexible, like an improvisation
♩ = ca. 72

Die jazzinvloed is nie beperk tot die derde siklus nie en kan trouens reeds in die tema se lopende basfiguur in maat 5–16 bespeur word.

Voorbeeld 87: Tema, maat 4⁴–12

Dit is ook hiér waar die twee liedere, “Bandiera rossa” en “Solidaritätslied” as musikale intertekste gebruik word – fragmente daarvan word in die variasies geïnterpoleer.

Voorbeeld 88: Eerste frase van “Bandiera rossa” soos deur Rzewski in *No place to go but around* se improvisasie-skedule (p. 12) genoteer

Avanti popolo, alla riscossa! Bandiera rossa, bandiera rossa!

Voorbeeld 89: Variasie 13, maat 19–24 – Interpolasie van “Bandiera rossa”-segmente

The musical score for Variation 13, measures 19–24, is presented in three systems. The first system shows the beginning of the variation with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamics range from *mf* to *f*. A cadenza section follows, marked *pp* and *tempo*, with the instruction "(like distant bells)". The second system continues the melodic and bass lines, featuring triplets and slurs. The dynamics range from *mp* to *pp*. The third system shows the end of the variation, with a cadenza section marked *ppp* and *rit.*, leading back to *tempo*. The tempo is indicated as "ca 56" and "freely".

Beide die liedere en die jazzstyl kan geassosieer word met ’n populêre styl – en dus populêre wending wat in die komposisie toetree – daargestel om kommunikasie met die gehoor te verseker deur die toeganklikheid van die komposisie te verhoog. Met tye word die inhoud van die intertekliedere ook gevarieer soos in variasie viertien, maat 13–14 waargeneem kan word (verkleining in retrograad).

Voorbeeld 90: Variasie 14, mate 1 (verkleining) en 13 (verkleining in retrograad)

The musical score for Variation 14, measures 1 and 13, is presented in one system. The piece is marked *p* and "A bit faster, optimistically". The score shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piece includes various musical notations like slurs and fermatas.



Die jazzgebruik in dié siklus herinner veral aan die styl soos aangetref in Nikolai Kapoestin se *Konsert-etudes*, opus 40 (2008).

Die vierde siklus is uitermate virtuoos en maak van buitenste registers, uiterstes van dinamiek, komplekse ritmiek en motoriese voortstuwung, laasgenoemde dikwels in 'n tokkate-styl aangebied, gebruik. Die motoriese dryfkrag van variasie 21 herinner aan Beethoven, terwyl die koppeling van trillers in 'n melodiese lyn binne 'n enkele hand – in beide partye aangetref – aan sy laaste klaviersonates herinner.

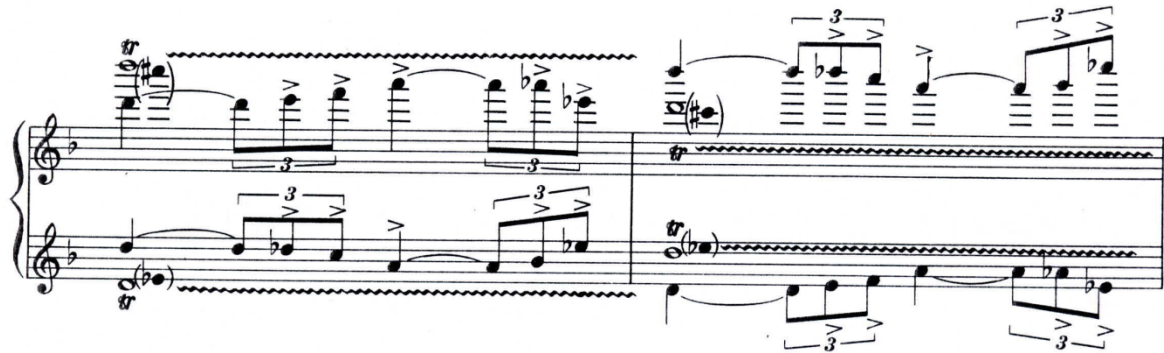
Voorbeeld 91: Variasie 21, maat 1–2



Voorbeeld 92: Beethoven: Klaviersonate Op. 109, 3e beweging – variasie 6, maat 12–14



Voorbeeld 93: Variasie 21, maat 13–14



Die navorsers vind veral die vyfde, vryer siklus boeiend; buiten die groot wisseling in ritmiese benadering, vind hy die ooreenkoms van die figuur in variasie 27 met die opening van Bedřich Smetana se *Vltava (Die Moldau)*, en tot 'n mindere mate met Ferenc Liszt se tweede ballade, ooglopend.

Voorbeeld 94: Smetana: *Vltava*, maat 3–6 (dirigent-klavierreduksie)



Voorbeeld 95: Liszt: Ballade no. 2, maat 0²–4



Voorbeeld 96: Variasie 27, maat 1–4

Die vyfde siklus se vryer benadering word verder deur die insluiting van ’n cadenza versterk.

Enkele karaktereienskappe van *The people united will never be defeated* word ook in van die bekendste variasiekomposisies uit die klassieke repertoire gevind: die quodlibet (per definisie ’n komposisie waarin folk-melodieë aangehaal word) van die *Goldberg-variasies* bevat twee folkmelodieë, terwyl daar in die geval van die *Diabelli-variasies* (Ludwig van Beethoven) na ’n opera-aria van Mozart verwys word; die virtuose aard van die komposisie as geheel, en ook die etude- en tokkate-agtige materiaal van die vierde siklus, herinner weer aan Johannes Brahms se *Paganini-variasies* wat dikwels weens hul virtuose aard as etudes (eerder as variasies) beskou word.

Terry (1979: 20) verwys na Rzewski se benadering as “spontane eklektisisme”, wat betrekking op die improvisatoriese karakter van die komposisie as geheel het. Deur die wye verskeidenheid van twintigste-eeuse tegnieke wat gebruik word, kan die komposisie ook as ’n opsomming dáárvan beskou word.

6.4 Vertikale aspek

Die komposisie is, ten spyte van die gevonde atonale praktyke, tonaal en gebruik D mineur as tonale spil. ’n Halwe kwintsirkel word in die eerste siklus aangetref wat oorloop in die tweede siklus, om die komposisie in die derde siklus terug na die tonika te bring (een toonaard word per variasie benut). Hierteen word die toonaard van D mineur in die derde en vierde siklusse behou om weer die kwintsirkelgebruik van die eerste twee siklusse in die vyfde siklus te hervat. Die komposisie word deur dié kompositoriese tegniek weer – waar dié die herhaling van die tema aan die komposisie se einde gevind word – by die tonika uitgebring. Dié tonale plan kom ongewoon voor wanneer dit met ander vorme soos sonate-allegro-vorm vergelyk word. In die laasgenoemde vorm word die stabielere seksies gebruik om die onstabielere area te omvleuel – die omgekeerde praktyk word egter in *The people united will never be defeated* aangetref.

Nieteenstaande die ontbrekende toonsoorttekens in die oorgrote meerderheid van variasies, kan die bespreekte toonsoorte steeds geïdentifiseer word.

Tot en met die tweede variasie word primêre akkoorde ingespan en vind die variasieprosedures van die tema op horisontale vlak plaas. Hierna word daar egter aan harmoniese variasietegniek aandag gegee waar die Napelse akkoord in variasie 2 ingespan word.

Voorbeeld 97: Variasie 2, maat 11–12



A: N⁶ – V

Ook in die derde variasie word die hexachord 6–20 (volgens Allan Forte se set-teoretiese klassifikasie) vir die eerste keer aangebied. Dié konstruksie word dikwels aangetref en is van die hoof- kompositoriese tegnieke, wat atonale middels betref, in die komposisie. In voorbeeld 16 kan die hexachord (H⁰) en ál die moontlike transposisies (H¹, H² en H³) waargeneem word.

Voorbeeld 98: Variasie 2, maat 11–12

Var.3
Slightly slower, with expressive nuances (♩ = ca.88)

H⁰ →

p legato, sustaining some notes (besides those indicated) ad lib beyond notated durations.

H³ H⁰ H¹ H²

Dié toonhoogte-groepering word deur verskeie ander komponiste – veral weens die simmetriese konstruksie daarvan – gebruik: Béla Bartók (die 1:3-model), Arnold Schönberg (*Wunderreihe* in *Ode to Napoleon*, op. 41), Aleksander Skrjabin (aangetref in klaversonates nos. 7 en 10), Milton Babbitt (derderangse kombinatoriese hexachord) en Donald Martino (Tipe E) (Melton, 1997: 26). Wason (1988) is die eerste navorser om *The people united will never be defeated* volgens hexachord-inhoud te ontleed. Hy fokus egter uitsluitlik op dié konstruksie in sy analise. Ander navorsers, waaronder Southard (2009: 48), betwis die belangrikheid van die konstruksie en voer aan dat daar vele leemtes deur dié tipe

ontledingspraktyk gelaat word. Weens die tweestrydigheid wat onder musiekwetenskaplikes oor dié aspek heers, asook dat dié of soortgelyke konstruksies nie in die ander twee variasiestelle voorkom nie, vind die navorser dit nie nodig om die hexachord in diepte te bespreek nie. Die konstruksie kan wel as kombinasie van opeenvolgende mineursekundes en rein kwinte gekonstrueer word; dié benadering toon ook groter ooreenkoms met *No place to go but around* soos wat deur die huidige navorsing uitgewys word, en staaf dus by wyse van vergelyking Southard se oortuiging. (Wanneer die laasgenoemde komposisie as voorganger beskou word, steun dit Southard se teorie aangesien hexachorde nie in *No place to go but around* aangetref word nie.)

Buiten die hexachorde word ander vertikale organisasies aangetref, waaronder drienoettoontrosse (m. 8–12, var. 7) en poliakkoorde.

Voorbeeld 99: Variasie 7, maat 9–10



Laasgenoemde word in variasie dertien, maat 24 tydens ’n dramatiese klimaks bestaande uit ’n vergrote B^b-drieklank wat teenoor ’n sewende B^b-vierklank geplaas word, aangetref (kyk fermata-akkoorde in vb. 89). Verder word deur van uitgebreide drieklankkonstruksies, drieklankakkoorde waarby sekundes óf kwarte bygevoeg is (kyk var. 5), die gebruik van rondbewegende kwinte en kwarte (o.a. die melodie van var. 9, asook var. 15), asook die volop gebruik van halfverminderde akkoorde. Variasie 24 se stadige “middelseksie” bevat poliakkoorde waar kwinttweeklanke deur register van mekaar geskei word.

Voorbeeld 100: Variasie 25, maat 15–18



Pedaalpunte word ook by enkele plekke benut; teen die einde van variasie 27 word daar van lang pedaalpunte gebruik gemaak wat die tekstuur verdig en spanning skep.

Voorbeeld 101: Variasie 27, maat 107–108

poco a poco cresc.
p some pedal can be used from here on
(8va bassa)

6.5 Horisontale aspek

Die tema sien dieselfde daar uit as die oorspronklike lied waar slegs die instrumentasie – oorspronklik was dit vir ghitaarensemble en stem gekomponeer – en enkele van die stemvoerings verander is.

Die hoofkenmerke van die tema is die gebruik van primêre drieklanke, die kwintsirkel in die baspartij, dalende desieme tussen die bas- en sopraanpartye (kyk vb. 87, m. 9–12) en ’n duidelike periodiese frasestruktuur.

In die eerste twee variasies oorheers ’n pointillistiese skryfwyse die aanbieding van die toonhoogtes.

Voorbeeld 102: Variasie 1, maat 1–8

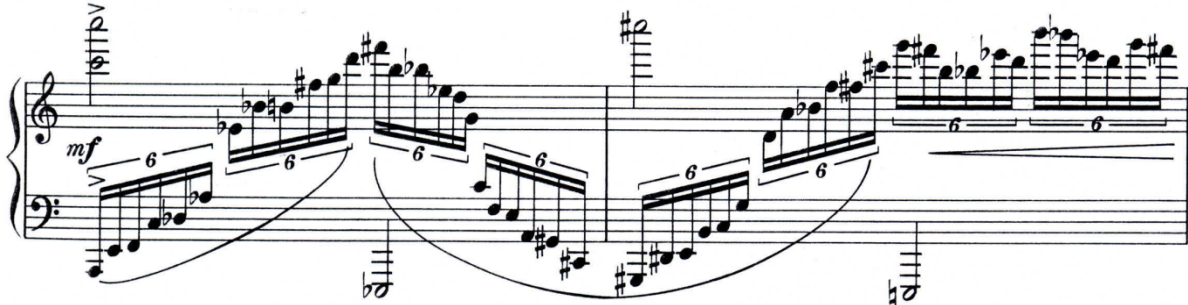
Var.1
Weaving : delicate but firm
(pp) (una corda) use pedal, but sparingly
pp
mf
pp gently

Dié skryfwyse word dikwels in die komposisie aangetref, al dan nie so duidelik kategoriseerbaar as in die eerste twee variasies nie. In die twintigste-eeuse konteks herinner dié gebruik aan Anton Webern.

Die mineursekonde–reinkwint–mineursekonde-figuur is alomteenwoordig in die variasiestel en tot ’n groot mate verantwoordelik vir die klankkleur van die komposisie as geheel. Dikwels word die intervalle saamgesnoer om langer patrone te vorm; dié dien as

begeleidingsfigure wat as enkelnootpassasies oor feitlik die ganse omvang van die klavier gebruik word (en word dus tussen die hande onderverdeel); kyk variasie drie en vier vir duidelike voorbeelde van dié tegniek.

Voorbeeld 103: Variasie 1, maat 17–18



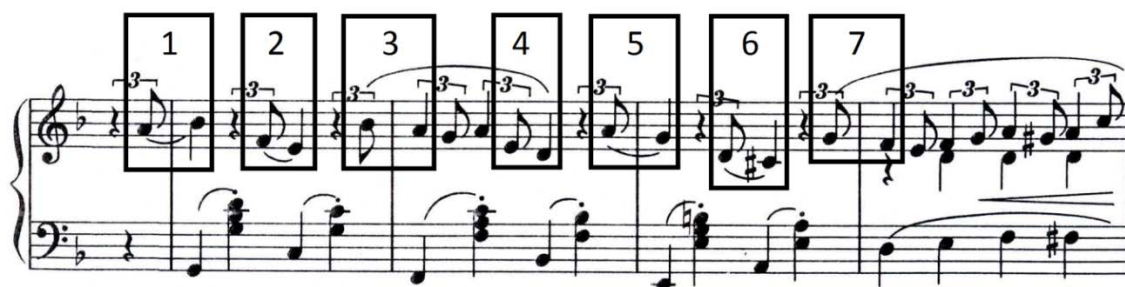
In variasie negentien word dié intervalkonstruksie vir die eerste keer as die hoof- melodiese element ingespan.

Voorbeeld 104: Variasie 19, maat 1–3



Dikwels word die tema se melodie behou (alhoewel nie noodwendig die duur en ritmiese plasing nie) en van atonale begeleiding, soos wat in die eerste siklus se variasies waargeneem kan word, vergesel.

Voorbeeld 105: Tema, maat 8–12



Voorbeeld 106: Variasie 4, maat 16–20

In die “Boulez-ariasie” word daar buiten glissando’s en vinnige lopies (in kleindruk) ook herhalende note aangetref. Die laasgenoemde skryfwyse kom dikwels in die komposisie voor en herinner aan gitaar- of stryker-tremolo; dit tegniek word soms ook tot meerklanke uitgebrei.

Voorbeeld 107: Variasie 10, maat 23–24

The musical score for Variation 10, measures 23-24, is presented in a grand staff. The left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of sixteenth notes, often grouped in sixths (labeled '6'). The right hand (treble clef) features more complex textures, including triplets (labeled '3') and sixteenth-note runs. Dynamic markings include *f*, *cresc.*, and *fff*. Measure numbers 15 and 16 are indicated above the staff.

In variasie 26 word van die duidelikste jukstaposisies van tonale en atonale praktyke in die komposisie aangetref. Die “Solidaritätslied” is voor die hand liggend tonaal en veronderstel verskeie harmonieë, waaronder D en A mineur van die belangrikste is en dié met die 6–20-toonhoogte-groepering harmoniseer – die hexachord word dus só aangewend om tonale harmoniek uit te lig. Dit is ook interessant om daarop te let dat die hexachord (as atonale komponent) gekies is om die tonale aspekte te kán uitlig.

Voorbeeld 108: Variasie 26, maat 21–24 – Melodie van “Solidaritätslied”

The musical score for Variation 26, measures 21-24, is presented in a grand staff. The right hand (treble clef) features a melody in 4/4 time, marked *mp*. The left hand (bass clef) plays a bass line with sixteenth-note patterns, often grouped in sixths (labeled '6'). Dynamic markings include *mp* and *mf*.

Voorbeeld 109: Variasie 26, maat 21–24 – Hexachorde

The image displays a musical score for Variation 26, measures 21–24. It consists of two systems of piano and treble clef staves. The first system (measures 21–24) is marked *mp* and features a 3/4 time signature. The piano part includes a triplet of eighth notes in measure 21 and a triplet of eighth notes in measure 22. The treble part features a triplet of eighth notes in measure 21 and a triplet of eighth notes in measure 22. The second system (measures 25–28) is marked *mf* and features a 3/4 time signature. The piano part includes a triplet of eighth notes in measure 25 and a triplet of eighth notes in measure 26. The treble part features a triplet of eighth notes in measure 25 and a triplet of eighth notes in measure 26. Annotations for hexachords H¹, H⁰, H³, and H² are placed below the piano part in the first system, and H², H¹, H⁰, and H³ are placed below the piano part in the second system. The notes are grouped with brackets and the number 6, indicating a hexachord structure.

Die lieder word nooit in geheel aangehaal nie, maar word wel gesegmenteerd aangetref; Melton (1997: 66) verwys na die “Bandiera rossa”-motief – so–do–re–me – waar dit in variasies veertien en 32 voorkom.

Tematiese skoeïng is met tye makliker en moeiliker identifiseerbaar, vergelykbaar met die in- en uitfokus van ’n kameralens. Rzewski meld self in ’n onderhoud met Southard (2009: 164) dat hy dié benadering na aanleiding van Alvin Curran se komposisie *La lista del giorno* (*Die lys van die dag*) volg.

Buiten vir die mineursekonde–reinkwint–mineursekonde-intervalkonstruksie, is die rein kwart (en rein kwint) op sigself staande prominent in die tema asook in die twee lieder wat in die komposisie geïnterpoleer word. Dié interval is natuurlik ook die omkering van ’n rein kwint wat verantwoordelik is vir die kwintsirkelverwantskappe wat die komposisie se tonale plan in geheel beheer.

6.6 Ritmiek

Poliritmiek en polimetrum kom met tye, afhangend van die styl en karakter uitgebeeld, volop voor. Variasie vyftien bevat ’n groot verskeidenheid van oneweredige groeperings, waaronder sestiendenote, kwintole, sekstole, septole, tot dertien note wat in twee kwartnote se duur uitgevoer moet word.

Voorbeeld 110: Variasie 15, maat 1–4

Var.15
Flexible, like an improvisation
♩ = ca. 72

Voorbeeld 111: Variasie 15, maat 15

Variasie sewentien is ritmies interessant waar die linkerhand streng uitgeskryf is terwyl die regterhand se notasie nie op presiese ritmes dui nie, maar op 'n relatiewe vergroting en verkleining van duur. In praktyk herinner dié natuurlik aan Chopin se beskrywing van rubato – die linkerhand streng in tyd en die regterhand vry om te versnel en te vertraag na gelang van emotiewe uitbeelding.

Voorbeeld 112: Variasie 17, maat 1–2

Var.17
L. H. strictly ♩ = 36
R. H. freely, roughly as in space
each phrase like a sudden burst

Variasie negentien (3/2) en 25 (3/4) is van die weinige gevalle waar daar deurgaans in 'n variasie van 'n drieslagmaat gebruik gemaak word (die standaardtydmaat in die komposisie is, soos dikwels die geval van Westerse musiek, 4/4).

Ná die sewentiende maat van variasie 27 word dié aanduiding gevind: “quasi una cadenza; repetitions (or omissions) of figures may be varied ad lib.” Hier word die eerste geleentheid om te improviseer, of dan ten minste om 'n besluit te kan uitoefen oor die hoeveelheid herhalings wat sal voorkom, aangetref. Daaropvolgend word die minimalistiese styl van Steve Reich en Phillip Glass aangetref, gekenmerk deur herhalende motoriese ritmes, asook patrone wat stadig oor 'n lang periode verander. Snelle metrumveranderings word aangetref, insluitend tweeslag- en drieslagmaat, asook onreëlmatige tydmate soos 5/8, 7/8, 11/8 en 13/8. Die aantreklikheid van dié variasie berus by die wisselende aksentuering van die herhalende (minimalistiese) patrone wat deur die metrumveranderings veroorsaak word.

Voorbeeld 113: Variasie 27, maat 39–59

Die wisselende metrum en oneweredige polsverdeling (veral die groepering 2 + 1 + 2) in variasie 29 herinner die navorsers aan Bulgaarse folkdansritmiek.

Voorbeeld 114: Variasie 29, maat 1–2

Var.29
♩ = 144–152

Volop tempowisselings, ook binne variasies, kom voor en word noukeurig deur metronoomaanduidings bepaal.

6.7 Pianistiek

In variasies vyf (en 6) en 25 (en 30) word die moderne klaviertegniek van staccato-akkoorde wat van pedaal voorsien is (aangedui net ná elke akkoord om die botone uit te lig), aangetref – ’n tegniek wat algemeen in Crumb se komposisies voorkom. In die partituur meld Rzewski dat die aanslag dié van ’n skielike grypaksie moet wees, soortgelyk aan bessies pluk, waartydens verkeerde note afgedruk mag word. Die beskrywing herinner weer aan die onvoorspelbaarheid van Cage se kans-musiek.

Voorbeeld 115: Variasie 5, maat 1–6

Var.5 √ N.B. Dreamlike, frozen

(N.B.) Play chords staccato, then catch harmonics with pedal

(N.B.) √ = A mode of attack consisting of a swift, sudden grabbing motion in which not all of the written notes are necessarily played and some other notes may be accidentally struck; a little like picking berries, or fruit.

Die buitemusikale elemente (dekselklappe, uitroep en gefluit) is dikwels moeilik uitvoerbaar omrede die hande alreeds betrek is by die klavierspel. Die gefluit bestaan uit ’n segment van die tema – daar moet dus op bepaalde toonhoogtes gefluit word wat die uitvoer daarvan verder bemoeilik.

Voorbeeld 116: Variasie 11, maat 13–23

(optional) slam keyboard lid

(optional) whistle

f *mp* *pp* *f* (optional) short vocal cry *pp*

mf *p* *pp*

(whistle) (whistle)

ppp *pp* *ppp* *mp*

Wanneer die uitdagende tegniese inhoud van die komposisie in geheel beskou word, is dit nie slegs die individuele tegnieke wat aan die komposisie sy pirotegniese aard verleen nie, maar die rasse skrede waarmee dié tegnieke weens die vormkonstruksie mekaar afwissel.

7. Vergelykende perspektief van kompositoriese elemente

7.1 Eklektisisme

In *No place to go but around* word daar nie van eklektisisme gebruik gemaak nie; daar word intendeel van 'n grootliks homogene styl gebruik gemaak met tekstuurverskille en ritme- en dinamiekvariasie om die verskillende karakters uit te beeld – die basiese metode tydens toonhoogte-inhoud-seleksie bly grootliks onveranderd. Die enigste moontlike eklektiese gebruik wat aangetref kan word, kom voor wanneer “Bandiera rossa” tydens die improvisasie ingespan moet word. Nieteenstaande die improvisasieskedule, word die kunstenaar veel ruimte gelaat om te improviseer en kan derhalwe 'n eklektiese benadering volg indien dié dit sou goeddink. Rzewski volg 'n eklektiese benadering tydens sy uitvoering van die variasiestel, maar aangesien die opname in 1977 gemaak is – twee jaar ná die komposisie van *The people united will never be defeated* – is die benadering retrospektief en dus nie van nut indien 'n stilistiese vergelyking van die drie variasiestelle gemaak word nie (weens die foutiewe/gemengde kronologie wat sodoende geskep word).

Die *Thälmann-variasies* is voor die hand liggend eklekties waar daar drie intertekstliedere in die komposisie ingevleg word, en na verskillende stylmatige kompositoriese praktyke verwys word. Met tye kom dit die navorser ook voor of daar weens die naasmekaarplasing van relatiewe konvensioneel-tonale areas en krasse dissonansie stylbreuk plaasvind; dit word egter ooglopend doelbewus aangewend en funksioneer musikaal sinvol binne die groter eklektiese konstruksie.

Vervolgens word die rasse skrede waarmee style afgewissel word, as dié kenmerkende eienskap van *The people united will never be defeated* beskou. Nie slegs word daar in die verskeie siklusse van verskillende benaderings gebruik gemaak nie, maar individuele, opeenvolgende variasies maak ook van uiteenlopende stilistiese praktyke gebruik; deur die gesegmenteerde gebruik van die intertekstliedere oor verskeie variasies heen, bewerkstellig dié 'n verdere verdigting van die polistilistiese inhoud.

Die eklektiese gebruik sluit ook die verwysing na jazz in wat as 'n gemeenskaplike element in al drie komposisies aangetref word. Die korter variasiestelle se insluiting sien anders daar uit as in *The people united will never be defeated* deurdat die gebruik tot 'n enkele tegniek beperk word: in *No place to go but around* herinner die reëlmatige tenoorfiguur (kyk vb. 120) aan 'n lopende bas (*walking bass*) wat bykans in geheel in die komposisie aangetref word; in die *Thälmann-variasies* is dit weer die hoë tertsopeengestapelde harmonieë (kyk vb. 32), en veral die wyse waarop dié as individuele, gerolde akkoorde aangebied word, veral in die tema, wat aan jazzharmoniek herinner. Die jazzgebruik in *The people united will never be defeated* beslaan 'n relatief groot proporsie van die komposisie en is bykomend ook veelfasettig; gevolglik word 'n getrouer beeld van jazz by die luisteraar opgeroep waar lopende basfigure (bv. tema – kyk vb. 87), uitgebreide tertsharmonieë asook modale gebruik (bv. var. 15 – kyk vb. 110) – soms gelyktydig – ingespan word. Verder skep die derde siklus as geheel 'n jazzgevoel.

Die insluiting van die moontlikheid om te improviseer – die twee bespreekte variasiestelle wat Rzewski gekomponeer het, bied dié moontlikheid – kan beskou word as ’n jazzinvloed, maar is natuurlik nie uniek tot jazzmusiek nie en vorm ook deel van die klassieke tradisie waar onder andere Mozart, Beethoven en Liszt bekend was vir hul improvisasievermoëns.

7.2 Buitemusikale geluide: perkussief en andersins

By ’n enkele geleentheid in die *Thälmann-variantes* word daar van klavierdekselklappe gebruik gemaak; laasgenoemde word in die intertekstlied “Libérons Thälmann” aangetref, maar kom wel nie in die oorspronklike weergawe van die lied voor nie. In *The people united will never be defeated* word die buitemusikale aspek heelwat uitgebrei om ook uitroepe en fluite wat op bepaalde toonhoogtes uitgevoer moet word, in te sluit (kyk vb. 110); dié effekte kom meermalig voor. ’n Moontlike motivering hiervoor is dat die improvisatoriese komponent aansienlik kleiner in *The people united will never be defeated* is – die komposisie is vir Ursula Oppens gekomponeer en aangesien sy haarself ongemaklik voel met improvisasiekuns, word die onbepaalde aspekte in die komposisie grootliks tot buitemusikale klankeffekte beperk.

7.3 Pointillé-gebruik

Die pointillistiese tegniek is ’n gemeenskaplike tegniek in beide van Rzewski se komposisies – in *No place to go but around* (kyk vb. 1) word dit as inleiding en afsluiting ingespan en in *The people united will never be defeated* (kyk vb. 102) word dit gereeld ingespan om materiaal oor die klawerbord te versprei. In laasgenoemde geval word die tegniek met tye meer prominent en astringent gebruik (bv. var. 1), en dan in ander situasies weer minder ooglopend (bv. var. 7, m. 13–24).

Voorbeeld 117: *The people united will never be defeated*, variësie 7, maat 13–14

The image shows a musical score for two staves, likely piano and bass clef. The music features several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and dynamic markings such as 'mf' (mezzo-forte). The notation includes various note values, rests, and articulation marks like accents and slurs. The key signature appears to be one sharp (F#).

Wat die navorser opval, is dat in beide variësiekomposisies die kurwes van die melodiese lyne gemanipuleer word – oorgeset synde, die toonhoogte-inhoud van ’n seksie word herhaal, maar die registerplasings verskil.

7.4 Ghitaartremolo

Die ghitaar- of strykertremolo word dikwels in *The people united will never be defeated* (kyk vb. 107) aangetref en kan definitief as kenmerkende tegniek uitgewys word. Interessant is dat alhoewel die tegniek nie in die ander twee variësiekomposisies voorkom nie, Rzewski dit wel

tydens die improvisasie (soos aangetref op die 1977-opname) inspan. Dit is wel, en soos reeds vermeld, ná *The people united will never be defeated* gekomponeer en as sulks nie wesenlik stilisties tersaaklik nie.

7.5 Opvallende ooreenkomstige tekstuurgebruike

Die volgende tekstuurgebruik kom in beide *No place to go but around* en *The people united will never be defeated* voor. Die ommeswaai wat tussen die twee partye plaasvind, is besonder treffend en idiomaties vir klavier. Dié praktyk kom slegs in variasie drie van *No place to go but around* voor, maar word dikwels in *The people united will never be defeated* aangetref.

Voorbeeld 118: *No place to go but around*, variasie 3, maat 151–154

Voorbeeld 119: *The people united will never be defeated*, variاسie 3, maat 1–5

Var.3
Slightly slower, with expressive nuances (♩ = ca.88)

p legato, sustaining some notes (besides those indicated) *ad lib* beyond notated durations.

Die volgende akkordale tekstuur asook die melodiese gebruik wat die harmoniese inhoud lei, soos gesien in die tema van *No place to go but around*, word ook in *The people united will never be defeated* gevind. Die ooreenkoms is besonder opvallend, maar kom slegs in dié enkele geval in *The people united will never be defeated* voor waar dit deel van die uiteenlopende stylgebruik, kenmerkend van die laasgenoemde variاسiestel, vorm.

Voorbeeld 120: *No place to go but around*, tema, maat 13–16

THEME

13

mp

Voorbeeld 121: *The people united will never be defeated*, variasie 6, maat 21–24

7.6 Spesifieke stemvoeringspraktyke

Anders as in die *Thälmann-variasies* aangetref – waar die verwantskap met die tema hoofsaaklik deur die gebruik van die melodie en harmoniese inhoud gehandhaaf word – word daar bykomend van motiewiese behandeling van elemente (reeds in die temas van die twee variasiestelle deur Rzewski gevind) gebruik gemaak; motiewe a en b (kyk vbb. 5 en 7) word in *No place to go but around* van gebruik gemaak, terwyl in *The people united will never be defeated* ’n dalende chromatiese lyn, kwintsirkelbeweging, en dalende desieme tussen twee partye, aangetref word. Verder word die mineursekunde–rein kwint gebruik om in *The people united will never be defeated* heelwat van die toonhoogte-inhoud – veral as begeleidingsfigure (kyk vb. 103) ingespan – te verskaf. Die mineursekunde, rein kwart en rein kwint word ook dikwels in *No place to go but around* gebruik om toonhoogte-oopenvolging te bewerkstellig – dit kom trouens reeds in die tema voor. Die kompositoriese tegnieke wat meestal met kontrapuntale praktyke vereenselwig word, naamlik permutasie, trugang, spieëlbeeld, vergroting en verkleining, asook transposisie kom dikwels ook in dié stelle voor. Cardew maak egter slegs van vergroting, verkleining en transposisie, en dan ook net kortstondig, in die bespreekte variasiestel gebruik.

In beide die Rzewski-variasiestelle blyk die harmoniese oopenvolging en samestelling dikwels van die vertikale oopenvolging afhanklik te wees, wat opsig self staande weer dikwels van motiewiese gebruik afhanklik is. Stemvoeringsgeoriënteerde harmonie kom ook in die *Thälmann-variasies* voor, maar is nie hier soseer van motiewiese behandeling afhanklik nie: in variasie vier beweeg die lyne wat harmoniek betref oënskynlik onafhanklik van mekaar waar die politonale omgewing slegs soms deur akkordale raakpunte (gemeenskaplike harmonieë) gesinkroniseer word; in veral kodaseksie twee word daar akkoorde op die toonleerpassasies gebou en sien dus as parallelle harmonieë daar uit.

Die kwintsirkelkwarte in die tema se linkerhandparty (kyk vb. 105) van *The people united will never be defeated* aangetref, herinner ook aan die reinkwartpassasie in *No place to go but around* se tema (kyk vb. 8).

Die ooreenkoms tussen *No place to go but around* en *The people united will never be defeated* blyk gevolglik om meer spesifiek te wees, moontlik omrede die twee komposisies beide deur Rzewski gekomponeer is, terwyl die *Thälmann-variasies* en *The people united will never be defeated* in die breë stylooreenkomste toon.

7.7 Poliritmiek en -metrum, temporale aspek

Daar word baie duidelik verskillende benaderings in *No place to go but around*, en in die *Thälmann-variasies* en *The people united will never be defeated* gevolg. Die twee laasgenoemde komposisies maak van poliritmiek en -metrum en 'n verskeidenheid tempo's gebruik wat noodsaak word deur die eklektisisme wat in beide aangetref word – *The people united will never be defeated* is in dié opsig ook meer ekstrovert as die *Thälmann-variasies* aangesien die polistilistiese benadering heelwat meer intens geskied.

No place to go but around maak van 'n streng volgehoue vierslagmaat gebruik, naamlik 4/4-tydmaat en by een uitsondering (variasie) saamgestelde vierslagmaat (12/8). Verder skep die poliritmiek in die tema aangetref 'n reëlmatige effek – immer kwartnoottriole in die regterhandparty; ook word geen verandering met betrekking tot polimetriese gebruik binne 'n variasie gevind nie. Die navorser voer aan dat dié praktyke op 'n psigologiese effek dui wat Rzewski probeer skep; 'n enkele tempo-aanduiding aan die begin van die komposisie is aangebring en word van die beskrywing “in very strict time throughout” vergesel. (Die polsslae word wel stelselmatig kleiner opverdeel wat 'n gevoel van verlewendiging bewerkstellig, maar nie die tempo per se beïnvloed nie.) Die navorser kon nie vasstel of Rzewski van die belangrike verband wat met die tempo 96 slae per minuut gehou word, bewus is nie; volgens Karl von Vierordt (Guerrieri 2012: 28) word dié spesifieke tempo as die “neutrale punt” (“*indifference point*”) beskou waar mense universeel die duur van note oorskot of onderskat afhangend of dit bo of onder dié tempo is. Dié word dan ook as interne tempo van die mens beskou waarmee 'n mens gemaklik voel, en is die tempo waartoe 'n uitvoerder neig om na te beweeg indien die musiek in die nabye temporale gebied uitgevoer word. Vir die navorser is dit van filosofiese belang waar al die variasies ook teen dié tempo uitgevoer word, en elke variasie 'n ander ekonomiese klas van die samelewing verteenwoordig – al die verskillende klasse van die samelewing word op die wyse dus aan mekaar gelyk gestel wat moontlik van Rzewski se sosialistiese inslag spreek.

7.8 Variasievorm as werktipe

Die benadering tot variasievorm soos waargeneem in die drie stelle, getuig van oorspronklikheid. *No place to go but around* kan as die mins gewaagde uiting beskou word; alhoewel daar tydens die klimakspunt van die variasiestel 'n improvisasie-seksie geïnterpoleer word, moet dié egter steeds aan die improvisasieskedule se aanduidings voldoen en is derhalwe nie ten volle vry nie. Die verpligte verwysing tydens improvisasie na “Bandiera rossa” verskaf wel 'n kontrasterende pool met die tema van die variasiestel – veral

aangesien die lied op sigself baie meer tonaal as die tema daar uitsien. Verder is die invoeg van improvisasie onkvensioneel vir dié genre (bv. in vergelyking met die concerto-genre waar 'n cadenza geïmproviseer kan word) – moontlik weens die vryheid wat tradisioneel reeds met variasiekomposisies vereenselwig word.

Die *Thälmann-variasies* maak nie van improvisasie gebruik nie, maar hiér word drie liedere in geheel as intertekste aangehaal. Daar word ook nie streng by die variasievorm en -tegniek gehou om die musikale inhoud te skep nie – intendeel, feitlik 'n derde van die komposisie word aan koda-agtige materiaal afgestaan wat ongehoord lank is vir dié tipe skryfwyse. In dié materiaal word daar verskeie tegnieke ondersoek en kom vir die navorser meer interessant en kreatief voor as wat gewoonlik met koda's se inhoud geassosieer word.

The people united will never be defeated is enigmaties deurdat dit meer uitbundig van verskillende style en praktyke gebruik maak as die *Thälmann-variasies* – én boonop 'n improvisasie wat in geheel vry moet wees, insluit – maar ook baie meer gestruktureerd as *No place to go but around* is. Dié dualiteit wat in die konstruksie aangetref word, word moontlik in alle waarlik kreatiewe komposisies aangetref – die mate waarin dit in *The people united will never be defeated* toegepas word en die algehele behoud van strukturele integriteit in dié komposisie is wel besonders.

7.9 Periodisiteit en reëlmatigheid van makrostruktuur

'n Duidelik waarneembare periodiese onderverdeling van frases word in al drie variasiestelle gevind, wat in 'n groter dimensie ook tot reëlmatige konstruksies lei. Die navorser vind die balans wat daar in elke stel tussen die reëlmatig oftewel periodiese vormverdeling en die onreëlmatige gevind word, boeiend.

No place to go but around se volledig uitgeskrewe komponent is sonder uitsondering streng volgens periodiese praktyke. Grootliks weens die direkte herhaling van die baspatroon en die melodie in die variasies, sien die vormkonstruksie van elke daaropvolgende variasie identies aan dié van tema daaruit; die enigste uitsondering op die laasgenoemde, word aangetref waar 'n hele frase van die tema herhaal word. 'n Balans met dié byna verstokte vasklou aan 'n argaïse gebruik word getref waar die improvisasie moontlik as teenpool en simbool van vryheid beskou kan word. Die navorser besef dat sou die improviseerder besluit, kon die ook van periodiese indeling gebruik gemaak het, maar vind uit ondervinding dat die gebruikelike fraseduur tydens improvisasie heelwat meer onreëlmatig is as in volledig uitgeskrewe musiek.

In die *Thälmann-variasies* word daar tot die aanbieding van die lied “Heimliche Aufmarsch” (laasgenoemde inklusief) hoofsaaklik van periodiese frasestrukture gebruik gemaak. Hierna word daar grootliks van die reëlmatige frasegebruik afgewyk en op dié trant vir die oorblywende tweederdes van die komposisie volgehou.

The people united will never be defeated maak ook grotendeels van periodiese strukture gebruik waar die viermaatindeling weereens deurentyd aangetref word. Rzewski wyk egter van variasie 24 (siklus 3, variasie 6 bevat 'n “klokinterpolering” – 'n triller wat vir 15 tot 20

sekondes moet duur) tot en met variasie 30 (siklus vier, variasie ses) daarvan af. Die “vryer” vierde siklus se variasielengte asook fraselengtes varieer baie en staan in felle kontras met die reëlmaat van die ander siklusse. Verder onderskraag die hersirkulasie van materiaal in die opsommende variasies – telkens word vier mate per variasie wat opgesom word, gebruik as verteenwoordigend van dié – en siklus ses in geheel – wat ’n opsomming van die voorafgaande siklusse is – die periodiese gebruik, en verstewig sodoende die algehele reëlmatige konstruksie van die komposisie.

Die variasiestelle van Rzewski gebruik dus die Goue-snit se verdeling vir dramatiese effek om tydelik vanuit die hoogs gereguleerde konteks wat konstruksie betref, weg te breek – soortgelyk aan die effek waar soliste in concerto’s die geleentheid gebied word om ’n cadenza uit te voer; Cardew gebruik weer die Goue-snit se verdeling (van die einde van die komposisie bereken) om as punt te dien waarvandaan daar permanent van die reëlmatige konstruksie afgewyk word.

7.10 Tonale organisasie

Die tonale spil van *No place to go but around* bly deurgaans G mineur, dienverstande dat dit wel deur chromatiese lyngebruik, permutasie en motiewiese praktyke uitgebrei word. In die geval van die *Thälmann-variasies* word G majeur as tonale spil aangewend tot die lied “Heimliche Aufmarsch” waarna dit per variasie, asook binne variasies, moduleer; die komposisie sluit wel in die tonika-majeur af. Die afwyking van die tonika as tonale spil word ongeveer ook by dieselfde lokasie as die wegbeweeg van die periodiese gebruik aangetref, naamlik die Goue-snit-verdeling. Alhoewel daar met tye van chromatiese akkoorde asook tonaliteit-ontwykende praktyke gebruik gemaak word, is die spesifieke tonaliteit duidelik waarneembaar.

Die tonale organisasie soos in *The people united will never be defeated* aangetref, is egter besonders, nie slegs in die opset van die huidige studie se komposisies nie, maar ook in die klavierrepertoire in die breë. Die hoogs gereguleerde benadering – twee volledige kwintsirkels wat ’n stabiele periode (wat tonaliteit betref – siklusse drie en vier) omvleuel – dien as agtergrond waarbinne ’n uiteenlopende amalgamasie van kompositoriese tegnieke, waaronder atonale tegnieke en style, koherent versamel word. Die kwintsirkel word in *No place to go but around* se middeldimensie ingespan, nie soseer om die tonale gebruik te beheer nie, maar eerder om by geleentheid in die laaste twaalf mate akkoordopeenvolging te bepaal.

Ook interessant is dat daar in beide die *Thälmann-variasies* (kyk vbb. 41 en 42) en *The people united will never be defeated* (kyk vb. 89) van poliakkoorde tydens dramatiese oomblikke gebruik gemaak word – dié gebruik staan volkome in die moderne kompositoriese milieu se retoriek.

7.11 Kronologie van bespreekte komposisies

Melton (1998: 76) meld dat die *Thälmann-variasies* as inspirasie vir *No place to go but around* gedien het, en laasgenoemde weer vir *The people united will never be defeated*.

Melton verwys nie dié inligting nie, en dus kan die navorser nie die grondigheid daarvolgens verifieer nie.

Na die analitiese ondersoek van die drie variasiestelle kom die navorser tot die gevolgtrekking dat Melton se postulaat foutief is. Alhoewel daar ooreenstemmende praktyke in al drie variasiestelle gevind word, blyk daar ook enkele aspekte te wees wat op 'n alternatiewe kronologie dui. Die *Thälmann-variasies* skep 'n populistiese stemming wat die komposisie meer toeganklik vir 'n groter gehoor maak; die navorser skryf die effek hoofsaaklik aan die oorwegend eenvoudige harmoniese inhoud en veral die liriese en dikwels ritmies gedrewe karakter toe. *The people united will never be defeated* bevat ook dié elemente, maar, soos uit die analise blyk, word daar van eklektiese praktyke gebruik gemaak en derhalwe kom daar ook vele ander elemente en karakters voor.

Tussen *No place to go but around* en *The people united will never be defeated* word daar 'n gemeenskaplike bestudeerde styl aangetref; beide benut die konstruksie mineursekunde–rein kwint (dikwels ook in *No place to go but around* as mineursekunde–rein kwart aangetref). Daar kom ook 'n openingsfiguur bestaande uit vyf toonhoogtes – wat gebruik word om die melodiese inhoud van die tema deur segmentasie en transposisie te skep – in *No place to go but around* voor, wat vergelyk kan word met die beperkte toonhoogte-inhoud van die hexachorde in *The people united will never be defeated*. *No place to go but around* volg egter nie die strenge transformasiepraktyke van die hexachord-aanwending in *The people united will never be defeated* nie en kan dus nie as sulks (in die geval as moontlike pentachord) geklassifiseer word nie.

Die kruks van die saak is dat die populêre element in *No place to go but around* ontbreek, en dat die waarneming uit die oorblywende stilistiese inhoud daarop dui dat daar weinig ooreenkomste tussen die *Thälmann-variasies* en *No place to go but around* is wat laasgenoemde dus kronologies vóór die *Thälmann-variasies* plaas – dit is onsinnig en hoogs onwaarskynlik dat Rzewski *No place to go but around* direk na die kennismaking met die *Thälmann-variasies* komponeer (beide is in 1972 gekomponeer) en dit geen invloed daarop uitoefen nie, maar stilisties oorgeslaan word om 'n jaar later in *The people united will never be defeated* dié se invloed te voorskyn te laat kom.

8. Samevatting

The people united will never be defeated is dié klaviervariasiestel van die twintigste eeu en 'n meesterstuk van die klavierrepertoire as geheel. Dit word van ander twintigste-eeuse klaviervariasies, soos Reger se *Variasies en fuga op 'n tema van J.S. Bach*, opus 81 (1904), Copland se *Klaviervariasies* (1930), Dutilleux se 'Koraal en variasies' uit sy *Sonate* (1947), Berio se *Vyf variasies* (1953), Rochberg se *Partita-variasies* (1976) en Crumb se *Kabouteragtige variasies* (1981) onderskei deur die kolossale afmetings met betrekking tot lengte, vormstruktuur en -organisasie, asook die eklektiese stilistiese benadering wat aangetref word.

Rzewski was reeds sedert die sestigerjare met politieke kwessies gemoed, maar verander gedurende die sewentigerjare sy benadering ten opsigte van die implementering daarvan; 'n indringende poging word aangetref waar die politieke aspekte aangespreek word – die politieke konnotasie word onomwonde daargestel deurdat daar van spesifieke gebeure gebruik gemaak word om as inspirasie te dien.

Buiten dat *The people united will never be defeated* as Rzewski se magnum opus beskou kan word, funksioneer dit tesame met die voorloper-variasiestelle as rigtingveranderende moment wat sy oeuvre in geheel sou stuur; die klaviergenre neem 'n prominente rol in sy kompositoriese oeuvre in waar vele van die kenmerkende tegnieke asook die "klankwêreld" – sy unieke stempel – uit dié komposisies behoue bly. Dit blyk wel of die politieke stimulus as brandpunt sedert die tagtigerjare afneem – dié jare kan desweë as die bloeijare van sy politieke aktivisme deur middel van konkrete uitinge gesien word.

Die arsenaal van kompositoriese tegnieke in *The people united will never be defeated* aangetref, vervat dié van tonaliteit tot atonaliteit waar elke Westerse stilistiese periode (met betrekking tot klassieke musiek) verteenwoordig word. Die Barok-periode word deur die gebruik van kontrapunt verteenwoordig en die Klassieke periode deur die gebruik van tema-en-variasie-vorm, terwyl die dik chromatiese teksture aan die Romantiek herinner. Die verskeie twintigste-eeuse tegnieke wat ingespan word, sluit in: pointillisme (Webern), atonaliteit en eksperimentele tegnieke (die avant-garde) en die interpolering van liederes van ander komponiste (Ives). Populêre elemente word deur die gebruik van folkloristiese protesliederes asook die gebruik van 'n jazzstyl verteenwoordig.

Alhoewel die Cardew-variasiestel nie met *The people united will never be defeated* kan meeding wat kompleksiteit betref nie, word daar ook 'n definitiewe eklektiese benadering waargeneem waar vanaf die Barok- tot Moderne periodes se tegnieke benut word.

Verder word sosiopolitieke retoriek deur die gebruik van Marxistiese liederes in al drie variasiestelle vervleg om sodoende die komposisies vir beide die sogenaamde laer en hoër klasse – deur die gebruik van protesliederes in 'n klassieke opset – toeganklik te maak.

Om 'n volledige bestekopname van die komposisies – met betrekking tot beide die stilistiese komponent asook politieke motivering – te maak, is weens die uiteenlopende stilistiese inhoud wat aangetref word (eklektisisme), haas onmoontlik. Die navorsing het egter ten doel

gehad om die stylkenmerke soos in die variasiestelle gevind, te vervat en hul oorsprong na te spoor. Gevolglik is daar grootliks tendense geïdentifiseer, eerder as om 'n katalogus van stylkenmerke te probeer saamstel.

Uit die voltooiingsdatums van die komposisies is die variasiestelle noodgedwonge voorloper-variasiestelle. Die semantiese aspek wat in die tweede navorsingsvraag op gesinspeel word, handel oor die inhoudelike verwantskap. Die studie het soos verwag, aangedui dat die inhoud tot só 'n mate ooreenstem dat dit (veral met inagnome van Rzewski se agt jaar lange hiaat (1962–1970) van die komposisie van solo-klavierwerke) noodwendig as dié voorbereiding vir die *The people united will never be defeated* moes dien.

Die kompositoriese inhoud en tewens die politieke konnotasie dui op 'n duidelike eenselwigheid wat tussen die drie ontlede variasiestelle heers. Die variasiestelle deur Rzewski gekomponeer se ooreenkomste blyk wel om meer spesifiek te wees (dink maar aan die gemeenskaplike intervalgebruik – mineursekunde en rein kwint – asook die groot mate waarin daar aan strukturele uitleg gedagtig is), terwyl dié tussen *The people united will never be defeated* en Cornelius Cardew se *Thälmann-variasies* meer oorkoepelend is, naamlik die vinnige opeenvolging en jukstaponering van style, asook die populêre klank wat beide benut. Die studie was veral ook van nut om die kronologie waarin die variasiestelle gekomponeer is, aan die hand van die stilistiese inhoud te verifieer.

Odendaal (2011) verwys na Derrida se *différance* tydens 'n bespreking van Breyten Breytenbach se vertaling en hervertaling van die Palestynse digter Magmoed Darwiesj se gedigte waarin die wisselwerking tussen die bron- en doeltekste tipeer word. 'n Soortgelyke sienswyse kan van die voorloper-variasiestelle se onderlinge verhouding ingeneem word deur *No place to go but around* as betekende te beskou en die *Thälmann-variasies* as die betekenaar, maar met *The people united will never be defeated* as die produk van die wisselwerking wat tussen die twee komposisies plaasvind. (Die wisselwerking sou manifesteer as die komposisieproses van *The people united will never be defeated*.)

Breytenbach se benadering bring nuutskepping en 'n tipe “*auteurism*” onder aandag waar die vertaling en hervertaling mekaar wedersyds beïnvloed het en as kreatiewe aksie gesien word; op soortgelyke wyse kan die wisselwerking van die gemeenskaplike kompositoriese inhoud en politieke agtergrond as kreatiewe herwerking daarvan in *The people united will never be defeated* gevind word.

Sou die voorafgaande beskouing nie ten volle van toepassing op die variasiestelle wees nie, kan die ooreenkomste en bydraes van die voorloper-variastelle nietemin klaarblyklik in *The people united will never be defeated* waargeneem word

Ewe-eens die sienswyse en opmerkings van die navorser, word daar met die komponis se mistieke, oftewel filosofiese beskouing aangaande sy en sy komposisies se verhouding tot sy *Umwelt* volstaan – alhoewel dié ontwykend en besmoontlik onnodig nederig daar uitsien (Rzewski, 2007: i):

As I grow older and more inclined to face the truth about myself, I find that reality is less rational than I was taught to believe. Some things, rarely, occur in predictable ways, like billiard balls. But mostly, my experience reveals to me an unpredictable sequence of events, devoid of cause or purpose. The feelings of perplexity generated by this experience try to find expression in my music.

This usually involves hard work. I then offer the results to the world without worrying too much about whether this work has any objective value.

Bronnelys

America's reputation in the world, military capacity, and security: Noam Chomsky on empire (2004). [Video] <http://www.youtube.com/watch?v=ZwC7QeG-T-w> Opgelaai 3 Julie 2013.

Asplund, C. 1995. "Frederic Rzewski and spontaneous political music." *Perspectives of new music*. Vol. 33 No. 1 & 2, pp. 418–441.

Barsamian, D. s.j. "Secrets, lies and democracy: Interview with Noam Chomsky." *Third world traveller*. http://www.thirdworldtraveler.com/Chomsky/SecretsLies_Chile_Chom.html

Beard, D. & Gloag, K. 2005. *Musicology: The key concepts*. Londen: Routledge.

Bent, I.A. & Pople, A. 2001. "Analysis." *The new Grove dictionary of music and musicians*. Tweede uitgawe. Vol. 1, pp. 526–589. Geredigeer deur S. Sadie. Londen: MacMillan.

Bernstein, D.W. 2008. "The spontaneous music of Musica Elettronica Viva." [Laserskyfnotas] *Musica Elettronica Viva MEV 40 (1967–2007)*. <http://www.newworldrecords.org/uploads/filesPdmv.pdf>

Burnham, S. 2010. "Models of music analysis." *Sounding values*. pp. 79–106. Farnham: Ashgate.

Cardew, C. 1989. *Thälmann variations*. [Partituur] Londen: The Cornelius Cardew Foundation.

Chomsky, N. 2003. *Hegemony or survival. America's quest for global dominance*. New York: Henry Holt.

Cook, N. 1992. *A guide to musical analysis*. Londen: Dent.

Cornelius Cardew: Thalmann (sic) variations, Part I. [Video] <https://www.youtube.com/watch?v=tBXvmgeS7E8> Opgelaai 19 Junie 2009.

Cornelius Cardew: Thalmann (sic) variations, Part II. [Video] <https://www.youtube.com/watch?v=umWH6IBDFd0&list=PL51D8C4AF61FB51C1> Opgelaai 19 Junie 2009.

Cornelius Cardew: Thalmann (sic) variations, Part III. [Video] <https://www.youtube.com/watch?v=udntYcTqX3w> Opgelaai 19 Junie 2009.

Dwyer, B. 2003. "Corporate journalism: Noam Chomsky interviewed by Bernie Dwyer." *Chomsky.com*. <http://www.chomsky.info/interviews/20031028.htm>

Guerriere, M. 2012. *The first four notes: Beethoven's fifth and the human imagination*. New York: Alfred A. Knopf.

- Hakanson, J. 2014. *Wild touchless beasts: American postmodernism and millennial psychosis*. Nampa: Createspace independent.
- Harris, T. 2013. *The legacy of Cornelius Cardew*. Farnham: Ashgate.
- Hitchcock, H.W. 1988. *Music in the United States*. New Jersey: Prentice Hall.
- Johnson, A.F. 2011. *Two jazz impromptus*. [Partituur] Pretoria: Studio 83.
- Keyes, P.A. 2006. The people united: An analysis of Frederic Rzewski's variations for solo piano and examination of selected compositions from 1960–2003. DMus-proefskrif. Boston-universiteit.
- Kornbluh, P. "Chile and the United States: Declassified documents relating to the military coup, September 11, 1973." *The national security archive: The George Washington university*. <http://www2.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB8/nsaebb8i.htm>
- Kostka, S. 2012. *Materials and techniques of post-tonal music*. Vierde uitgawe. New Jersey: Prentice Hall.
- LaRue, J. 2011. *Guidelines for style analysis*. Michigan: Harmonie Park.
- Liszt, F. *Ballade nummer 2*. [Partituur] http://imslp.org/wiki/File:TN-Liszt_Musikalische_Werke_2_Band_8_57.jpg
- Madsen, J.L. 2003. Music as metaphor: A study of the political inspiration behind Frederic Rzewski's 36 variations on "¡El pueblo unido jamás será vencido!" ("The people united will never be defeated") a Chilean Nueva Canción by Sergio Ortega and Quilapayún. DMus-proefskrif. Universiteit van Cincinnati.
- Melton, L. 1998. Frederic Rzewski's *The people united will never be defeated!* An analysis and historical perspective. DMus-proefskrif. Rice-universiteit, Houston.
- Mouton, J. 2001. *How to succeed in your master's and doctoral studies*. Pretoria: Van Schaik.
- Neruda, P. 1973. *Incitación al Nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*. Santiago: Editora nacional Quimantú.
- Newport, F. Jones, J.M. & Sand, L. 2014. "Baby boomers to push U.S. politics in the years ahead." *Gallup*. <http://www.gallup.com/poll/167012/baby-boomers-push-politics-years-ahead.aspx>
- Noam Chomsky - *The political system in the USA*. [Video] <http://www.youtube.com/watch?v=mk8pxyAWTBk> Opgelaai 2 September 2008.

- Odendaal, P. 2011. “Oortekening as vertaalstrategie in Breyten Breytenbach se oorblyfsels/voice over.” *LitNet Akademies (Geesteswetenskappe)*.
<http://www.linnet.co.za/Article/oortekening-as-vertaalstrategie-in-breyten-breytenbach-se-oorblyfsel-voice-over>
- Pollack, H. 1992. *Harvard composers*. Metuchen & Londen: The Scarecrow.
- Richards, S. & Saba P. 1986. “Cornelius Cardew: His life and work.” *Encyclopedia of anti-revisionism on-line*. <https://www.marxists.org/history/erol/uk.hightide/cardew-2.htm>
- Rockwell, J. 1997. *All American music*. New York: Da Capo.
- Rzewski, F. 1974. *No place to go but around. Theme and variations for piano solo*. [Partituur] Aanlyn gepubliseer.
[http://imslp.org/wiki/No_Place_to_Go_but_Around_\(Rzewski,_Frederic\)](http://imslp.org/wiki/No_Place_to_Go_but_Around_(Rzewski,_Frederic))
- Rzewski, F. 1979. *The people united will never be defeated*. [Partituur] Shinjuku: Zen-On Music.
- Rzewski, F. 2007. *Nonsequiturs/Unlogische Folgerungen*. Keulen: Edition Musiktexte.
- Rzewski, F. 2011. *No place to go but around. Theme and variations for piano solo*. [Partituur] Geredigeer deur Pierre Gouin. Aanlyn gepubliseer.
[http://imslp.org/wiki/No_Place_to_Go_but_Around_\(Rzewski,_Frederic\)](http://imslp.org/wiki/No_Place_to_Go_but_Around_(Rzewski,_Frederic))
- Smetana, B. 1923 *Má vlast*. [Partituur] Londen: Boosey & Hawkes.
- Southard, K. 2009. The use of variation form in Frederic Rzewski’s *The people united will never be defeated!* Voorgraadse skripsie. Baldwin-Wallace-kollege, Berea.
- Tennis, J. T. 2013. “Metaphors of time and installed knowledge organization systems: Ouroboros, architectonics, or lachesis?” *Information research*. Vol. 18 No. 3
<http://informationr.net/ir/18-3/colis/paperC38.html%5D>
- Terry, K. 1979, Januarie. “Frederic Rzewski and the improvising avant-garde.” *Down beat: The contemporary music magazine*. pp. 20–21.
- Thaelmann song – Cornelius Cardew*. [Video]
<https://www.youtube.com/watch?v=uZEiQuGIbI0> Opgelaai 28 Augustus 2013.
- Van Beethoven, L. 1980. *Klaviersonaten: Band II*. [Partituur] München: Henle.
- Volmert, J. 2005. *Grundkurs Sprachwissenschaft*. München: Wilhelm Fink.
- Warburton, D. 2004. “AMM at the roundhouse review.” *Paris transatlantic*.
<http://www.bagatellen.com/archives/reviews/000458.html>
- Wason, R.W. 1988. “Tonality and atonality in Frederic Rzewski’s variations on ‘The people united will never be defeated!’” *Perspectives of new music*. Vol. 26 No. 1, pp. 108–143.

Wolff, C. 1993. *Frederic Rzewski. The people united will never be defeated! 36 Variations on a Chilean song. Ursula Oppens – piano.* [Laserskyfnotas] Vanguard classics CD-1579.

Zimmermann, W. 1976. *Desert plants.* Vancouver: Walter Zimmermann & A.R.C.

Zuraw, M. 2003. From ideology into sound: Frederic Rzewski's North American ballads and other piano music from the 1970s. DMus-proefskrif. Rice-universiteit, Houston.

Aanvullende bibliografie

Adorno, T. 1992. *Quasi una fantasia: Essays on modern music.* Londen: Verso.

Aldburger, M. "Coming together for an interview with Frederic Rzewski." *Twentieth century music.* Julie 1997, pp. 5–15.

Allen, G. 2011. *Intertextuality.* Abingdon: Routledge.

Bak, N. 2004. *Completing your thesis: A practical guide.* Pretoria: Van Schaik.

Barzun, J. 2001. *From dawn to decadence: 500 years of Western cultural life: 1500 to present.* Londen: HarperCollins.

Bernstein, L. 1976. *The unanswered question: Six talks at Harvard.* Cambridge: Harvard-Universiteit.

Botha, M.C. 2007. Stefans Grové: Concertino vir klavier en kamerorkes – 'n Analise. DMus-proefskrif. Universiteit van Pretoria.

Cardew, C. 1974. *Stockhausen serves imperialism.* Londen: Latimer New Dimensions.

Calinescu, M. 2006. *Five faces of modernity.* Durham: Duke-universiteit.

Dallin, L. 1974. *Techniques of twentieth century composition.* Iowa: W. C. Brown.

Ernst Busch- Solidaritätslied (1931). [Video]

<http://www.youtube.com/watch?v=B51HI0MPUrQ> Opgelaai 2 November 2007.

Dunsby, J. & Whittall, A. 1988. *Music analysis in theory and practice.* Londen: Thetford.

Fairclough, P. 2013. *Twentieth-century music and politics.* Farnham: Ashgate.

Frederic Rzewski - Coming together. [Video]

<http://www.youtube.com/watch?v=RSuuwJFw4wU> Opgelaai 3 Oktober 2011.

Gurewitsch, M. 2008. "Maverick with a message of solidarity." *The New York Times*. 27 April.

http://www.nytimes.com/2008/04/27/arts/music/27gure.html?_r=2&adxnnl=1&oref=slogin&ref=music&adxnnlx=1382451582-Hn20IOBWWrepskTGNzia4g#

Hofstee, E. 2006. *Constructing a good dissertation: A practical guide to finishing a Master's, MBA or PHD on schedule*. Sandton: EPE.

Johnson, T. 1980. "Rzewski as formalist." *The village voice*. 4 Februarie. p. 64.

Joubert, E.G.A. 2006. *Stefans Grové: Images from Africa – An analysis*. MMus-miniverhandeling. Universiteit van Pretoria.

Klein, M.L. 2005. *Intertextuality in Western music*. Bloomington: Indiana-Universiteit.

Kramer, L. 2006. "Haydn's chaos, Schenker's order; or, musical meaning and music analysis: Can they mix?" *Critical musicology and the responsibility of response*. pp. 237–262. Hampshire: Ashgate.

Kutschke, B. & Norton, B. 2013. *Music and protest in 1968*. Cambridge: Cambridge-universiteit.

Leedy, P. & Ormrod, J.E. 2001. *Practical research: Planning and design*. Sewende uitgawe. New Jersey: Prentice Hall.

Les moutons de Panurge (part 1), Frederic Rzewski - ARTefacts ensemble. [Video]

<http://www.youtube.com/watch?v=osl2dbpQ62Q> Opgelaai 27 November 2009.

Meyer, L.B. 1989. *Style and music*. Philadelphia: Pennsylvania.

Murray, E. 2001. "Rzewski, Frederic (Antony)." *The new Grove dictionary of music and musicians*. Tweede uitgawe. Vol. 22, p. 57. Geredigeer deur S. Sadie. Londen: MacMillan.

Orwell, G. 1954. *Nineteen eighty-four*. Harmondsworth: Penguin.

Pascal, R. 2001. "Style." *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 24, pp. 638–642. Geredigeer deur S. Sadie. Londen: MacMillan.

Persichetti, V. 1978. *Twentieth century harmony: Creative aspects and practice*. Londen: Faber.

Piston, W. 1978. *Harmony*. Londen: Norton.

Ridley, R. 2012. *The literature review*. Londen: Sage.

Rzewski, F. 1999. "Little bangs: A nihilist theory of improvisation." *Current musicology*. Vol. 67–68, pp. 377–386.

Rzewski. Marc-André Hamelin. The people united will never be defeated! [Laserskyf] 1999. Hyperion CDA67077.

Schoeman, B.J. 2009. 'n Analise van styl, struktuur en tegniese problematiek in die klaviermusiek van Luigi Dallapiccola (1904–1975). MMus-miniverhandeling. Universiteit van Pretoria.

The music of Fredric Rzewski. [Video] <http://www.youtube.com/watch?v=VPwOQb3>
Opgelaai 28 Januarie 2008.

Todd, R.L. 2004. *Nineteenth century piano music.* New York: Routledge.

Varela, D. 2003. "Frederic Rzewski. Interview by Daniel Ravela." *Perfect sound forever.*
<http://www.furious.com/perfect/rzewski.html> Aanlyn geraadpleeg 10 Januarie 2011.

Williams, A. 2004. "Ageing of the new: The museum of musical modernism." *The Cambridge history of twentieth century music.* pp. 506–538. Geredigeer deur N. Cook & A. Pople. Cambridge: Cambridge-universiteit.

No Place To Go But Around

Theme & Variations

for Piano Solo

(1974)

by

Frederic RZEWSKI

Typeset from the original manuscript
by Pierre Gouin

2006

(Rev. 2011, in collaboration with Marc-André Hamelin)

In the summer of 1973, Julian Beck and Judith Malina of the Living Theater asked me to collaborate with them on the preparation of a sound-score for their new play, *The Tower of Money*, a grand theatrical presentation of the Anarchist view of society and its transformation by spontaneous and non-violent means. This collaboration finally never took place, but out of its beginnings came musical material based on the play's rhythmic structure. In these variations the music closely follows the theatrical model, in which the various classes of capitalist society are introduced one by one : lumpen, industrial workers, petty bourgeoisie, clerical-military, and big bourgeoisie. For each there is a characteristic theme, and all of these are combined in a concluding contrapuntal structure. In the middle there is a long improvisation, corresponding to the middle of the play in which situations of social conflict are enacted. Elements of well-known militant songs, such as *Bandiera Rossa*, are introduced. I understand the whole thing as a kind of living dialogue of spontaneity and organization.

Frederic Rzewski

Dedicated to Judith Malina & Julian Beck

No Place To Go But Around

Theme & Variations
for Piano Solo
(1974)

Frederic RZEWSKI (1938)

INTRODUCTION

In very strict time throughout

Musical score for the Introduction, measures 1-12. The piece is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 96. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is written for piano solo. The first system (measures 1-6) includes the instruction *pp una corda* and *Ped. sempre*. The second system (measures 7-12) includes the instruction *poco* and a *Ped.* marking at the end. The notation features various voicings, including *8va* and *8va-1* markings, and a *Sub-1* marking in the bass line.

THEME

Musical score for the Theme, measures 13-20. The piece is in 4/4 time. The key signature has two flats. The score is written for piano solo. The first system (measures 13-16) includes the instruction *mp*. The second system (measures 17-20) includes the instruction *(simile)*. The notation features complex textures with triplets and arpeggiated figures in both hands.

Copyright by Frederic Rzewski - 1974

21

Musical score for measures 21-24. The right hand features complex triplets and chords, while the left hand has a steady eighth-note accompaniment.

25

Musical score for measures 25-28. Similar to the previous system, with intricate right-hand textures and a consistent left-hand accompaniment.

29

Musical score for measures 29-32. Continuation of the piece with complex right-hand figures and a supporting left hand.

33

Musical score for measures 33-36. The right hand continues with dense chordal textures, and the left hand maintains its rhythmic pattern.

37

mf *tre corde*

Musical score for measures 37-40. The right hand has a more melodic line with triplets, and the left hand continues with eighth notes. The dynamic is marked *mf* and the tempo is *tre corde*.

40

Musical score for measures 41-43. Final system on the page, showing the continuation of the melodic and accompanimental lines.

43

Musical score for measures 43-45. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. Measures 43 and 44 feature a treble clef with eighth-note triplets and sixteenth-note runs, while the bass clef has a simple accompaniment. Measure 45 shows a key signature change to C major (one flat) and a dynamic marking of *pp*. The treble clef continues with eighth-note triplets and sixteenth-note runs, and the bass clef has a simple accompaniment.

46

Musical score for measures 46-48. The piece is in C major (one flat). Measures 46 and 47 feature a treble clef with eighth-note triplets and sixteenth-note runs, while the bass clef has a simple accompaniment. Measure 48 shows a key signature change to D-flat major (three flats) and a dynamic marking of *pp*. The treble clef continues with eighth-note triplets and sixteenth-note runs, and the bass clef has a simple accompaniment.

49

p una corda

Musical score for measures 49-52. The piece is in D-flat major (three flats). Measures 49 and 50 feature a treble clef with chords and eighth-note triplets, while the bass clef has a simple accompaniment. Measures 51 and 52 show a key signature change to E-flat major (four flats) and a dynamic marking of *pp*. The treble clef continues with chords and eighth-note triplets, and the bass clef has a simple accompaniment.

53

Musical score for measures 53-56. The piece is in E-flat major (four flats). Measures 53 and 54 feature a treble clef with chords and eighth-note triplets, while the bass clef has a simple accompaniment. Measures 55 and 56 show a key signature change to F major (no flats) and a dynamic marking of *pp*. The treble clef continues with chords and eighth-note triplets, and the bass clef has a simple accompaniment.

57

Musical score for measures 57-60. The piece is in F major (no flats). Measures 57 and 58 feature a treble clef with chords and eighth-note triplets, while the bass clef has a simple accompaniment. Measures 59 and 60 show a key signature change to G major (one sharp) and a dynamic marking of *pp*. The treble clef continues with chords and eighth-note triplets, and the bass clef has a simple accompaniment.

Var. 1

61

mf *tre corde*

Musical notation for measures 61-63. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. Measure 61 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand plays chords and eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The dynamic is *mf* and the instruction is *tre corde*.

64

Musical notation for measures 64-66. The right hand continues with chords and eighth notes, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

67

una corda

Musical notation for measures 67-69. The right hand features more complex chordal textures. The instruction *una corda* appears in measure 69. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

70

Musical notation for measures 70-72. The right hand continues with chords and eighth notes, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

73

tre corde

Musical notation for measures 73-75. The instruction *tre corde* appears in measure 73. The right hand continues with chords and eighth notes, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

76

Musical notation for measures 76-78. The piece is in a minor key with a key signature of two flats. The music features complex chordal textures in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. Measure 76 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a series of chords and moving lines, while the left hand provides a steady accompaniment.

79

79 *una corda*

Musical notation for measures 79-81. Measure 79 continues the previous system. Measure 80 shows a continuation of the textures. Measure 81 begins with the instruction *una corda*, indicating a change in the piano's voicing to a single string.

82

Musical notation for measures 82-84. The music continues with similar chordal and rhythmic patterns. The right hand features dense chordal structures, and the left hand maintains a consistent accompaniment.

85

85 *tre corde*

Musical notation for measures 85-87. Measure 85 begins with the instruction *tre corde*, indicating a return to three strings. The music continues with complex textures in both hands.

88

Musical notation for measures 88-90. The music continues with similar textures. The right hand has a more active melodic line, while the left hand provides a steady accompaniment.

91

91 *una corda*

Musical notation for measures 91-93. Measure 91 begins with the instruction *una corda*. The music concludes with a final chord in the right hand and a sustained note in the left hand.

94

Musical score for measures 94-96. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features complex chordal textures with many accidentals and dynamic markings such as accents (>) and slurs.

97

(tre corde)

Musical score for measures 97-99. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The music continues with complex chordal textures and dynamic markings. The instruction *(tre corde)* is written in the lower staff.

100

Musical score for measures 100-102. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The music continues with complex chordal textures and dynamic markings.

103

Musical score for measures 103-105. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The music continues with complex chordal textures and dynamic markings.

106

Musical score for measures 106-108. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The music continues with complex chordal textures and dynamic markings.

Var. 2

109 *mf*

111

113

115 *dim.*

117 *p*

119

Detailed description: This page contains six systems of musical notation for a piano piece, labeled 'Var. 2'. The music is in 12/8 time and a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor). Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Measure numbers 109, 111, 113, 115, 117, and 119 are placed at the beginning of their respective systems. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) at measure 109, *dim.* (diminuendo) at measure 115, and *p* (piano) at measure 117. The notation features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, often grouped with slurs and ties. The piece concludes with a final chord in measure 119.

121

poco a poco cresc.

Musical score for measures 121-122. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 121 features a melodic line in the treble staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and eighth notes. Measure 122 continues the melodic development. The instruction *poco a poco cresc.* is written above the treble staff.

123

Musical score for measures 123-124. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 123 shows a melodic line in the treble staff with eighth notes and a bass line with chords. Measure 124 continues the melodic line in the treble staff and the bass line.

125

f

Musical score for measures 125-126. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 125 features a melodic line in the treble staff with eighth notes and a bass line with chords. Measure 126 continues the melodic line in the treble staff and the bass line. The instruction *f* is written below the treble staff.

127

Musical score for measures 127-128. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 127 shows a melodic line in the treble staff with eighth notes and a bass line with chords. Measure 128 continues the melodic line in the treble staff and the bass line.

129

Musical score for measures 129-130. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 129 features a melodic line in the treble staff with eighth notes and a bass line with chords. Measure 130 continues the melodic line in the treble staff and the bass line.

131

Sva - - 1

Musical score for measures 131-132. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 131 features a melodic line in the treble staff with eighth notes and a bass line with chords. Measure 132 continues the melodic line in the treble staff and the bass line. The instruction *Sva - - 1* is written above the treble staff.

133

Measures 133-134. Treble clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat). Measure 133 starts with a forte (*f*) dynamic. The music features complex chordal textures with many accidentals and ties. The bass line is simpler, with some chromatic movement.

135

Measures 135-136. Continuation of the previous system. The treble clef part has dense chordal structures with many sharps and naturals. The bass line continues with a steady rhythmic pattern.

137

Measures 137-138. The treble clef part shows a change in texture with more melodic lines and complex chords. The bass line remains accompanimental.

139

Measures 139-140. The treble clef part features a prominent melodic line with many accidentals. The bass line has some chromatic movement.

141

Measures 141-142. Measure 141 includes a breath mark *(b)*. The treble clef part has complex chordal textures. The bass line continues with a steady accompaniment.

143

Measures 143-144. Measure 143 includes a *Sva* (sustained) marking. The system concludes with a double bar line and a 4/4 time signature. The bass line has a final melodic flourish.

Var. 3

Musical score for 'Var. 3' in 4/4 time, measures 145-155. The score is written for piano in two staves (treble and bass clef). The key signature is B-flat major (two flats). The piece begins at measure 145 with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a complex, flowing melodic line with many accidentals, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and single notes. Measures 147, 149, and 151 show the continuation of this melodic development. Measure 153 features a prominent chordal texture in the right hand. The piece concludes at measure 155 with a final chord in the right hand and a melodic flourish in the left hand.

157

Musical notation for measures 157-158. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 157 features a long melodic line in the treble staff with a slur over it, and a complex bass line with many sixteenth notes. Measure 158 continues the melodic line in the treble and has a simpler bass line.

159

Musical notation for measures 159-160. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. Measure 159 has a treble staff with a few notes and a busy bass line. Measure 160 has a treble staff with a few notes and a busy bass line.

161

Musical notation for measures 161-162. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. Measure 161 has a treble staff with a complex melodic line and a bass line with a few notes. Measure 162 has a treble staff with a complex melodic line and a bass line with a few notes.

163

Musical notation for measures 163-164. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. Measure 163 has a treble staff with a complex melodic line and a bass line with a few notes. Measure 164 has a treble staff with a complex melodic line and a bass line with a few notes.

165

Musical notation for measures 165-166. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. Measure 165 has a treble staff with a complex melodic line and a bass line with a few notes. Measure 166 has a treble staff with a complex melodic line and a bass line with a few notes.

167

Musical notation for measures 167-168. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. Measure 167 has a treble staff with a complex melodic line and a bass line with a few notes. Measure 168 has a treble staff with a complex melodic line and a bass line with a few notes.

169

ff

Musical score for measures 169-170. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 169 starts with a double bar line and a repeat sign. The dynamic marking *ff* is placed in the first measure. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests.

171

Musical score for measures 171-172. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats. The music continues with complex rhythmic patterns and beamed notes.

173

f

Musical score for measures 173-174. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats. The dynamic marking *f* is placed in the first measure. The music continues with complex rhythmic patterns.

175

Musical score for measures 175-176. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats. The music continues with complex rhythmic patterns.

177

Musical score for measures 177-178. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats. The music continues with complex rhythmic patterns.

179

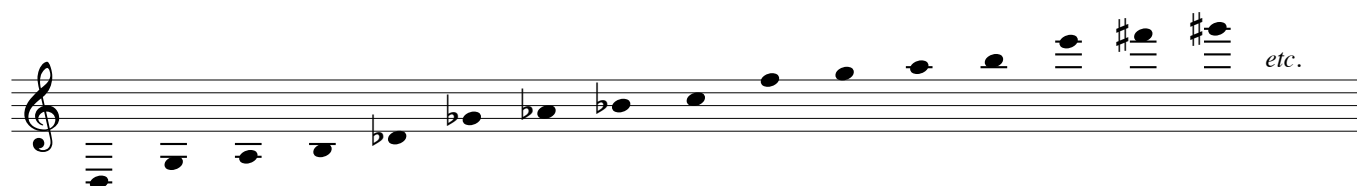
Musical score for measures 179-180. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats. The music continues with complex rhythmic patterns and concludes with a double bar line and repeat sign.

IMPROVISATION

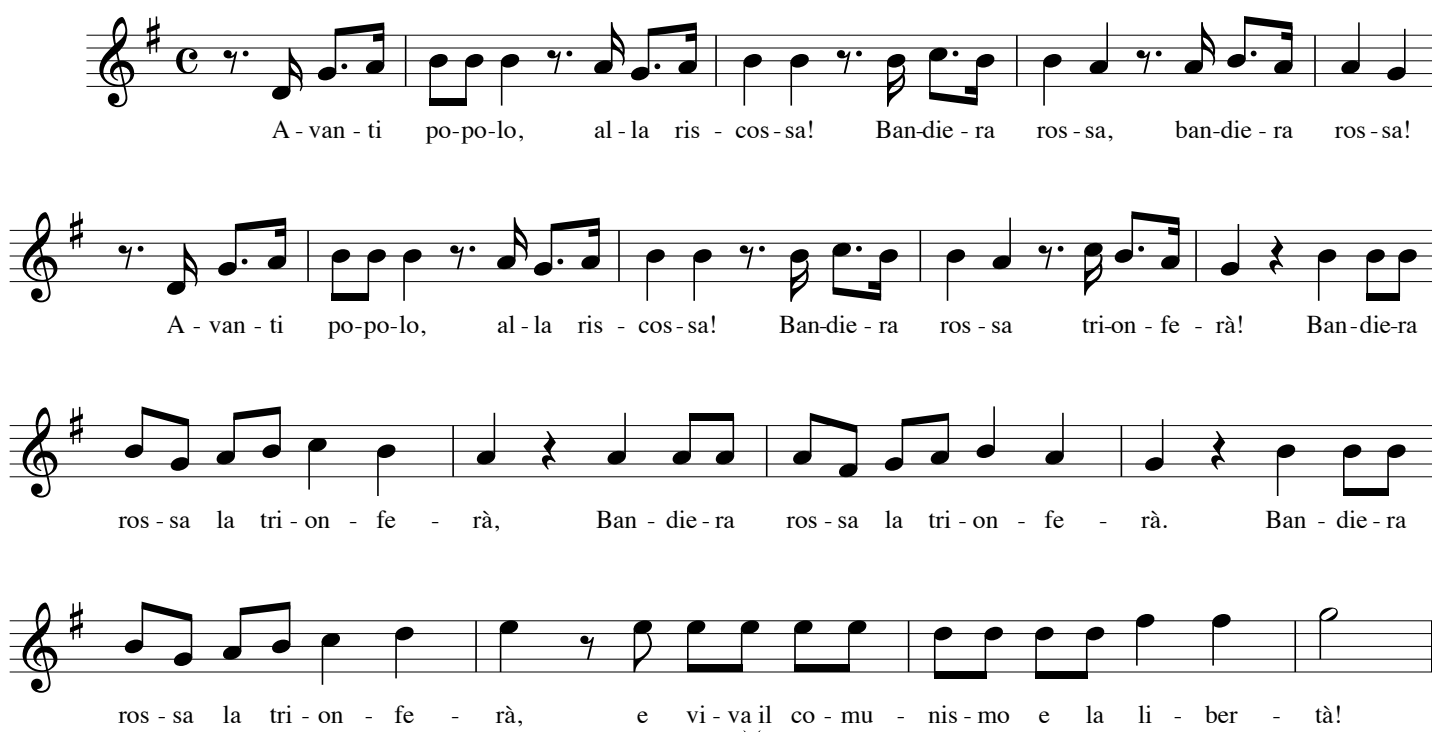
About as long as all of the written music up to this point.

1. At first, simply continue playing, without a break, in the general character of Var. 3, with new and free material.

2. Gradually introduce the following mode (sequence: fourth + 3 whole steps) :



3. Improvise on the Italian song “*Bandiera rossa*” (change key on each phrase):



A - van - ti po-po-lo, al - la ris - cos - sa! Ban - die - ra ros - sa, ban - die - ra ros - sa!

A - van - ti po-po-lo, al - la ris - cos - sa! Ban - die - ra ros - sa tri - on - fe - rà! Ban - die - ra

ros - sa la tri - on - fe - rà, Ban - die - ra ros - sa la tri - on - fe - rà. Ban - die - ra

ros - sa la tri - on - fe - rà, e vi - va il co - mu - nis - mo e la li - ber - tà!

4. Prepare the return of the theme.

Var. 4

181

Musical score for measures 181-183. The piece is in 12/8 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is marked *p* (piano) and *legato*. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

184

Musical score for measures 184-186. The right hand has a more active melodic line with eighth notes and some grace notes. The left hand continues with a steady accompaniment of eighth notes and chords.

187

Musical score for measures 187-189. The right hand features a melodic line with some rests and grace notes. The left hand maintains the accompaniment pattern.

190

Musical score for measures 190-192. The right hand has a melodic line with grace notes. The left hand continues with the accompaniment.

193

Musical score for measures 193-195. The right hand has a melodic line with grace notes. The left hand continues with the accompaniment.

196

mf

This system contains measures 196, 197, and 198. The music is in a minor key with a key signature of two flats. Measure 196 features a melodic line in the right hand with a slur over the first two notes, and a bass line with a dotted quarter note followed by an eighth note. Measure 197 continues the melodic line with a slur and a dynamic marking of *mf*. Measure 198 concludes the system with a final chord in the right hand and a bass line ending on a dotted quarter note.

199

This system contains measures 199, 200, and 201. Measure 199 shows a melodic line in the right hand with a slur and a bass line with a dotted quarter note. Measure 200 features a melodic line with a slur and a bass line with a dotted quarter note. Measure 201 concludes the system with a final chord in the right hand and a bass line ending on a dotted quarter note.

202

This system contains measures 202, 203, and 204. Measure 202 shows a melodic line in the right hand with a slur and a bass line with a dotted quarter note. Measure 203 continues the melodic line with a slur and a bass line with a dotted quarter note. Measure 204 concludes the system with a final chord in the right hand and a bass line ending on a dotted quarter note.

205

soft

This system contains measures 205, 206, and 207. Measure 205 features a melodic line in the right hand with a slur and a bass line with a dotted quarter note. Measure 206 continues the melodic line with a slur and a bass line with a dotted quarter note. Measure 207 concludes the system with a final chord in the right hand and a bass line ending on a dotted quarter note.

208

This system contains measures 208, 209, and 210. Measure 208 shows a melodic line in the right hand with a slur and a bass line with a dotted quarter note. Measure 209 continues the melodic line with a slur and a bass line with a dotted quarter note. Measure 210 concludes the system with a final chord in the right hand and a bass line ending on a dotted quarter note.

211

Musical score for measures 211-213. The piece is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. Measure 211 features a treble clef with a melodic line of eighth and quarter notes, and a bass clef with a bass line of eighth and quarter notes. Measure 212 continues the melodic and bass lines. Measure 213 shows a change in the bass line with a double bar line and a repeat sign.

214

Musical score for measures 214-216. The piece continues in the same key and time signature. Measure 214 has a treble clef with a melodic line of eighth and quarter notes, and a bass clef with a bass line of eighth and quarter notes. Measure 215 continues the melodic and bass lines. Measure 216 shows a change in the bass line with a double bar line and a repeat sign.

217

loud

Musical score for measures 217-219. The piece continues in the same key and time signature. Measure 217 has a treble clef with a melodic line of eighth and quarter notes, and a bass clef with a bass line of eighth and quarter notes. Measure 218 continues the melodic and bass lines. Measure 219 shows a change in the bass line with a double bar line and a repeat sign.

220

Musical score for measures 220-222. The piece continues in the same key and time signature. Measure 220 has a treble clef with a melodic line of eighth and quarter notes, and a bass clef with a bass line of eighth and quarter notes. Measure 221 continues the melodic and bass lines. Measure 222 shows a change in the bass line with a double bar line and a repeat sign.

223

Musical score for measures 223-225. The piece continues in the same key and time signature. Measure 223 has a treble clef with a melodic line of eighth and quarter notes, and a bass clef with a bass line of eighth and quarter notes. Measure 224 continues the melodic and bass lines. Measure 225 shows a change in the bass line with a double bar line and a repeat sign.

226

Musical score for measures 226-228. The piece is in a minor key with a key signature of two flats. The music features a complex texture with many accidentals and chromatic lines in both the treble and bass staves.

229

soft

Musical score for measures 229-231. The piece is in a minor key with a key signature of two flats. The music features a complex texture with many accidentals and chromatic lines in both the treble and bass staves. A *soft* dynamic marking is present.

232

Musical score for measures 232-234. The piece is in a minor key with a key signature of two flats. The music features a complex texture with many accidentals and chromatic lines in both the treble and bass staves.

235

Musical score for measures 235-237. The piece is in a minor key with a key signature of two flats. The music features a complex texture with many accidentals and chromatic lines in both the treble and bass staves.

238

Musical score for measures 238-240. The piece is in a minor key with a key signature of two flats. The music features a complex texture with many accidentals and chromatic lines in both the treble and bass staves.

241

244

pp

una corda

247

250

very soft

253

CODA

ppp

Ped. sempre

8va₋₁

259

hold to extinction

gradually release pedal

8va₋₁

Gravé par Pierre Gouin,
Montréal, 5 février 2006.
Révision le 15 juin 2011.

31
331
1489

C. CARDEW / THÄLMANN VARIATIONS / Pro Solo

These Variations celebrate the proletarian hero Ernst Thälmann.
Thälmann was Secretary of the German Communist Party from 1927.
In 1933 he was imprisoned by the nazis. In 1944 he was murdered in Buchenwald
Concentration camp.

The theme of the Variations is the 'Thälmann Song', written in 1934.
But I think the tune is an old one, hence the pastoral opening. The whole
first section is loosely historical: the pastoral passages at the beginning
are interrupted by a militant workers' march which leads to Hans
Eisler's tune 'Rumours of War', symbolizing the vitality that Thälmann
infused into the German workers' movement. Then Charles Koechlin's
'Liberons Thälmann' is used to describe the cataclysm that overtook
the German workers in 1933.

The middle section comprises three slow Variations: songs of sadness,
warmth & dignity, commemorating the countless men & women who ^{have} given
their lives in the fight against fascism.

Finally, a complex 'march of events' is dedicated to the present
struggle of the German Communists against the re-emergence of fascism.

Total duration: about 20 minutes.

d=30 Pastoral

1

5

9

13

17

21

25

29

Handwritten musical notation for measures 29-32. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The notes are: 29: G4, A4, B4, C5; 30: G4, A4, B4, C5; 31: G4, A4, B4, C5; 32: G4, A4, B4, C5.

33

Handwritten musical notation for measures 33-36. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The notes are: 33: G4, A4, B4, C5; 34: G4, A4, B4, C5; 35: G4, A4, B4, C5; 36: G4, A4, B4, C5. A double bar line is followed by a key signature change to two flats (Bb) and the instruction "attacca Subito".

37

Handwritten musical notation for measures 37-40. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb). The tempo is marked "d=108". The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The notes are: 37: G4, A4, B4, C5; 38: G4, A4, B4, C5; 39: G4, A4, B4, C5; 40: G4, A4, B4, C5. The instruction "p quick" is written below the first measure, and "f" is written below the last measure.

41

Handwritten musical notation for measures 41-44. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The notes are: 41: G4, A4, B4, C5; 42: G4, A4, B4, C5; 43: G4, A4, B4, C5; 44: G4, A4, B4, C5. The instruction "p" is written below the first measure, and "f" is written below the last measure.

45

Handwritten musical notation for measures 45-48. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The notes are: 45: G4, A4, B4, C5; 46: G4, A4, B4, C5; 47: G4, A4, B4, C5; 48: G4, A4, B4, C5. The instruction "p" is written below the first measure, "f" below the third measure, and "mf" below the fourth measure. A fermata is placed over the final note of the fourth measure.

49

fluctuating dynamics

(8) →

53

(8) →

57

(8) →

61

8 →

(8) →

65

(8) →

(8) →

69

(8) ->

(8) ->

p

73

(8) ->

loco

loco

ease off

into

$\text{♩} = 108$

77

lyrical

81

3

3

85

3

3

89

Handwritten musical score for measures 89-92. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 89 starts with an 8-measure rest in the treble and a 4-measure rest in the bass. The music is marked 'loco'.

93

Handwritten musical score for measures 93-96. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 93 starts with an 8-measure rest in the treble and a 4-measure rest in the bass.

97

Handwritten musical score for measures 97-100. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 97 starts with a 15-measure rest in the treble and a 4-measure rest in the bass. The music is marked 'ghiss' and 'loco'. The tempo is marked 'd=90'. The dynamic is marked 'p' and 'energetic'.

"Thätmann Lied"

101

Handwritten musical score for measures 101-104. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music is marked with accents (>).

105

Handwritten musical score for measures 105-108. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music is marked with accents (>).

109

Musical notation for measures 109-112. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major. The music features a rhythmic pattern of quarter and eighth notes with some rests.

113

Musical notation for measures 113-117. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major. The music features a rhythmic pattern of quarter and eighth notes with some rests. A dynamic marking *f* and the instruction *martellato* are present in the lower staff.

118

Musical notation for measures 118-121. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major. The music features a rhythmic pattern of quarter and eighth notes with some rests.

122

Musical notation for measures 122-125. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major. The music features a rhythmic pattern of quarter and eighth notes with some rests.

126

Musical notation for measures 126-130. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major. The music features a rhythmic pattern of quarter and eighth notes with some rests. A dynamic marking *f* and the instruction *martellato* are present in the lower staff. A fermata is placed over the final note of the system.

130

(8) loco

134

138

$\text{♩} = \text{♩} = 180$ "Heimliche Aufmarsch" (Eisler 1927)

142

150

158

166

174

182

190

198

266

214

222

230

238

Musical score for measures 238-245. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The lower staff is in bass clef with the same key signature. The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. Dynamics include *p* and *mp*. There are some handwritten annotations, including a '3' over a measure and a '4' over another.

246

Musical score for measures 246-253. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats. The lower staff is in bass clef with the same key signature. The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. Dynamics include *p* and *cresc*. There are some handwritten annotations, including a '4' over a measure and a '4' over another.

254

Musical score for measures 254-261. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats. The lower staff is in bass clef with the same key signature. The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. Dynamics include *sfz*. There are some handwritten annotations, including a '2' over a measure and a '4' over another.

262

Musical score for measures 262-269. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats. The lower staff is in bass clef with the same key signature. The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. Dynamics include *p*. There are some handwritten annotations, including a '3' over a measure and a '4' over another.

270

Musical score for measures 270-277. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats. The lower staff is in bass clef with the same key signature. The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. Dynamics include *p*. There are some handwritten annotations, including a '3' over a measure and a '4' over another.

278

286

rit...

cresc

f

294

rit molto...

d. = 76

sfz

lots of drive

3/4

8 →

"Libérons Thälmann" (Koechlin 1934)

300

305

1.

310

Handwritten musical score for measures 310-314. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a first ending bracket labeled '2.' over measures 310 and 311. Measure 310 contains a series of chords with accents (>) over the notes. Measure 311 has a fermata. Measure 312 has a fermata. Measure 313 has a fermata. Measure 314 contains a series of chords with accents (>) and a 'cresc' marking. The lower staff is in bass clef with the same key signature, containing a melodic line with a '(8) →' marking at the beginning.

315

Handwritten musical score for measures 315-319. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of two flats. It contains a series of chords with accents (>) and a 'loca' marking. The lower staff is in bass clef with the same key signature, containing a melodic line.

320

Handwritten musical score for measures 320-324. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F-sharp and C-sharp). It contains a series of chords with accents (>) and a 'f dim' marking. The lower staff is in bass clef with a key signature of two flats, containing a melodic line with a '3' marking.

325

Handwritten musical score for measures 325-329. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats. It contains a series of chords with accents (>) and a 'cresc' marking. The lower staff is in bass clef with the same key signature, containing a melodic line.

330

Handwritten musical score for measures 330-334. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of two flats. It contains a series of chords with accents (>) and a 'cresc' marking. The lower staff is in bass clef with the same key signature, containing a melodic line.

335

Handwritten musical score for measures 335-340. Measure 335 features a piano introduction with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'loco'. Measures 336-340 show a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic is marked 'pp con Ped'.

340

Handwritten musical score for measures 340-345. Measure 340 continues the rhythmic pattern from the previous system. Measures 341-345 show a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic is marked 'p'.

345

Handwritten musical score for measures 345-350. Measure 345 features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic is marked 'p' and 'cresc'. Measures 346-350 show a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic is marked 'f'.

350

Handwritten musical score for measures 350-355. Measure 350 features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic is marked 'p' and 'f'. The instruction 'slam key-board lid' is written below the bass line. Measures 351-355 show a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic is marked 'f'.

355

Handwritten musical score for measures 355-360. Measure 355 features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic is marked 'ff'. Measures 356-360 show a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic is marked 'ff'.

360

Handwritten musical score for measures 360-364. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 4/4 time signature. It contains a series of chords, some with accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a melodic line with notes and rests. Handwritten annotations include "p sub." in the first measure and "cresc" in the fourth measure. A large slur covers the entire system.

365

Handwritten musical score for measures 365-369. The system consists of two staves. The upper staff has chords and rests. The lower staff has a melodic line with a trill in measure 367. Handwritten annotations include "p" in measure 367. A large slur covers the entire system.

370

Handwritten musical score for measures 370-374. The system consists of two staves. The upper staff has chords and rests. The lower staff has a melodic line. Handwritten annotations include "cresc" in measure 371 and "f" in measure 374. A large slur covers the entire system.

375

Handwritten musical score for measures 375-379. The system consists of two staves. The upper staff has chords and rests. The lower staff has a melodic line with eighth-note patterns. Handwritten annotations include "loco" and "allarg---" above the staff, and "f" in measure 376. A large slur covers the entire system.

380

Handwritten musical score for measures 380-384. The system consists of two staves. The upper staff has chords and rests. The lower staff has a melodic line with eighth-note patterns. Handwritten annotations include "rit" above the staff, "f" in measure 382, and "loco" in measure 380. A large slur covers the entire system.

Quiet ♩ (=126-144)

L.H.

385

388

391

394

397

400

strong profile

403

Musical notation for measures 403-405. Measure 403 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a complex accompaniment. Measure 404 continues the accompaniment. Measure 405 shows a melodic phrase in the treble clef.

406

Musical notation for measures 406-408. Measure 406 has a melodic line in the treble clef and accompaniment in the bass clef. Measure 407 continues both. Measure 408 features a melodic phrase in the treble clef.

409

Musical notation for measures 409-411. Measure 409 has a melodic line in the treble clef and accompaniment in the bass clef. Measure 410 continues both. Measure 411 features a melodic phrase in the treble clef.

412

Musical notation for measures 412-414. Measure 412 has a melodic line in the treble clef and accompaniment in the bass clef. Measure 413 continues both. Measure 414 features a melodic phrase in the treble clef.

415

Musical notation for measures 415-417. Measure 415 has a melodic line in the treble clef and accompaniment in the bass clef. Measure 416 continues both. Measure 417 features a melodic phrase in the treble clef.

418

Soft & warm, flowing $\text{♩} = 88-96$

422

426

430

434

438

442

446

450

dim & rit

454

458

p $\text{♩} = 25-30$ Rhythmic subdivisions within ♩ . to be flexible

This system contains measures 458 to 461. It features a treble and bass staff in G major. Measure 458 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords. A slur covers measures 458-461. Measure 460 has a triplet of eighth notes in the treble. Measure 461 has a slur over the final two notes of the treble staff.

462

This system contains measures 462 to 465. It features a treble and bass staff in G major. Measure 462 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords. A slur covers measures 462-465. Measure 464 has a triplet of eighth notes in the treble. Measure 465 has a slur over the final two notes of the treble staff.

466

466

5

8

This system contains measures 466 to 473. It features a treble and bass staff in G major. Measure 466 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords. A slur covers measures 466-473. Measure 467 has a quintuplet of eighth notes in the treble. Measure 473 has an eighth rest in the treble staff.

470

470

ff

3

This system contains measures 470 to 473. It features a treble and bass staff in G major. Measure 470 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords. A slur covers measures 470-473. Measure 472 has a triplet of eighth notes in the treble. Measure 473 has a slur over the final two notes of the treble staff.

474

474

dim

L.H.

R.H.

R.H.

L.H.

p

This system contains measures 474 to 477. It features a treble and bass staff in G major. Measure 474 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords. A slur covers measures 474-477. Measure 475 has a *dim* marking in the treble. Measure 476 has a slur over the treble staff and a *p* marking in the bass. Measure 477 has a slur over the treble staff.

478

pp

rit

p

8

480

♩ = 152

lively

resolute

not staccato

2nd time

483

2nd time

487

491

2.

495

Musical score for measures 495-498. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 495 starts with a first ending bracket labeled '2.'. Above the staff, there are four accents (>) over the notes in measures 496 and 497. A dynamic marking 'p' is present in measure 497. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

499

Musical score for measures 499-502. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 499 has a first ending bracket. Measure 500 has a 3/4 time signature. Measure 501 has a 3/4 time signature. Measure 502 has a 3/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

503

Musical score for measures 503-506. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 503 has a dynamic marking 'cresc'. Measure 504 has a 4/4 time signature. Measure 505 has a 4/4 time signature. Measure 506 has a 4/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

507

Musical score for measures 507-510. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 507 has a 3/4 time signature. Measure 508 has a 3/4 time signature. Measure 509 has a 3/4 time signature. Measure 510 has a 3/4 time signature. A dynamic marking 'cresc' is present in measure 509. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

allarg

loro

♩ = ♩. a tempo

allarg

♩ = 138

511

Musical score for measures 511-514. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 511 has a dynamic marking 'mp'. Measure 512 has a 9/8 time signature. Measure 513 has a 9/8 time signature. Measure 514 has a 12/8 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

515

518

521

524

527

530

533

536

540

(8) → loco

544

d.=d.

8 →

39 (12+12+15)
4

545

Musical notation for measure 545, featuring a treble and bass clef staff in G major. The treble staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass staff contains a sequence of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

546

Musical notation for measure 546, featuring a treble and bass clef staff in G major. The treble staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass staff contains a sequence of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

547

Musical notation for measure 547, featuring a treble and bass clef staff in G major. The treble staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass staff contains a sequence of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

548

Musical notation for measure 548, featuring a treble and bass clef staff in G major. The treble staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass staff contains a sequence of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

549

Musical notation for measure 549, featuring a treble and bass clef staff in G major. The treble staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass staff contains a sequence of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

550

551

ease down

552

attacca
f

553

554

accel---

27

555

cresc

4

556

$\text{♩} = 80$

sub.

560

loco

steady

564

568

572

576

pick up speed...

580

584

... d=80

588

592

broaden out

pick up

596

broaden out

600

pick up

604

8->

8->

608

(8)->

loco

(8)->

Oct '74