

**Analise van stilistiese en strukturele tegnieke in die laat
periode van Robert Muczynski met spesifieke verwysing
na sy klavierwerk *Desperate Measures* (1994)**

André Breet

14215773

A dissertation submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree
MMus Performing Arts

School of the Arts: Music

University of Pretoria

Supervisor: Dr Ben Schoeman

November 2019

DECLARATION OF ORIGINALITY

UNIVERSITY OF PRETORIA

The Department of Music places great emphasis upon integrity and ethical conduct in the preparation of all written work submitted for academic evaluation.

While academic staff teach you about referencing techniques and how to avoid plagiarism, you too have a responsibility in this regard. If you are at any stage uncertain as to what is required, you should speak to your lecturer before any written work is submitted.

You are guilty of plagiarism if you copy something from another author's work (eg a book, an article or a website) without acknowledging the source and pass it off as your own. In effect you are stealing something that belongs to someone else. This is not only the case when you copy work word-for-word (verbatim), but also when you submit someone else's work in a slightly altered form (paraphrase) or use a line of argument without acknowledging it. You are not allowed to use work previously produced by another student. You are also not allowed to let anybody copy your work with the intention of passing it off as his/her work.

Students who commit plagiarism will not be given any credit for plagiarised work. The matter may also be referred to the Disciplinary Committee (Students) for a ruling. Plagiarism is regarded as a serious contravention of the University's rules and can lead to expulsion from the University.

The declaration which follows must accompany all written work submitted while you are a student of the Department of Music. No written work will be accepted unless the declaration has been completed and attached.

Full names of student: André Breet

Student number: 14215773

Topic of work: Analise van stilistiese en strukturele tegnieke in die Laat periode van Robert Muczynski met spesifieke verwysing na sy klavierwerk Desperate Measures (1974)

Declaration

1. I understand what plagiarism is and am aware of the University's policy in this regard.
2. I declare that this dissertation (eg essay, report, project, assignment, dissertation, thesis, etc) is my own original work. Where other people's work has been used (either from a printed source, Internet or any other source), this has been properly acknowledged and referenced in accordance with departmental requirements.
3. I have not used work previously produced by another student or any other person to hand in as my own.
4. I have not allowed, and will not allow, anyone to copy my work with the intention of passing it off as his or her own work.

SIGNATURE

Breet.

Bedankings

Ek wil graag die volgende mense, sonder wie ek hierdie navorsingstuk nie sou kon voltooi nie, bedank:

My ouers en Natascha Mertz vir hul volgehoue ondersteuning, bemoediging en liefde. Hul opregte belangstelling, begrip, en die feit dat hulle altyd gereedstaan met 'n bemoedigende woordjie het my menigmale help deurdruk.

My studieleier, dr. Schoeman, vir al sy kundigheid en onderskraging. Ook vir sy hulp met die praktiese komponent van die kursus, sowel as sy raad tydens voorbereidings vir opvoerings en kompetisies is ek baie dankbaar.

Prof. Joseph Stanford, my klavieronderwyser van 2011-2017, wie my gelei het in my ontwikkeling as pianis, my aan 'n wye verskeidenheid musiek blootgestel het, vir 'n groot deel van my teoretiese opleiding verantwoordelik was en my tot vandag ondersteun.

Vir Hannelie Viljoen, my eerste klavieronderwyseres, vir die fondasie wat sy gelê het vir my latere opleiding en haar positiewe en leergierige benadering tot lesgee.

Al die personeel van die musiekdepartement van die Universiteit van Pretoria wat 'n rol gespeel het in my voor- en nagraadse opleiding.

Ek dra hierdie verhandeling in memoriam op aan my ouma, Anna Rielly, wie se sterk karakter en uithouvermoë my altyd sal inspireer. Sonder haar sou ek nooit die moed gehad het om my drome na te jaag nie.

Abstrak

Hierdie verhandeling bespreek die stilistiese en strukturele eienskappe soos gesien in die laat komposisionele periode van die Pools-Amerikaanse komponis Robert Muczynski. Daar word veral gefokus op sy laaste komposisie vir klavier, *Desperate Measures*. In die literatuurstudie word onder meer gekyk na die ontwikkeling van musikale styl in die VSA, die ontstaan en uitbreiding van neoklassisisme, en sommige stylaspekte in die komposisies van Muczynski. In die daaropvolgende hoofstuk word na die moontlikheid van 'n periodisering van Muczynski se oeuvre gekyk met die klem op die identifisering van 'n laat periode. In hoofstukke 3 en 4 word 'n meer breedvoerige bespreking van Muczynski se oorkoepelende komposisiestyl aangebied sowel as 'n deeglike analise van onderskeidelik sy gebruik van vormstruktuur en sy toepassing van stylelemente in *Desperate Measures*. Ten slotte, word *Desperate Measures* in terme van styl en vorm as 'n gevallestudie van Muczynski se sogenaamde laat-styl gekontekstualiseer/geposisioneer. Met die skryf van hierdie verhandeling wil die navorser meer belangstelling in Muczynski se musiek aanwakker en die komponis se werk aan 'n groter groep luisteraars en uitvoerders bekendstel.

Abstract

This dissertation discusses the stylistic and structural properties seen in the late compositional period of Polish-American composer Robert Muczynski. The focus falls mainly on his last piano composition, *Desperate Measures*. The development of musical style in the USA, the creation and development of neo-classicism alongside several stylistic aspects of Muczynski's music are amongst the topics investigated in the literature review. In the next chapter the possible periodisation of Muczynski's oeuvre is discussed with emphasis on the identification of a late period. In chapters 3 and 4 a more detailed discussion of Muczynski's overall style is presented together with a thorough analysis of his use of form structure and his use of stylistic aspects respectively in his composition *Desperate Measures*. The dissertation is concluded with the researcher's definition of Muczynski's late period as well as a discussion of form structural and stylistic elements in *Desperate Measures* seen as an example of a composition from said period. With the completion of this dissertation the researcher hopes to increase interest in Muczynski's music in South Africa and to introduce the composer's work to a larger group of listeners and performers.

Sleutelwoorde vir die studie

Amerikaanse kunsmusiek

Analise

Desperate Measures

Jazz

Klaviermusiek

Modernisme

Neoklassisisme

Periodisering

Robert Muczynski

Styl

Twintigste-eeuse musiek

Inhoudsopgawe

Bedankings.....	ii
Abstrak.....	iii
Abstract.....	iv
Sleutelwoorde vir die studie.....	v
Musiekvoorbeelde.....	x
Hoofstuk 1.....	1
1. Inleiding en agtergrond tot die studie	1
1.1 Stelling van die ondersoekprobleem.....	1
1.2 Ondersoekvrae	2
1.2.1 Primêre ondersoekvraag.....	2
1.2.2 Sekondêre ondersoekvrae.....	2
1.3 Navorsingsdoelwitte	2
1.4 Literatuurstudie	3
1.4.1 Inleiding	3
1.4.2 Stylaspekte in die komposisies van Muczynski.....	3
1.4.3 Neoklassisisme.....	4
1.4.4 Stylontwikkelings in die VSA	5
1.4.5 Harmoniegebruik gedurende die 20ste eeu.....	9
1.4.6 Ritmiese gebruik gedurende die 20ste eeu.....	11
1.4.7 Eklektisisme.....	12
1.4.8 Paganini se <i>Kapries</i> no. 24, op. 1, no. 24.....	13
1.4.9 Ontwikkeling in die skryfstyl vir die klavier	15
1.4.10 Analisemetodes vir 20ste-eeuse musiek	17
1.5 Navorsingmetodologie.....	17
1.5.1 Navorsingsontwerp en studie-afbakening.....	17
1.5.2 Analisemetodes	20

Hoofstuk 2.....	23
Die periodisering van Muczynski se oeuvre, met klem op sy klavierkomposisies, en die identifisering van 'n moontlike laat periode in sy komposisionele uitset.....	23
2.1 Inleiding	23
2.2 Periodisering	23
2.3 Bespreking van Muczynski se komposisies vir klavier	24
2.4 Gevolgtrekking	32
Hoofstuk 3.....	35
Strukturele analise van Muczynski se <i>Desperate Measures</i> as 'n voorbeeld van die werke wat deel vorm van die komponis se laat periode	35
3.1 Inleiding	35
3.2 Die variasievorm.....	35
3.2.1 Tipes variasies.....	36
3.2.2 Geskiedenis van die variasievorm	37
3.3 Muczynski se toepassing van vormstrukture	40
3.4 Vormanalise van Muczynski se <i>Desperate Measures</i>	42
3.4.1 Tema	42
3.4.2 Variasie 1	43
3.4.3 Variasie 2	44
3.4.4 Variasie 3	45
3.4.5 Variasie 4	46
3.4.6 Variasie 5	46
3.4.7 Variasie 6	47
3.4.8 Variasie 7	49
3.4.9 Variasie 8	50
3.4.10 Variasie 9	51
3.4.11 Variasie 10	52
3.4.12 Variasie 11	52

3.4.13 Variasie 12	54
3.5 Gevolgtrekking	55
Hoofstuk 4.....	58
Stilistiese analise van Muczynski se <i>Desperate Measures</i> binne die konteks van die komponis se laat-periode	58
4.1 'n Algehele oorsig van styleienskappe in die musiek van Muczynski	58
4.2 'n Stilistiese en teoretiese analise van <i>Desperate Measures</i>	65
4.2.1 Tema	66
4.2.2 Variasie I.....	67
4.2.3 Variasie 2	71
4.2.4 Variasie 3	73
4.2.5 Variasie 4	75
4.2.6 Variasie 5	78
4.2.7 Variasie 6	80
4.2.8 Variasie 7	81
4.2.9 Variasie 8	84
4.2.10 Variasie 9	86
4.2.11 Variasie 10	88
4.2.12 Variasie 11	89
4.2.13 Variasie 12	91
4.3 Gevolgtrekking	93
Epiloog.....	99
5.1 Inleiding	99
5.2 Bevindings	99
5.3 Gevolgtrekking	101
5.4 Voorstelle vir verdere studie.....	103
Bronne	104

Bylaag A: Volledige partituur van *Desperate Measures* 108

Musiekvoorbeelde

Voorbeeld 1: Tema van Paganini se 24ste <i>Kapries</i> (Zhou 2012:10)	15
Voorbeeld 2: Hindemith se verduideliking van hoe om die grondtoon van 'n akkoord te bepaal (Hindemith 1940:121). Die eerste lyn wys die akkoord, die tweede lyn wys die beste interval binne die akkoord, en die derde lyn wys die grondtoon wat vanuit die interval afgelei word.....	21
Voorbeeld 3: Die gebruik van toonhoogteklas-groeperings om die eerste twee mate van Debussy se <i>La cathédrale engloutie</i> te analiseer (Lester 1989:82)	22
Voorbeeld 4: Reeds in die eerste vier mate van die eerste beweging van <i>Six Preludes</i> word Muczynski se lirisisme geopenbaar. Hierdie materiaal dien as die wegspringplek vir die omvangryke ontwikkeling wat Muczynski se musiek karakteriseer (Muczynski 1990:25)	27
Voorbeeld 5: In <i>Vision</i> , die derde deel van die <i>Suite</i> , vind ons 'n voorbeeld van Muczynski se ongewone gebrek aan lirisisme (Muczynski 1990:61).....	28
Voorbeeld 6: In hierdie uittreksel vanuit die <i>Toccata</i> sien ons Muczynski se eksperimentasie met kwartharmonie sowel as sy gereelde wisseling tussen tydmate (Muczynski 1990:75).....	28
Voorbeeld 7: In <i>Midday</i> , 'n beweging vanuit <i>A Summer Journal</i> , sien ons 'n terugkeer na lirisisme. Virtuositeit is duidelik nie die doel van die musiek nie (Muczynski 1990:43)	29
Voorbeeld 8: Tema van <i>Desperate Measures</i> (Muczynski 1996:1)	43
Voorbeeld 9: In hierdie uittreksel vanuit Variasie 2 kan die verkorte eerste frase van die B-seksie (die twee mate ná die herhalingsteken asook die gevarieerde herhaling in die daaropvolgende twee mate) gesien word (Muczynski 1996:3).....	44
Voorbeeld 10: Die sekwenseffek in mate 3-6 van Variasie 3 word geskep deur die verdeling van 'n enkele frase in twee (Muczynski 1996:3).....	46
Voorbeeld 11: In die 7de en 8ste mate van Variasie 6 kan die tussenwerpsel frase gesien word. In die daaropvolgende maat beweeg Muczynski terug na 'n herhaling van die eerste frase van die variasie (Muczynski 1996:5).....	48
Voorbeeld 12: Die eerste vier mate van die B-seksie kan beskou word as 'n viermaat frase of 'n dalende sekvens as gevolg van die herhaalde dinamiese vlakke (Muczynski 1996:6)	49
Voorbeeld 13: Die tango-ritme van Variasie 8 kan reeds in die slotmaat van Variasie 7 gevind word (<i>mf</i> -maat) (Muczynski 1996:7).....	50
Voorbeeld 14: In hierdie uittreksel kan mens sien hoe die eerste driemaat frase van die B-seksie aangepas is om direk in die tweede viermaat frase (die laaste maat van hierdie voorbeeld) op te los (Muczynski 1996:8) .	51
Voorbeeld 15: In hierdie uittreksel kan gesien word hoe Muczynski die kodetta duidelik aan die luisteraar oordra met behulp van 'n pouse en 'n tempo-verandering (Muczynski 1996:9).....	51
Voorbeeld 16: Hierdie uittreksel wys hoe die laaste frase van die B-seksie onmiddellik oplos in die herhaling van die hele seksie asook waarom die ekstra maat dus noodsaaklik is (Muczynski 1996:10).....	52
Voorbeeld 17: Uittreksels vanuit Variasie 5 (a) en Variasie 11 (b) om die ooreenkoms in tekstuur en materiaal te illustreer tussen onderskeidelik die eerste B-seksie frase en die Var.5 – frase 1 (Muczynski 1996:5, 11) .	53
Voorbeeld 18: Die tussenwerpsel frase soos gevind aan die begin van Variasie 12 (links) en in die koda (regs) (Muczynski 1996:11-12).....	55

Voorbeeld 19: In hierdie uittreksel van die tweede frase van die B-seksie kan eerstens die aangehoue oktawe in die regterhand en die verdubbeling van die melodie in die linkerhand gesien word. In maat drie kan die toonleerpassasie gesien word wat Paganini se oorspronklike melodie vervang. In die finale maat van die uittreksel kan mens die versierde dominant-tonika-beweging in die linkerhandparty sien (Muczynski 1996:1)	67
Voorbeeld 20: In hierdie uittreksel kan die kwintsirkelfrase wat hierbo geanaliseer is, gesien word (Muczynski 1996:2)	69
Voorbeeld 21: Die versierde kwintsirkelfrase (na die herhalingsteken), die eerste frase van die B-seksie (Muczynski 1996:3)	72
Voorbeeld 22: In hierdie uittreksel sien mens die versierde oplossings in die linkerhandparty asook 'n voorbeeld van parallisme in die regterhand (Muczynski 1996:3)	72
Voorbeeld 23: Die openingsmate van Variasie 3 (Muczynski 1996:3)	74
Voorbeeld 24: Hier kan gesien word hoe Muczynski die F-E beweging van die tema (sien eerste twee mate van Voorbeeld 19) vervang met 'n F-E-mol-beweging in Variasie 3 (Muczynski 1996:1, 3)	75
Voorbeeld 25: Die eerste vier mate van Variasie 4 ter illustrasie van bogenoemde (Muczynski 1996:4).....	76
Voorbeeld 26: Die gevarieerde Muczynski-akkoord kan in die regterhandparty gesien word (Muczynski 1996:4)	77
Voorbeeld 27: Hierdie uittreksel toon hoe die regterhand help om die linkerhandfiguur te voltooi in die slotmaat van Variasie 5 sowel as hoe Muczynski die spanning behou wat eers in Variasie 6 oplos (Muczynski 1996:5)	80
Voorbeeld 28: Hierdie uittreksel toon die Muczynski-akkoorde wat in die boonste paragraaf bespreek is (Muczynski 1996:5)	81
Voorbeeld 29: Die openingsmate van Variasie 7 (Muczynski 1996:6)	82
Voorbeeld 30: Die laaste twee mate van hierdie uittreksel illustreer die samestelling van parallisme en 'n chromatiese linkerhandmelodie (Muczynski 1996:7)	83
Voorbeeld 31: Die slotmate wat die tango-ritme van die volgende variasie voorspel (Muczynski 1996:7).....	84
Voorbeeld 32: Die verdeling van 6/8-tyd in 9/16-tyd in maat 10 (tweede maat van hierdie uittreksel) van Variasie 9 (Muczynski 1996:9)	87
Voorbeeld 33: Die verlenging van maat 11 (links) in die gevarieerde herhaling van maat 15 (regs) (Muczynski 1996:9)	87
Voorbeeld 34: Die openingsmate van Variasie 10 (Muczynski 1996:10)	88
Voorbeeld 35: In die eerste frase vind ons die herhalende linkerhandmotief (Muczynski 1996:11).....	90
Voorbeeld 36: Die linkerhandparty bestaan in maat 14 uit twee figure wat 'n spieëlbeeld vorm (Muczynski 1996:12)	92
Voorbeeld 37: Die volledige Muczynski-toonleer soos gevind in mate 19-20 in Variasie 12 (Muczynski 1996:12)	93
Voorbeeld 38: Die akkordale punktuasie bo die oktoniese toonleer van die linkerhand in mate 22-24 van Variasie 12 (Muczynski 1996:12)	93

“Dit was 1992 en ek was onseker oor die rigting waarin ek moes beweeg. Oor die jare het ek ’n aansienlike aantal musiek vir solo-klavier sowel as sonates en trio’s vir instrumente en alle tipes kombinasies geskryf. Een aand, ek was besig om ’n drankie met ’n goeie vriend te geniet, sê ek: ‘Ek weet dalk dit mag na ’n onnosele idee klink, maar vandat ek ’n musiekstudent was, het ek hierdie gedagte gehad om ’n paar klaviervariasies op die Paganini-*Kapries* te doen en nou dink ek ek sal dit graag probeer! Ek moet seker desperaat wees!’ Dit is hoe die titel en die woordspeling ontstaan het. My variasies is nie groots en etude-agtig nie, nie Europees gebore nie (Brahms, Liszt en Rachmaninoff). Ek dink meer aan hulle as vermaak.”

(Vrye vertaling van ’n onderhoud met Robert Muczynski vanuit Bernier 2000:65.)

Hoofstuk 1

1. Inleiding en agtergrond tot die studie

Robert Muczynski (1929-2010) was 'n Amerikaanse komponis, pianis en onderwyser. Hy het klavieronderrig van Walter Knupfer en komposisieonderrig van Alexander Tsjerepnin ontvang (Simmons 2012). Sy musiek se karaktereenskappe bevat voorbeelde van beide 'n Amerikaanse en Russiese invloed, laasgenoemde hoofsaaklik te danke aan Tsjerepnin (Simmons 2012). Muczynski se fokus in sy loopbaan as komponis het geval op hoofsaaklik kamermusiek en klavierwerke. Simmons (2012) verduidelik dat sy benadering tot komponeer, te midde van groot verandering in komposisietendense, feitlik konstant gebly het. Sy musiek is “abstrak, gekonsentreerd, gekonstrueer volgens tradisionele tegnieke (Simmons 2012)”¹ en volgens Simmons (2012) word pretensie en grootsheid deur Muczynski in sy werke vermy. Sy werke vir fluit en saksofoon is gewild onder spelers van die onderskeie instrumente en die sonate vir klavier en tjello, sy drie klaviersonates en drie klaviertrio's kan beskou word as die hoogtepunte van sy betreklik klein uitset. Muczynski was hoof van die klavierdepartement aan die Loras College in Dubuque, Iowa tussen 1956 en 1959. Tot en met sy aftrede in 1988 was hy die residensiële komponis aangestel deur die Arizona Universiteit. Sy *Desperate Measures*, op. 94, die laaste werk wat hy vir die klavier gekomponeer het, is in 1994 gekomponeer en is 'n stel variasies gebaseer op die bekende tema vanuit Paganini se *Kapries* no. 24 vir soloviool (Simmons 2012).

1.1 Stelling van die ondersoekprobleem

Op soek na komposisies vir die konsert wat ek as deel van die voltooiing van my meestersgraad moet lewer, het ek besluit om Muczynski se *Desperate Measures* in te sluit. Ek het tot die besef gekom dat daar nog nie veel navorsing oor Muczynski se lewe en werk gedoen is nie. Daar is ook 'n gaping in die literatuur met betrekking tot die moontlike periodisering van sy werk in verskillende fases. As deel van hierdie studie sal ek *Desperate Measures* analiseer en kortweg ander laat komposisies van sy uitset bespreek om te sien of daar sekere styleienskappe is wat aan die begin van sy loopbaan al teenwoordig was en watter styleienskappe hy deur die loop van sy loopbaan ontwikkel het. So sal ek 'n beter idee kry van

¹ Alle aanhalings vanuit Engels in hierdie verhandeling is vryelik vertaal.

moontlike periodes waarin sy werke geklassifiseer kan word en hoe sy uiteindelijke laat periode omskryf kan word.

1.2 Ondersoekvrae

1.2.1 PRIMÊRE ONDERSOEKVRAAG

Watter van Robert Muczynski se stilistiese en strukturele eienskappe soos gesien in sy later werke is gebruik in sy laaste komposisie vir klavier, *Desperate Measures*?

1.2.2 SEKONDÊRE ONDERSOEKVRAE

- Hoe kan Muczynski se laat periode gedefinieer word?
- Watter stilistiese elemente, met spesifieke fokus op Russiese en Amerikaanse invloede, kan in *Desperate Measures* geïdentifiseer word?
- Hoe het Muczynski se loopbaan as konsertpianis, veral as uitvoerder van sy eie komposisies, bygedra tot sy oorkoepelende komposisiestyl?

1.3 Navorsingsdoelwitte

Met hierdie verhandeling wil ek voortbou op die navorsing wat reeds op Muczynski se werke voltooi is. Muczynski is 'n betreklik onbekende komponis in Suid-Afrika en met hierdie studie beoog ek om sy komposisies aan 'n breër musiekgemeenskap in hierdie land bekend te stel en verdere navorsing oor sy werk aan te moedig. Hy beklee 'n prominente posisie in die Amerikaanse kunsmusiektradisie en ek sal sy bydrae tot die ontwikkeling daarvan bestudeer. Dit kan groter insigte in laat-20ste-eeuse Amerikaanse musiek teweegbring. Sover my kennis strek is nog geen poging aangewend om Muczynski se oeuvre te periodiseer nie. Daar is ook nog geen navorsing in verband met Muczynski in Afrikaans voltooi nie.

1.4 Literatuurstudie

1.4.1 INLEIDING

In die literatuurstudie verwys ek eerstens na verskeie kenmerke van Muczynski se komposisiestyl vir bespreking aan die hand van bronne wat ek gevind het. Ek maak grootliks gebruik van die navorsing van Harrold waar die klem veral op die komponis se klaviermusiek val. In die daaropvolgende afdelings bespreek ek verskeie historiese en teoretiese tendense wat gevind word in 20ste-eeuse musiek wat sal help om die voorafgaande bespreking te verstaan en wat ook van waarde sal wees in my analise en bespreking van *Desperate Measures*. Alhoewel *Desperate Measures* in 1994 verskyn het, bespreek ek hoofsaaklik aspekte wat reeds in die vroeë 20ste eeu ontwikkel is, aangesien dit voldoende is om Muczynski se laat-styl in die werk te verstaan.

1.4.2 STYLASPEKTE IN DIE KOMPOSISIES VAN MUCZYNSKI

Harrold (2001) gee 'n deeglike oorsig van die ontwikkeling van Muczynski se komposisiestyl aan die hand van 'n beskrywing van die komponis se sonatine en sonates vir klavier. In die inleiding tot hierdie studie identifiseer Harrold (2001:45) agt karaktereienskappe wat in die komponis se klaviermusiek na vore tree:

- voorbeelde van tradisionele tonale harmonie,
- tonale sentrums wat nóg mineur nóg majeur is, maar eerder gebaseer is op ander toonleertipes en modusse,
- drieklanke met verskillende eienskappe word gelyktydig gehoor,
- melodieë gebaseer op 'n sekere modus word geharmoniseer met akkoorde gebaseer op 'n ander modus,
- tweestemmige kontrapunt,
- toontrosse,
- 'n reëlmatige, pulserende polsslag en
- gereelde voorbeelde van ritmiese misplasing deur middel van konstante ontwikkeling van figure, sinkopasie en beklemtoning van onbeklemtoonde maatslae.

Alhoewel daar geen bewyse daarvoor in die literatuur bestaan nie, noem Harrold (2001:64) dat musici dikwels Suid-Amerikaanse ritmiese patrone in Muczynski se ritmegebruik bespeur. 'n Voorbeeld is die gebruik van die tango-ritme wat voorkom in die agtste variasie van *Desperate Measures*.

Hawkins (in Fosheim 1994:22) glo daar is drie invloede van die Verenigde State in Muczynski se komposisionele skryfstyl. Die eerste twee, jazz en filmmusiek, is maklik herkenbaar, maar die derde invloed is moeiliker om te beskryf en mag moontlik te danke wees aan die feit dat Muczynski die meeste van sy volwasse lewe aan die buitewyke van Tucson in Arizona spandeer het. Op hierdie manier kon die groot ooptes van die woestyn sy gebruik van oop sonoriteite beïnvloed het en die ru, skerp vorm van die berge die hoekigheid van sy melodieë. Hawkins is oortuig dat 'n komponis in 'n sekere mate deur sy omgewing beïnvloed móét word.

1.4.3 NEOKLASSISISME

Neoklassisisme is 'n term wat gebruik word om 20ste-eeuse musiek te beskryf wat gebaseer is op materiaal, hetsy vormstrukture, genres of harmoniese gebruike, wat ontgin is uit pre-Romantiese musiek (Burkholder, Grout & Palisca 2010:835, Salzman 1974:44). Alhoewel die term “neoklassisisme” baie nuttig is om 'n beweging in musiekgeskiedenis aan te dui, is dit ook misleidend, aangesien dit inderwaarheid na verskeie onderliggende musiekstyle verwys (Salzman 1974:67).

Whittall (2001) beskryf neoklassisisme as 'n beweging in die komposisiestyl van komponiste wat werksaam was in die 20ste eeu, hoofsaaklik tussen die twee Wêreldoorloë. Gebalanseerde vormstrukture en duidelike tematiese ontwikkeling, soos gevind in vroeër styltydperke, het weer hoogty gevier. Komponiste wou wegdoen met die oordrewe gebare en vormloosheid wat al meer in die voorgrond van Romantiese komponiste se werke getree het. Die term is vir die eerste keer in 1923 gebruik om die werk van Strawynski te beskryf, alhoewel daar reeds vroeëre voorbeelde daarvan gevind kan word, bv. Prokofiëf se Simfonie no. 1 (1916-1917). In die grootste deel van Europa is neoklassisisme in sy beginjare gesien as 'n tipe intellektualisering van musiek en is dit beskou as ultra-modern. Duitse komponiste soos Carl Orff het van die eenvoudiger elemente van neoklassisisme, soos gevind in die werke van Strawynski en die Franse beweging, begin gebruik maak om sodoende 'n meer toeganklike en populêre neoklassieke styl te ontwikkel. Belangrike Amerikaanse neoklassieke komponiste sluit in Roger Sessions, Aaron Copland, Elliot Carter en Walter Piston (Salzman 1974: 64-66).

Prokofiëf, wat beskou word as een van die eerste komponiste van neoklassieke musiek, het voor 1918 naam gemaak as 'n “radikale modernis” (Burkholder et al. 2010:889) wie se werk gekenmerk is aan sterk dissonans en voorstuwende ritme. Hy het vir byna twintig jaar

Rusland verlaat om as reisende komponis-pianis deur Europa en Noord-Amerika te toer. Tydens 'n insinking in sy loopbaan het hy permanent terug verhuis na Rusland waar hy verskeie filmmusiekpartiture en hoë-kwaliteit werke vir kinders se vermaak gekomponeer het. Vele van sy teaterwerke en sy filmmusiek is deur Prokofiëf self verwerk in konsertstukke, ewe belangrike bronmateriaal vir die komponis (Burkholder et al. 2010:889). Alhoewel Prokofiëf dikwels teen die beperkings wat die Russiese regering op musiek geplaas het, gerebeleer het, het hierdie meer populêre werke meer sukses vir die komponis ingeoes. Tydens die Tweede Wêreldoorlog was daar 'n tydelike verslapping in hierdie beperkings en het Prokofiëf teruggekeer na die komponeer van absolute musiek in Klassieke genres (Burkholder et al. 2010:890). Hierdie werke word gekenmerk aan tonaliteit, onverwagte harmoniese jukstapositionerings en die afwisseling van droë karakter, lirisisme en voorstuwende ritmes, elemente wat deel was van sy persoonlike styl sedert die 1910's. Na die oorlog het die regering weer streng beperkings op musiek begin plaas. Prokofiëf het in 'n eenvoudiger idioom probeer komponeer, maar het nooit weer die sukses van sy vroeëre werke herwin nie (Burkholder et al. 2010:890).

Neoklassisisme het uiteindelik in 'n reeks uiteenlopende, dog beperkte, style ontwikkel. Strawinski en Hindemith was in staat om gebruik te maak van Klassieke vormstrukture om grootskaalse werke te skep, maar was ook in staat om dit met kontrasterende elemente vanuit jazz en volksmusiek te kombineer. Die beweging as geheel se moontlikhede het egter naderhand begin afneem en komponiste het na nuwe komposisiemediums begin soek (Salzman 1974:66).

Muczynski se werke toon verskeie invloede van neoklassisisme. *Desperate Measures* is in hierdie opsig geen uitsondering nie. Die vormstruktuur waarin die werk gekomponeer is, verskaf reeds die eerste leidraad: die tema-en-variasievorm. Hierdie vormstruktuur is hoofsaaklik in die Klassieke tydperk ontwikkel.

1.4.4 STYLONTWIKKELINGS IN DIE VSA

Robert Muczynski se stilistiese ontwikkeling het plaasgevind te midde van 'n verskeidenheid tendense in Amerikaanse kunsmusiek. Dit is dus moontlik om elemente van kruisbestuiwing tussen ander komponiste se musiek en die werke van Muczynski raak te sien. In hierdie afdeling van my literatuurstudie gaan ek opsommenderwyse kyk na die bogenoemde tendense ten einde die stylelemente in *Desperate Measures* in die uiteindelige verhandeling te kan omskryf.

Tydens die jare rondom die Eerste Wêreldoorlog het 'n verandering in komponiste se denking rondom die wêreld ontstaan (Hitchcock 1974:173). Sommige Europese komponiste was van mening dat die Klassieke en Romantiese tradisies hul kreatiwiteit begin inperk het. Veral Parys en Wene was sleutelpunte in hierdie ontwikkelings. Ouer, gevestigde komponiste soos Richard Strauss, Edward Elgar en Gabriel Fauré het die hoogs-chromatiesiese tradisie van die laat-Romantiek voortgesit. In Wene is hierdie stelsel met opset verder ontwikkel deur Arnold Schönberg en sy studente tot die punt dat tonaliteit heeltemal vermy is. Ander komponiste het nuwe lewe in hul werk ingeblaas deur van eksotiese elemente en elemente van musikale kulture ver-verwyderd van hul eie tyd gebruik te maak. Sommige komponiste het teruggegryp na pre-Romantiese gebruike en neoklassisisme het ontstaan. Komponiste vanuit ander wêrelddele het ook 'n behoefte getoon om met nuwe elemente te eksperimenteer, maar hulle het 'n ietwat ander eindbestemming in die oog gehad: om hulself te emansipeer van Europese invloede en volkseie musiek te komponeer (Hitchcock 1974:173-174).

'n Soortgelyke situasie het homself in die VSA afgespeel. Die ouer generasie komponiste het aangehou skryf in 'n 19de-eeuse, Europese idioom. Gedurende die jare na die Eerste Wêreldoorlog het die eerste generasie eg Amerikaanse komponiste na vore getree (Hitchcock 1974:173-174). Morgan (1991:283) skryf dat die meerderheid van hierdie komponiste hul opleiding in Europa voortgesit het en dat hulle rondom die 1920's musikale rypheid bereik het. Daar was wel sekere komponiste van die nuwe generasie wat die Romantiese tradisie voortgesit het² (Hitchcock 1974:175).

Die Europese ontwikkelings in tonale style gedurende die 1920's, 30's en 40's het 'n soortgelyke parallelle ontwikkeling in die VSA ondergaan. Hierdie ontwikkeling is as gevolg van die Tweede Wêreldoorlog dikwels in die VSA voortgesit deur vluggende komponiste (Salzman 1974:86). Amerikaanse komponiste se musiek het 'n sterk internasionale karakter gedra ten spyte van besliste nasionalistiese invloede. Sogenaamde "Amerikaanse" elemente is ook nooit uitermate beklemtoon nie. Schönberg en Bartók se invloed kan gereeld bespeur word, maar dit is veral die neoklassieke styl-elemente wat na vore tree (Morgan 1991:284). Morgan verduidelik dat die invloed van volksmusiek nie so prominent as jazz s'n is nie juis omdat laasgenoemde styl oor 'n groter luisteraarsbasis beskik het. Die populêre genre van jazz is dus meer gereeld ingespan (Hitchcock 1974:176, Morgan 1991:284-285).

² Hierdie komponiste sluit in Barber en Korngold.

Die benadering tot komponeer in Amerika gedurende die 1930's staan in totale kontras tot die vorige dekade (Copland 1968:160, Hitchcock 1974:199). Dit mag moontlik 'n gevolg wees van die Groot Depressie en die toenemende politiese spanning wat sou uitloop in die Tweede Wêreldoorlog. Robert Muczynski se jeug het in hierdie jare afgespeel en kon dus 'n invloed op sy latere komposisiestyl gehad het. Komponiste was hoofsaaklik op soek na 'n manier om met die breër samelewing geïntegreer te word deur eenvoudiger komposisies te skryf wat 'n meer algemene doel dien³: musiek vir skoolkinders, werkmusiek, musiek vir die massas (Salzman 1974:86). Virgil Thomson het in sy outobiografie geskryf “Dié tyd was nie vir nuwighede nie” en Copland het die volgende te sê gehad oor sy eie, vereenvoudigde werke:

Die ou “spesiale” gehoor van die modernemusiekkonserte het weggeval en die konvensionele konsertgehoor het apaties of onverskillig teenoor enigiets behalwe die gevestigde klassieke repertoire gereageer. [...] Ek het gevoel dit was die moeite werd om te sien of ek dit wat ek te sê gehad het nie op die eenvoudigste manier moontlik kon sê nie (vryelik vertaal vanuit Hitchcock 1974:199).

Die uitvinding en gebruik van opnames, die radio, teater en films, die belangstelling in musiek as 'n wyse om kommentaar op die samelewing te lewer, die soeke na 'n eie nasionale musiekidoom en 'n groter belangstelling in nasionale-, volks- en populêre musiek het alles 'n groot uitwerking gehad op die ontwikkeling van Amerikaanse musiek (Copland 1968:103, Hitchcock 1974:200, Salzman 1974:86-87).

Ten spyte daarvan dat komponiste gegryp het na meer populêre bronne as inspirasie vir hul komposisies, het die meeste Amerikaanse komponiste steeds 'n neoklassieke benadering tot genres en vormstrukture daarmee gekombineer. Dit was juis gedurende hierdie periode dat die Amerikaanse simfonie 'n blomtydperk beleef het (Morgan 1991:286). Aaron Copland en Virgil Thomson (albei gerekende komponiste van simfonieë) het hierdie genre ontwikkel tot 'n styl wat moontlik as “eie” aan Amerika beskryf kan word. Die sukses hiervan was dus nie afhanklik van die gebruik van populêre of volksmusiek nie (Salzman 1974:88).

Een van die grootste ontwikkelings wat Amerikaanse musiek na sy beginjare in die 1920's en 1930's ervaar het, was die ontstaan van 'n nuwe tipe virtuositeit. Komponiste, soos Charles Wuorinen en George Crumb, het groter tegniese uitdagings aan 'n wye verskeidenheid soliste

³ Hindemith (wat later ook sou uitwyk na Amerika) wou in die laat 1920's die groeiende gaping tussen komponiste en die publiek vul deur musiek vir amateurs te komponeer wat, ondanks eenvoud, steeds van goeie musikale waarde was - in Duitsland is hierdie musiek as *Gebrauchsmusik* geklassifiseer. (Burkholder et al. 2010:885).

gestel wat juis bekendheid verwerf het vir hul virtuositeit⁴. Die uitvoerders het weer op hulle beurt die moontlikhede wat komponiste tot hul beskikking gehad het, uitgebrei (Hitchcock 1974:265-266). Hierdie “Nuwe Virtuositeit” word beskryf deur Burkholder et al. (2010:940) as ’n na-oorlogse verskynsel en ’n uitvloeisel van totale serialisme.

Na die Tweede Wêreldoorlog het komponiste weereens nuwe denkrigtings ingeslaan. Die *avant-garde*-bewegings, met John Cage dikwels in die voorgrond, is een van die noemenswaardigste van hierdie ontwikkelings. Die *avant-garde*-komponiste se hoofdoel was om die aanvaarde estetiese beginsels van musiek op sy kop te keer en om die permanente klassieke repertorium te bevraagteken (Burkholder et al. 2010:930). Burkholder et al. (2010:930) is van mening dat hierdie komponiste wel wou gehad het dat hul uitset juis deel van hierdie repertorium moes word.

Komponiste het ook op soek gegaan na nuwe instrumente, klanke en toonlere. So het Cage geëksperimenteer met nuwe klanke in sy werke vir voorbereide klavier (Burkholder et al. 2010:943). Harry Partch het inspirasie geput uit musiek van Sjina, inheemse en plattelandse Amerikaanse burgers, Israel en Afrika (Kassel 2001). George Crumb het nuwe klankkleure ontwikkel deur op ander wyses te eksperimenteer met Westerse standaardinstrumente en ook met hulle aanpassings te maak, byvoorbeeld om die toonhoogte van ’n klavier se noot te verander deur ’n beitel teen die snare te druk (Burkholder et al. 2010:944, Steinitz 2013). Die elektroniese opname, produksie en transformasie van klank was een van die grootste ontwikkelinge in hierdie gebied (Burkholder et al. 2010:945, 948).

Minimalisme was sedert die 1960’s en 1970’s een van die gewildste genres. Hier word die materiaal wat deur komponiste gebruik word tot ’n minimum beperk en alle musikale prosedures vereenvoudig tot die punt waar die musikale ontwikkeling dadelik vir die luisteraar duidelik sal wees (Bourne 2012b; Burkholder et al. 2010:969, 973). Philip Glass is die bekendste Amerikaanse minimalistiese komponis (Potter 2014).

Teen die einde van die vorige eeu het komponiste egter besef hulle was besig om geleidelik meer vervreemd van luisteraars te word. ’n Stuk is selde meer as een keer regstreeks uitgevoer en min werke is in die permanente repertorium van uitvoerders opgeneem. Dit het al makliker geword om toegang tot musiek te kry in ’n meer moderne wêreld en die gehoor vir Klassieke musiek het begin krimp. Sommige komponiste soos Babbit het dit afgemaak as

⁴ Hierdie uitvoerders sluit in sangers soos Bethany Beardslee en Jan DeGaetani en pianiste soos David Tudor en Robert Miller (Hitchcock 1974:266).

die prys wat 'n komponis moet betaal vir artistieke vryheid en het voortgegaan met sy ontwikkeling van serialisme. Ander komponiste het egter probeer om hul komposisiestyle aan te pas om 'n groter gehoor te lok. Hierdie benaderings sluit in deur moderne musiek meer toeganklik te maak deur idees eenvoudig en verstaanbaar te hou, vereenvoudiging en 'n terugkeer na diatoniese musiek, die gebruik van buite-musikale beelde om musiek makliker interpreteerbaar te maak, en die kombinasie van klassieke en moderne style (Burkholder et al. 2010:975-979). Muczynski vorm hoofsaaklik deel van die laasgenoemde groep komponiste. In *Desperate Measures* is daar byvoorbeeld geen *avant-garde*-elemente te bespeur nie. Muczynski het eerder tot 'n groep komponiste behoort wat tradisionele konsepte verder beoefen en ontwikkel het.

Die ontwikkelinge wat in hierdie afdeling bespreek is, het gedien as die musikale agtergrond waarteen Muczynski se musikale rypheid plaasgevind het en as die agtergrond waarteen hy tot en met die komponeer van *Desperate Measures* geskryf het. Die vroeë geskiedenis het bygedra tot die musiek waarmee hy ongetwyfeld in sy jeug in aanraking gekom het; die naoorlogse ontwikkelinge het plaasgevind tydens Muczynski se loopbaan as komponis.

1.4.5 HARMONIEGEBRUIK GEDURENDE DIE 20STE EEU

Aangesien Muczynski 'n komponis gedurende die 20ste eeu was, is dit vanselfsprekend dat sy werke eienskappe van die harmoniegebruik tydens die tydperk sal toon, spesifiek sy komposisie *Desperate Measures*. In hierdie afdeling bespreek ek die belangrikste ontwikkelings in hierdie veld met die oog op aspekte wat ek in Muczynski se werk teëgekomp het.

Volgens Piston (1987:462) het Wagner tradisionele tonale harmonie tot 'n hoogtepunt gevoer tydens die Romantiese periode. Na hierdie tydperk het harmonie 'n vindingryke evolusie ondergaan wat tot 'n groot verskeidenheid benaderings gelei het. Teen die 1930's het komponiste soos Ravel, Strawinski en Prokofiëf 'n nuwe tipe diatoniese harmonie ontwikkel wat hulle in hul neoklassieke werke gebruik het. Terselfdertyd was daar ook 'n atonale neoklassisisme wat gelei is deur Schönberg. Piston (1987:462) beklemtoon dat die harmoniese gebruike van die voorafgaande eeue nie skielik vervang is met 'n nuwe stelsel in die 20ste eeu nie. Dit het eerder plek gemaak vir 'n groot verskeidenheid wat gedurende verskillende tye aandag geniet het en dikwels met mekaar oorvleuel het. Reeds tydens die laat 19de eeu het komponiste begin eksperimenteer met meer vindingryke harmonie (Simms 1986:20).

Die gebruik van modusse en harmonie gebaseer op modusse het groot aandag geniet onder jonger komponiste. Modusse is toenemend gebruik tydens die musiek van die laat-Romantiese periode toe belangstelling in volksmusiek en nasionalisme gewild geword het (Piston 1987:465, 467). Die modusse kan gesien word as alternatiewe van die tradisionele majeur- en mineurtoonlere en komponiste het hulle ingespan om die tonika-effek van tradisionele harmonie te verswak (Piston 1987:465).

Die dominant en al sy verwante sekondêre plaasvervangers, 'n noodsaaklike harmonie om tonaliteit te bevestig, se belangrikheid het begin afneem. Dit het egter nooit heeltemal verdwyn nie (selfs meer komplekse weergawes is ontwikkel), maar komponiste het dikwels na maniere gesoek om die effek daarvan te versag. Die gebruik van modusse het ook hiermee gehelp. Debussy het dié tegniek gereeld toegepas (Piston 1987:472-473). Verafgeleë toonsoorte is dikwels ingespan, maar, anders as in Romantiese harmonie, tot die punt dat tonale voorspelbaarheid totaal verdwyn het (Piston 1987:473). Die doel van hierdie metode is nie om tonaliteit oombliklik te verswak nie, maar om die gevoel van tonaliteit so lank as moontlik te laat verdwyn.

Kontrapunt is uitgebrei en aangepas om die jonger generasie komponiste se behoeftes te bevredig. Die verbod op parallelle stemvoering is eerste gelig en het begin dien as 'n nuwe bron vir komposisietegnieke (Piston 1987:477). Hierdie ontwikkeling het gelei tot die gebruik van parallelisme: akkoorde “los op” deur middel van chromatiese beweging oor 'n afstand (Piston 1987:480).

Komponiste het ook begin gebruik maak van 'n groter verskeidenheid toonlere en akkoordtipes. Die pentatoniese toonleer stem onder andere ooreen met die vyf swart klawers van die klavier. Slegs twee akkoorde kan verkry word uit hierdie toonleer, dit beskik oor geen halftone nie en word gereeld gehoor in volksmusiek (Piston 1987:488). Die heeltoontoonleer is gebou op heeltone en kan beskryf word as 'n simmetriese verdeling van die chromatiese toonleer. Alle drieklanke is vergroot en geen interval behalwe die oktaaf is rein nie (Piston 1987:490). Hierdie paar toonlere put geensins die toonleermoontlikhede wat komponiste tot hul beskikking het, uit nie. Komponiste het ook gebruik gemaak van sintetiese toonlere: “'n toonleer wat nóg majeur nóg mineur of chromaties, nóg een van die kerkmodusse is (Piston 1987:493).

Tertsharmonie word dikwels gevind in die musiek van die oorgangskomponiste soos Debussy of in die musiek van komponiste wat steeds kontak met tradisie behou het, bv. die

neoklassisiste. Drieklanke kan ook dikwels gevind word in musiek wat beskryf word as totaal atonaal. Hier verdeel die konsonante akkoorde die oorwegend dissonante werk in duidelike seksies. 'n Uitbreiding van hierdie metode is die byvoeging van 'n noot tot 'n tradisionele majeur- en mineurdrieklank. So het komponiste steeds kontak behou met tradisie, maar terselfdertyd nuwe klankkleure geskep. 'n Laaste uitbreiding wat tertsharmonie ondergaan het, is die gebruik van bi-akkoordharmonie. Hier word twee drieklanke of sewende akkoorde gelyktydig geklink (Simms 1986:51, 55-56, 58).

Komponiste het van 'n groter verskeidenheid intervalle gebruik begin maak om hul harmonie op te baseer. Tertsharmonie is steeds gebruik, maar die moontlikhede daarvan is vergroot. Piston (vertaal vanuit Piston 1987:500) skryf "... komponiste het die moontlikheid raakgesien om sewende en negende akkoorde onafhanklik te behandel, sonder om in ag hoef te neem hoe hulle in konteks geplaas kan word met die hulp van tradisionele stemvoering" (Piston 1987:500).

Kwartharmonie het sy verskyning gemaak in die twintigste eeu met werke soos Schönberg se *Kammersymphonie* no. 1, op. 9. Kwintharmonie is soortgelyk aan kwartharmonie, maar klink vir die luisteraar meer stabiel aangesien dit nader aan tertsharmonie is (Piston 1987:501, 503).

Daar is verskeie weergawes van sekundeharmonie. Akkoorde gebaseer op majeur sekundes het 'n heeltoonkleur tot gevolg. Akkoorde gebou op tweedes gevind in 'n diatoniese toonleer, bestaan uit 'n mengsel van majeur en mineur sekundes. Laasgenoemde, asook akkoorde gebaseer op mineur sekundes, staan bekend as toontrosse (Piston 1987:505).

1.4.6 RITMIESE GEBRUIK GEDURENDE DIE 20STE EEU

Hierdie afdeling sluit aan by die vorige een. Ek bespreek ontwikkelings in ritmiese gebruike wat van waarde is in my analise en bespreking van Muczynski se *Desperate Measures*.

Gedurende die laat 1800's en vroeë 1900's het ritmiese gebruike radikaal ontwikkel⁵. Komponiste het selfs so ver gegaan om 'n duidelike pols te vermy wat dus die vasstelling van 'n tydmaatteken onmoontlik maak. Volgens Simms (1986:95) het die musiek van Reger, Schönberg en Zemlinsky teen die vroeë 20ste eeu so 'n digte en hiperaktiewe karakter besit, dat dit moeilik raak om die polsslag te bepaal. Webern het weer die polsslag vermy deur sy

⁵ Muczynski se ritmiese gebruik is tot 'n groot mate nog konserwatief, dus kom baie radikale ontwikkelinge nie hier onder bespreking nie.

dun tekstuur en gebruik van 'n buitengewoon groot aantal rustekens. Die soms pointillistiese styl en asimmetriese ritmiese motiewe van Stockhausen, Boulez en Messiaen lei tot die totale afwesigheid van 'n polsslag (Simms 1986:95, 97).

Die meerderheid 20ste-eeuse komponiste het 'n polsslag en metriese orde in hul werke behou. Hulle het wel ander, vryer, metodes gekies om dit te verkry, bv. die gereelde verandering van die tydmaat en die onreëlmatige beklemtoning van maatslae (Simms 1986:98).

Komponiste het meer spesifiek geraak met die tempo-keuses vir hul komposisies. Eerder as om die uitvoerder 'n tempo binne algemene riglyne voor te stel, dui hulle spesifieke metronomiese tempo's aan. Die tempo pas dikwels in 'n breër plan in waar elke seksie se tempo binne 'n numeriese verwantskap tot sy naburige seksies pas (Simms 1986:101).

1.4.7 EKLEKTISISME

Regdeur die 20ste eeu het komponiste inspirasie geput uit ander se werk, veral uit vroeër stylperiodes. Simms skryf dat “[t]en spyte van die duidelike oorspronklikheid van baie van die musiek van hierdie eeu, was daar tog 'n breë afhanklikheid van bestaande style en van gereelde leen vanuit ouer musiek” (vertaal vanuit Simms 1986:400). Hierdie komposisies word deur Simms bestempel as eklekties.

Die *Oxford Dictionary of Music* beskryf eklektisisme as “'n komponis se bewustelike gebruik van style vreemd tot sy eie, of van 'n vroeëre era” (vertaal vanuit Bourne 2012a). Dit word ook dikwels neerhalend gebruik om te verwys na 'n komponis wat vryelik vanuit ander werke leen omdat sy oorspronklikheid moontlik tekort mag skiet. Stasiak (1987:85) brei hierdie definisie nog verder uit in sy studie oor Malcolm Arnold se simfonieë. Volgens hom hoef eklektisisme nie slegs te bestaan uit geleende materiaal nie, maar kan ook bestaan uit oorspronklike materiaal wat vir die luisteraar ongewoon klink in die omringende musikale styl.

Daar was hoofsaaklik drie maniere waarop komponiste gedurende die 20ste eeu eklektisisme in hul musiek toegepas het: die assimilasie van 'n bestaande styl in 'n komponis se eie styl, aanhalings van bestaande musiek en verwerkings van bestaande musiek (Simms 1986:400-401). Verwerkings is 'n vertakking van eklektisisme wat veral vrugte afgewerp het. Hierdie werke was veral algemeen gedurende die eerste helfte van die vorige eeu (Simms 1986:402).

Muczynski se werk *Desperate Measures* kan as 'n voorbeeld van eklektisisme beskou word. Eerstens toon sy oorbruggende styl neoklassisistiese eienskappe, dus die proses van

assimilasie. In *Desperate Measures* word hierdie neoklassieke kwaliteite verbind aan onderskeie jazz-elemente en dit dui op die eklektiese samevoeging van style. Dertens word die bekende tema van Paganini se *Kapries* no. 24 vir soloviool aangehaal as die tema van die werk *Desperate Measures*. Dit is illustrerend van die *pastiche*-agtige inkorporering van vroeëre style.

1.4.8 PAGANINI SE *KAPRIES* NO. 24, OP. 1, NO. 24

Soos vele ander komponiste het Muczynski inspirasie geput uit die virtuose vioolkomposisies van Paganini. Laasgenoemde se *Kapries* no. 24, op. 1 het juis as inspirasie gedien vir Muczynski se *Desperate Measures*.

Paganini is nie beskou as die grootste komponis van die 19de eeu nie, maar sy bydrae tot musiek en tot viooltegniek is onmiskenbaar. Hy word ook beskryf as een van die baanbrekers in die Romantiese beweging, aangesien hy wegbeweeg het van 'n komponeerstyl wat alleenlik fokus op virtuositeit as uitgangspunt en eerder daarop gefokus dat sy emosies hom lei in die komponeerproses (Zhou 2012:6). Bernier (2000:26) skryf dat Paganini sy 24 *Kapriese*, op. 1, tussen 1801 en 1807 gekomponeer het, Zhou (2012:7) verleng dié tydperk met twee jaar tot 1809, Choi (2017:7) tot en met 1817, terwyl Borer (1995:9) 1796 as die vroegste datum voorstel. Borer (1995:8, 91) vertel egter dat die presiese datum wat die werk gekomponeer is onbekend is, maar noem dat geen van die komponis se skrywe spesifieke melding maak van die werke voor 1837 nie. Dit is blykbaar oorspronklik gekomponeer vir vriende en toe Paganini genader is om die werke beskikbaar te stel vir publikasie, moes hy dit inderhaas vanaf geheue neerskryf. Die verhaal word egter sterk in twyfel getrek. Die stel is opgedra aan alle kunstenaars (Bernier 2000:26). Die 24 *Kapriese* is in 1818 in Milan gepubliseer (Bernier 2000:26; Borer 1995:9, 12) en word beskou as sy belangrikste werke wat gedurende sy leeftyd gepubliseer is (Bernier 2000:26; Zhou 2012:7). Dit is dikwels as onspeelbaar beskou totdat die komponis self dit uitgevoer het (Zhou 2012:7). Sommige groot violiste van die tyd het die tuig neergelê nadat hulle nie in staat was om hierdie nuwe musiek te speel nie⁶, maar ander het verby die tegniese aspekte nuwe musikale horisonne ontdek (Borer 1995:12-13). Menige Romantiese komponiste het dit beskou as Paganini se beste werk (Borer 1995:13; Zhou 2012:7). Die stel is 'n versameling tegniese uitvindings wat Paganini ontwerp het gedurende sy jonger jare en word aangebied in die vorm van etudes (Borer 1995:13; Choi 2017:8).

⁶ Borer (1995:13) noem spesifiek Habeneck en Baillot.

Kort voor lank het Paganini se tydgenote temas binne hierdie stel *Kapriese* ontdek wat hulle verder ontwikkel het in hul eie klaviermusiek (Bernier 2000:28). So het Schumann nadat hy 'n konsert van Paganini bygewoon het, begin om van die *Kapriese* vir klavier te herontwerp wat gelei het tot sy eerste meerdelige werk, *6 Studien nach Capricen von Paganini*, op. 3 (Borer 1995:24). Sy tweede stel, op. 10, was 'n versameling van 6 konsert-etudes gebaseer op die *Kapriese*. Hy het ook die vioolparty later van 'n klavierbegeleiding voorsien vir die praktiese gebruik van violiste (Borer 1995:25). Liszt het 'n soortgelyke ervaring gehad. Na 'n liefdesteleurstelling en 'n senuwee-ineenstorting het die 20-jarige Liszt dit oorweeg om die bediening te betree en sy musiekloopbaan prys te gee. Hy was egter weer begeester na 'n konsert wat die virtuosviolis in Parys gelewer het en het dadelik begin met die transkripsie van verskeie van Paganini se *Kapriese* (Borer 1995:29). Dit het hom egter lank gevat om die transkripsies volgens sy eie smaak op 'n publiseerbare vlak te kry: hy het reeds in 1831 daarmee begin, maar dit is eers in 1851 voltooi (Borer 1995:30).

Die laaste *Kapriese* (in variasievorm) van die stel word gereken as een van Paganini se bekendste komposisies en is veral bekend vir die aantal ander stelle variasies wat dit geïnspireer het (Zhou 2012:8). Die tema van 16 mate lank is in tweeledige vorm gekomponeer (Choi 2017:8). Die eerste helfte van die B-seksie beweeg deur 'n gedeelte van die kwintsiroon voordat die tema afsluit in oorspronklike toonaard van a mineur. Bernier (2000:28) en Zhou (2012:10) is van mening dat die 24ste *Kapriese* so gewild was as inspirasie vir klavierkomposisies te danke aan die tema se sterk en duidelike harmoniese grondslag, die herhaling van 'n sestiendenoetfiguur in die melodie en die kompakte tematiese organisering daarvan. Die kenmerkende ritme word in elke maat behalwe die kadenspunte van elke helfte herhaal. Zhou (2012:12) noem nog aanloklike elemente: die tweeledige vorm, die diatoniese melodie en die stadig bewegende harmoniese ritme. Die tweeledige vorm stel die komponis in staat om in die tweede seksie of die herhaling van elke seksie nuwe veranderinge aan die tema aan te bring. Die diatoniese melodie gee die komponis meer vryheid met die toevoeging van ornamentale figure, hetsy chromaties of diatonies. Laastens gee die stadige harmoniese ritme die komponis ook meer vryheid in sy toepassing van variasie in die harmonie.

Voorbeeld 1: Tema van Paganini se 24ste *Kapries* (Zhou 2012:10)



Paganini se tema is in 2/4-tyd geskryf en bestaan uit twaalf mate waarna 11 variasies op die tema volg waarvan die laaste variasie ook 'n *finale* bevat (Bernier 2000:28; Zhou 2012:9). Elk van die variasies spreek 'n verskillende viooltegniek aan en is volgens Zhou (2012:9) 'n goeie voorbeeld van tegniese variasies. Die tema bevat volgens Bernier (2000:28) op sigself 'n element van variasie: die tweede helfte is 'n variasie van die motief wat mens in die eerste helfte hoor. Ten tyde van Bernier se studie het daar vyf stelde variasies vir solo-klavier gebaseer op hierdie tema gekomponeer deur Liszt, Brahms, Busoni, Bentzon en Muczynski bestaan. Die laasgenoemde twee komponiste se weergawe is nog grootliks onbekend (Bernier 2000:28-29). Ander noemenswaardige verwerkings van die Paganini-tema sluit in Rachmaninoff se *Rapsodie op 'n tema van Paganini* vir klavier en orkes, Op. 43, Lutoslawski se weergawe vir twee klaviere en Boris Blacher se stel orkesvariasies.

Twintigste-eeuse komponiste put steeds inspirasie vir komposisies vanuit Paganini se 24ste *Kapries*. Bernier (2000:29) skryf dat daar rofweg elke dekade 'n nuwe stel variasies die lig sien wat daarop gebou is.

1.4.9 ONTWIKKELING IN DIE SKRYFSTYL VIR DIE KLAVIER

Muczynski was 'n komponis sowel as 'n pianis. Dit is waarskynlik dat hierdie dubbele identiteit kon bydra tot die oorbruggende styl in sy komposisies, meer spesifiek in sy *Desperate Measures*. In hierdie afdeling bespreek ek die ontwikkeling van klaviertegniese beginsels in 20ste eeuse musiek.

Cooke (1998:192) is van mening dat die 20ste-eeuse ontwikkeling in die skryfstyl vir die klavier reeds by Franz Liszt in die vorige eeu begin het. Liszt se eksperimentering met harmonie en klankkleur het die musiek van Ravel en Debussy ten sterkste beïnvloed.

Komponiste se soeke na unieke klankkleure en vindingryke maniere om nuwe komposisies te skep, spesifiek met betrekking tot die klavierrepertorium, het daartoe gelei dat pianiste hul tegniek moes aanpas en uitbrei om in staat te wees om hierdie werke uit te voer. Hierdie ontwikkeling vorm deel van die “Nuwe Virtuositeit” wat vroeër bespreek is. Pianiste moes byvoorbeeld maniere vind om Debussy en Ravel se eksperimentering met artikulasie, pedalaanwysings en register sowel as die aggressiewe primitivisme van Bartók, Strawinski en Prokofiëf oortuigend oor te dra aan die gehoor. Later het komponiste vereis dat die pianis die klavier se snare direk met die hand moet aktiveer en selfs dat die instrument se klank beïnvloed moet word deur voorwerpe soos hout, metaal of rubber in kontak met die snare te plaas (Watkins 1988:622). Nuwe Virtuositeit is ook van toepassing op Muczynski se *Desperate Measures* vir klavier. Die werk is gedeeltelik geskryf om die speler se tegniese vermoë ten toon te stel, net soos die Paganini-*Kapries* waarop dit gebaseer is. Soos hierbo beskryf, moet die pianis kreatief te werk gaan om Muczynski se gewenste klankkleure te verwesenlik.

Verskeie aspekte van Cooke (1998) se hoofstuk oor twintigste-eeuse ontwikkelings in klavierskryfstyl kan in ’n analise van Muczynski se *Desperate Measures* toegepas word. Eerstens die gebruik van kleurrike harmonie, wat teruggelei kan word na Debussy (Cooke 1998:195). Dikwels word akkoorde gebruik vir hul unieke sonoriteit eerder as om ’n spesifieke harmoniese progressie te bewerkstellig. Tweedens die gebruik van die klavier as ’n perkussiewe instrument (Cooke 1998:197). Hier dink ons aan die werke van Bartók en Prokofiëf. Hierdie komponiste het nie meer probeer om die illusie te skep dat die klavier ’n aangehoue toon kan skep nie, maar het die perkussiewe en wegsterwende klankproduksie van die klavier omarm en daarvoor gekomponeer. Jazz-invloede kan in *Desperate Measures* gevind word. Cooke (1998:201) verduidelik dat Debussy reeds in 1908 jazz in sy *Golliwog’s Cakewalk* geïnkorporeer het. Charles Ives het ’n meer ambisieuse benadering gevolg in sy Eerste Klaviersonate van 1909. Ander komponiste soos Strawinski en Hindemith het ook gebruik gemaak van ’n jazz-idioom in hul komposisies.

1.4.10 ANALISEMETODES VIR 20STE-EEUSE MUSIEK

Analise is 'n sleutelkomponent van my studie. In my metodologie-afdeling gee ek 'n oorsig van drie nuttige analisemetodes vir 20ste-eeuse musiek waarvan ek gebruik sal maak.

1.5 Navorsingmetodologie

1.5.1 NAVORSINGSONTWERP EN STUDIE-AFBAKENING

In hierdie studie maak ek gebruik van 'n kwalitatiewe benadering gekoppel met elemente vanuit praktykgeleide navorsing, tekstuele analise, lewensgeskiedenismetodologie en gevallestudie. Ek analiseer en speel die stuk *Desperate Measures* van Robert Muczynski om insig in sy laat komposisiestyl te verkry. Die kwalitatiewe benadering is dus gepas aangesien dit die navorser in staat stel om 'n sekere onderwerp te ondersoek deur die versameling en interpretasie van die deelnemer, in hierdie ondersoek ook die navorser, se ervarings en sekere afleidings daarvan te maak (Flick, Von Kardorff en Steinke 2004:3). Flick et al. (2004:3) verduidelik dat 'n kwalitatiewe benadering daarna streef om 'n ware situasie te verstaan vanuit die oogpunt van die deelnemers om sodoende dieper insig in die situasie te verkry. Dit is veral effektief indien die navorser insigte probeer verkry deur die uitsonderings eerder as die norm te ondersoek. So dien dit as 'n "spieël waarvan die weerspieëling die onbekende in die bekende waarneembaar maak" (Flick et al. 2004:3). Dit bied 'n meer realistiese en betrokke oorsig van die situasie as wat ander, dikwels meer objektiewe benaderings bied. Robson (1999:370) noem ook dat die data wat verkry word vanuit 'n kwalitatiewe studie "ryker", "voller" en "meer werklik" is. Aangesien ek nie net die partituur van *Desperate Measures* bestudeer en analiseer nie, maar dit ook instudeer en geoefen het, is hierdie benadering ideaal vir my studie. Dit skep ruimte vir my subjektiewe interpretasie van die stuk wat ek verkry het deur gefokusde bestudering daarvan. Verder laat dit my ook toe om nie net die norme van Muczynski se komposisiestyl te bespreek nie, maar ook die uitsonderings. So verkry ek 'n meer holistiese oorsig van my onderwerp.

Praktykgeleide navorsing is 'n gepaste ontwerp om my studie op te baseer aangesien ek die werk wat ek bestudeer, ingestudeer het vir uitvoering. Gedurende my voorbereidings om die stuk uit te voer, het ek op 'n baie persoonlike vlak met die werk omgegaan. Intensiewe oefening en memorisering van die werk het my genoodsaak om 'n deeglike analise van die werk te maak (alhoewel dit nie op papier hoef te geskied nie) om sodoende 'n sekere uitvoering te verseker. Die tegniese uitdagings wat ek tydens die instudering ervaar en die

metodes wat ek gebruik het om hierdie uitdagings te oorbrug, sal nie bespreek word nie en vorm dus deel van die afbakening van die studie. Verder word geen aspekte rondom die uitvoering van die werk voor 'n gehoor bespreek nie, maar slegs die insigte wat ek verkry het deur die werk in te oefen. Dit is dus duidelik dat daar geen gaping is tussen my navorsing en praktyk nie. Hierdie benadering stel my in staat om my praktiese insigte van toepassing te maak op my teoretiese analise van die werk. My instudering van *Desperate Measures* dien as die katalisator vir die studie; die stuk self, of eerder die genre waarvan dit deel vorm (d.i. klaviermusiek), vorm die afbakening van die studie.

Mense wat enige kunsvorm beoefen voel dikwels dat daar 'n gaping is tussen die praktiese sy van hul ambag en die navorsing wat gedoen word op dieselfde gebied (McNiff 1998:22). 'n Reeks ondersoekte wat onder die leiding van Shaun McNiff voltooi is, wys voorbeelde waar die studente hierdie gaping probeer vul. Sodoende het hulle 'n nuwe navorsingsmetodologie ontwerp: praktykgeleide navorsing (McNiff 1998:22-24). Hierdie benadering laat die navorser meer betrokke raak by die onderwerp wat hulle ondersoek en laat hulle toe om 'n meer kreatiewe en intieme beskrywing van die onderwerp te gee as wat hulle sou kon indien hulle bloot tweedehandse ervaringe moes analiseer en verklaar soos wat ander metodes verg (McNiff 1998:27). McNiff (1998:40) vra die volgende vraag: "Kan ek 'n artistieke voorwerp of die skeppingsproses ondersoek deur tale en konseptuele raamwerke te benut wat nie met hul wese resoneer nie?". Navorsers in die kunste wat slegs gebruik maak van ander metodologieë in isolasie, bekijk basies nuwe navorsing met verouderde ondersoekmetodes. Hy redeneer dat dit net logies is om ons begrip van die kunste deur direkte ondersoek, in kombinasie met indirekte ondersoekmetodes, te vergroot (McNiff 1998:45). McNiff verduidelik hierdie proses aan die hand van 'n gepaste voorbeeld: die mees effektiewe manier om die emosionele effek van 'n ritmiese motief te ondersoek is om dit te ondersoek binne die raamwerk van sy eie ekspressiewe kwaliteite, naamlik deur dit te speel (McNiff 1998:27, 44).

Tog wys Doğantan-Dack (2015:171) daarop dat praktykgeleide ondersoekmetodes dikwels nie deur die breër navorsingsgemeenskap aanvaar word nie. Daar word dikwels geglo dat die eerstehandse ervaring wat mens tydens die speel van musiek opdoen, nie bydra tot nuwe musikale insigte nie. 'n Belangrike voorbeeld wat sy gee is die eerstehandse ervaring wat 'n pianis het van die klavier. Analise wat slegs uit die oogpunt van die musikale partituur gedoen word, sal nooit die pianis se ervaring deur bv. tassintuig tydens die uitvoering van die musiek voldoende kan weerspieël nie (Doğantan-Dack 2015:172, 175). In 'n werk soos *Desperate Measures* kan 'n pianis tot nuwe insigte kom oor byvoorbeeld die manier wat

Muczynski harmonie en musikale tekstuur manipuleer om die oorspronklike tema te varieer, dus aspekte wat nie duidelik na vore sal tree deur 'n teoretiese analise alleen uit te voer nie.

McNiff (1998:36-37) beklemtoon dat daar geen skeidslyn tussen praktyk en navorsing in hierdie metodologie bestaan nie; hierdie navorsing vereis dat mens “die biblioteek en die studio, geskiedenis sowel as hedendaagse praktyk, integreer”. Die kreatiewe proses en die soeke om patrone te vind soos hierdie proses plaasvind, dien as die katalisator vir die studie. Die werk wat ondersoek word stel die beperkinge van die navorsing eerder as dat dit deur 'n spesifieke dissipline se vasgestelde reëls bepaal word, want “Die navorser vermy vooropgestelde teorieë en rigiede navorsingsmetodes en verkies insigte wat na vore tree na aanhoudende nadenking oor fenomene” (McNiff 1998:47).

McNiff (1998:45) waarsku wel teen die gebruik van praktykgeleide navorsing geïsoleer van ander navorsingsdissiplines. Dus het ek 'n kombinasie van navorsingbenaderings gebruik om my projek te steun. 'n Kwalitatiewe benadering word nouliks verbind met gevallestudie. Robson (1999:51-52) verduidelik dat gevallestudie die gefokusde bestudering van 'n spesifieke geval behels en definieer 'n geval as 'n spesifieke situasie, individu, groep of organisasie. Die belangrikste elemente van 'n gevallestudie word as volg opgesom: Hierdie benadering is 'n strategie eerder as 'n metode. Dit fokus op navorsing in 'n breë sin van die woord. Gevallestudie is empiries in die sin dat dit berus op die navorser om data te versamel oor die gegewe onderwerp en dan te kyk watter algemene afleidings rakende die komponis se uitset gemaak kan word vanuit die versamelde data. Die fokus val op 'n “fenomeen in konteks” (Robson 1999:52) waar die skeidslyn tussen die fenomeen wat bespreek word en sy konteks onduidelik is. In my studie, is die stuk, *Desperate Measures*, die fenomeen wat bespreek word en ek probeer om sekere afleidings te maak deur die loop van my navorsing om 'n duidelike beeld van Muczynski se laat komposisieperiode te skep.

Mouton (2001:167-168) verduidelik dat tekstuele analise, deur middel van induktiewe of deduktiewe analise, 'n dieper begrip van die teks skep. Dit kan lig werp op die betekenis van die teks en die breë sosio-politieke milieu waarin die teks geskep is. Mouton (2001:167) beskryf tekstuele of hermeneutiese analise as die bestudering van 'n teks om 'n beter begrip daarvan te verkry. Induktiewe analise verwys na die analise van 'n tot dusver onbekende teks en dus die skepping van nuwe kennis. Deduktiewe analise verwys na die her-analise van 'n werk om bestaande analise te staaf of te verwerp. McNiff (1998:113) beskryf ook die kombinasie van praktykgeleide navorsing met hermeneutiese analise. Hermeneutiese analise

plaas groot klem op die interpretatiewe verwantskap tussen die navorser en die werk wat bestudeer word, maar dit laat ook ruimte vir die invloed van persoonlike, kulturele en historiese vooroordeel wat 'n onvermydelike deel van enige studie vorm. In hierdie studie is die teks hoofsaaklik die partituur van Muczynski se *Desperate Measures*, maar ook die partiture van ander komposisies. Deur die musiek te analiseer, het ek meer inligting ingewin rakende Muczynski se laat komposisiestyl. Ek maak gebruik van induktiewe analise aangesien ek geen bewyse van 'n deeglike analise van die spesifieke werk in enige ander studie kon vind nie.

1.5.2 ANALISEMETODES

Hindemith (in Spies 1978:20) noem 'n paar nadele van die tradisionele harmonieleer ten opsigte van die analise van 20ste eeuse musiek. Tradisionele harmonieleer berus op die gebruik van tertsharmonie terwyl moderne musiek nie volgens hierdie benadering alleen geanaliseer kan word nie. In tradisionele metodes speel omkering van akkoorde 'n baie belangrike rol waar omkering van akkoorde in 20ste eeuse musiek dikwels daartoe lei dat die akkoorde hul unieke klankkleur verloor. In diatoniese musiek speel chromatiese note en akkoorde 'n ondergeskikte rol in 'n oorwegend diatoniese omgewing terwyl 'n chromatiese sisteem chromatiek as gelyk behandel. Akkoorde kan in die tradisionele sisteem dikwels op meer as een wyse verklaar word. So kan 'n Duitse vergrote sesde ook as 'n dominant sewende beskryf word. Sulke dubbelsinnighede is 'n struikelblok in die analise van 20ste eeuse musiek (Spies 1978:20-21).

In haar studie gee Spies 'n duidelike verklaring vir 'n verskeidenheid analisemetodes vir moderne musiek. In hierdie afdeling gee ek 'n kort oorsig van twee van hierdie metodes wat beide deur komponiste van 20ste-eeuse musiek ontwikkel is en wat waarde kan hê in hierdie studie.

In Hindemith se *Unterweisung im Tonsatz* (eerste uitgawe in 1937) gee die skrywer 'n verklaring van sy sisteem om moderne musiek te ontleed. Die hele sisteem is gebaseer op die botoonreeks. So verkry Hindemith al twaalf note van die chromatiese toonleer vanuit die botoonreeks en plaas hulle in volgorde in wat hy Reeks I noem (Hindemith 1940:34, 39). In sy Reeks II bepaal hy die waardes van alle intervalsoorte. Die intervale word as volg gerangskik in dalende waarde: rein oktaaf, rein kwint en rein kwart, majeur terts en mineur sekst, mineur terts en majeur sekst, majeur sekunde en mineur septiem, mineur sekunde en majeur septiem en laastens die tritonus (Hindemith 1940:81, 83, 110-111; Spies 1978:15, 20).

Hindemith gebruik eindelijk hierdie sisteem om sy teorie van harmoniese fluktuasie te beskryf. So dui 'n beweging van 'n waardevolle akkoord (dus hoër op in die bostaande lys) na 'n minder waardevolle akkoord (laer in die lys) op 'n verhoging in spanning en andersom (Hindemith 1940:111, Spies 1978:29).

Om die tonaliteit van 'n bepaalde akkoordprogressie te bepaal, word die grondtone van al die akkoorde bepaal. Die beweging wat dié reeks grondtone ondergaan sal verskeie akkoorde uit groep I en II vorm, wat dan op 'n soortgelyke manier as die individuele akkoorde geanaliseer word om die tonale sentrum te bepaal (Spies 1978:33).

Voorbeeld 2: Hindemith se verduideliking van hoe om die grondtoon van 'n akkoord te bepaal (Hindemith 1940:121). Die eerste lyn wys die akkoord, die tweede lyn wys die beste interval binne die akkoord, en die derde lyn wys die grondtoon wat vanuit die interval afgelei word

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'Klang' and contains a series of chords. The middle staff is labeled 'Bestes Intervall' and shows the intervals between the notes of the chords. The bottom staff is labeled 'Grundton' and shows the root notes of the chords. Below the staves is a legend: ']' - bestes Intervall, '---' - Grundton.

Franz Alfons Wolpert het 'n verwante sisteem vir harmoniese analise ontwikkel wat Spies as die mees waardevolle beskryf in haar samevatting (Spies 1978:237-238). Die majeureakkoord word as die normvorm beskou. Alle ander akkoorde word as 'n "alterasie" van hierdie akkoord beskou. Akkoorde word as volg herrangskik om die normvorm te verkry: "By alle akkoordtipes word die normvorm só gekonstrueer dat klein sekundes afwesig is, dat die groot terters en volmaakte kwint voorrang geniet bo die klein terters en dat in gevalle waar klein sekundes vermy word, die tritonus gebruik word" (Spies 1978:237).

Wolpert klassifiseer alle intervalle ook volgens dissonansiewaardes. In volgorde van stygende dissonansie kry ons: konsonant, toevallige dissonant (die rein kwart), eerste graad (swak), tweede graad (middelmatig) en derde graad (sterk).

Lester (1989) verduidelik die analise van 20ste-eeuse musiek aan die hand van toonhoogteklas-groeperings (Engels: *pitch-class sets*). Harmonie en melodie word geanaliseer deur elke noot te nommer volgens die aantal halftone wat dit van die grondtoon (wat as 0 genummer word) verwyderd is. Die grondtoon kan of die sentrale toonhoogte van die werk of seksie wees of die grondtoon kan gereeld verander om analise te vergemaklik

(Lester 1989:67). Dus sal 'n halftoon gemerk word as [1] en 'n tritonus as [6] (Lester 1989:70). Daarna word die intervalle tussen die individuele toonhoogteklasse ontleed (indien 'n melodie besyfer word) deur elke toonhoogteklas se nommer van die voorafgaande toonhoogteklas s'n af te trek (Lester 1989:74, 76). Intervalle word saam met hul omkerings in intervalklasse gegroeper, bv. die halftoon en die majeure sewende (Lester 1989:72).

Voorbeeld 3: Die gebruik van toonhoogteklas-groeperings om die eerste twee mate van Debussy se *La cathédrale engloutie* te analiseer (Lester 1989:82)

Profondément calme (Dans une brume doucement sonore)

① 8va

pp

[G=0] [0, 2, 4, 7, 9]

Hierdie analisemetodes stel my in staat om 'n deeglike harmoniese analise van Muczynski se *Desperate Measures* te maak. Saam met 'n strukturele en motiwiese analise, sal die harmoniese analise my beter toerus om te sien hoe die komponis die tema-en-variasievorm as 'n 20ste-eeuse vormstruktuur inspan. Dit sal moontlik wees om te sien hoe Muczynski tradisionele tonaliteit aanpas om nuwe kleure te skep asook hoe ver hy daarvan afwyk. Die stelsels maak dit ook moontlik om te sien hoe die komponis dissonans benader, hoe hy dit gebruik om spanning in die musiek te skep en hoe hy die dissonans uiteindelik oplos. Die vormstruktuur van die werk sal ook 'n interessante invalshoek bied. Ek sal kan sien hoe die komponis die tonale harmonie van die tema aanpas om 'n meer dissonante harmoniese palet tot sy beskikking te stel in die res van die werk en hoe hy dit dan aanpas om tussen die daaropvolgende variasies harmoniese verskeidenheid te skep. Aangesien die werk nooit heeltemal wegbreek van tonaliteit nie, sal dit ook interessant wees om te sien hoe Muczynski 'n gevoel van tonaliteit in die werk behou.

Hoofstuk 2

Die periodisering van Muczynski se oeuvre, met klem op sy klavierkomposisies, en die identifisering van 'n moontlike laat periode in sy komposisionele uitset

2.1 Inleiding

In hierdie hoofstuk bespreek ek die proses van periodisering kortliks aan die hand van Solomon (1977) se studie van die komponis Ludwig van Beethoven se lewe en komposisies. In die daaropvolgende afdeling bespreek ek van die belangrikste klavierwerke in Robert Muczynski se oeuvre met die oog op stilistiese verskille wat ingetree het gedurende sy aktiewe loopbaan as komponis. In my gevolgtrekking gebruik ek hierdie inligting om die moontlikheid van die periodisering van Muczynski se oeuvre te bespreek sowel as om 'n moontlike laat periode in sy komposisionele uitset te identifiseer.

2.2 Periodisering

Die periodisering van geskiedenis word deur Beard en Gloag (2005:128) beskryf as die verdeling en onderverdeling van die verlede in meer hanteerbare afdelings, bv. Barok, Klassiek en Romantiek. Hulle beskryf verder dat hierdie navorsingsveld veral gedurende die twintigste eeu uitgebrei is soos musikoloë probeer het om 'n omvattende musiekgeskiedenis te skep. Alhoewel daar besliste voordele aan hierdie metode van geskiedkundige navorsing is, is een van die grootste nadele dat daar gefokus word op ooreenkomste tussen verskillende werke en komponiste se styl, eerder as die verskille daartussen.

In Solomon (1977) se biografie van Ludwig van Beethoven word die komponis se lewe bespreek in vier hoofstukke wat ingedeel word volgens die hoofgebeurtenisse in sy lewe, naamlik sy grootwordjare in Bonn, sy vroeë jare as komponis in Wene, sy heroïese periode (verwysend na die "*Eroica*"-simfonie) en die finale fase. Tegelykertyd het die outeur 'n periodisering van die komponis se werke voltooi en dit ook verdeel volgens die fases waarvolgens sy lewe bespreek is. In hierdie hoofstuk probeer ek bepaal of daar 'n soortgelyke periodisering van Muczynski se oeuvre (meer gefokus op sy klavierwerke) gemaak kan word, d.w.s. 'n verdeling in 'n vroeë, middel en laat periode. Aangesien daar betreklik min beskikbare bronne is rondom biografiese navorsing oor Muczynski, maak ek hoofsaaklik

staat op beskikbare navorsing oor sy werk, geskiedkundige feite oor die tydperk waarin hy gekomponeer het en beskikbare klavierpartiture.

2.3 Bespreking van Muczynski se komposisies vir klavier

Kostraba (2003:37) beskryf dat Muczynski binne 'n “relatief nou kreatiewe omvang” gekomponeer het. Die rede dat Muczynski so min vir groter ensembles soos orkeste gekomponeer het en hom toegespits het op musiek vir kleiner ensembles en klavierwerke, spruit hoofsaaklik vanuit sy ervarings as jong komponis gedurende die 1960's. Tydens hierdie jare het hy opgemerk dat grootskaalse werke wat deur jong komponiste geskryf is, rofweg elke agt tot nege jaar uitgevoer is. Om homself die moeite te spaar om so baie werk te voltooi wat so min aandag geniet, het hy gefokus op die komponeer van kleinskaalse werke wat makliker uitvoerbaar sou wees en wat dus 'n groter kans gehad het om gepubliseer, uitgevoer en opgeneem te word. Vanweë hierdie beperkte kreatiewe uitlaatklep en uitdagings, het Muczynski se oorbruggende musikale skryfstyl volgens Simmons (in Kostraba 2003:37) betreklik min verander oor die bestek van 40 jaar.

Tang (2017:1) beskryf verskeie oorbruggende karaktereenskappe van Muczynski se musiek. Hy is grootliks beïnvloed deur Russiese komponiste soos Prokofiëf en Tsjerepnin sowel as Amerikaanse komponiste soos Barber en Bernstein. Tang (2017:1) stem saam dat Muczynski se musiek as neoklassiek beskryf kan word⁷, maar is ook van mening dat verskeie stilistiese en emosionele aspekte van sy werke ook dui op 'n neo-Romantiese invloed. Cho (2002:45) verduidelik dat Muczynski as 'n eklektiese komponis beskou kan word na aanleiding van sy gebruik van neoklassieke elemente in kombinasie met ander stilistiese tendense en lirisisme.

Muczynski steun veral op elemente soos sterk aksente, onreëlmatige tydmaattekens, voorstuwende ritmiese dryfkrag, onkonvensionele harmonie en gereelde pouses om interessantheid in sy werk te skep (Tang 2017:1). Volgens Cho (2002:45) het Muczynski die gebruik van onreëlmatige maatsoorttekens en geaksentueerde patrone, dun neoklassieke tekstuur en uitgebreide tonaliteit met die milde oplossing van dissonante van Prokofiëf geërf. Alhoewel hy vir verskeie instrumente en instrumentkombinasies gekomponeer het, het sy fokus hoofsaaklik op klaviermusiek geval (Tang 2017:1). Genres waarin hy gekomponeer het vir die klavier sluit in stelle karakterstukke, sonates, preludes, 'n toccata, verskeie stelle variasies en drie klavierkonserte (Simmons 2012, Tang 2017:2).

⁷ Cho (2002:2) is van mening dat die Russiese invloed op Muczynski se werk hiervoor te danke is.

Harrold (2001) gee 'n deeglike oorsig van die ontwikkeling van Muczynski se komposisiestyl aan die hand van 'n beskrywing van die komponis se sonatine en sonates vir klavier. In sy *Sonatine vir klavier*, op. 1 is Muczynski se gebruik van harmonie nog betreklik eenvoudig vergeleke met sy latere skryfstyl. Dit is ook die enigste van sy komposisies waarin geen politonaliteit of bitonaliteit gebruik is nie. Dikwels is passasies bedrieglik aangesien hulle maklik lyk om uit te voer, maar in der waarheid “onspeelbaar” (Harrold 2001:16) is. Harrold (2001:16) verduidelik dat die ongemaklike skryfstyl van 'n nog onervare komponis die rede hiervoor is. Dieselfde kan gesien word in die eerste klaviersonate. Hierdie skryfstyl verg van die pianis om strategieë te beplan wat terselfdertyd teksgetrouheid tot 'n hoë mate en bevredigende klankresultate meebring. Villegas (1981:5) noem dat die voorstuwende ritmiese element van die komponis se musiek reeds in hierdie werk bespeur kan word. Sy noem van die elemente wat in sy latere werke volop sal voorkom: opgewekte ritmes, opmerklike dinamiese veranderinge, groot kleurkontraste en gereelde wisseling van die tydmaat (Villegas 1981:6).

Die herhaling van materiaal word so ver as moontlik in die sonatine vermy: niks is voorspelbaar nie. Die eerste beweging begin soos 'n sonatevorm, maar die ontwikkeling lei direk tot in die koda in stede van 'n heruiteensetting. Die tweede beweging is in drieledige vorm, maar die finale kadens is in D majeur, terwyl die laaste A-seksie in E mineur is. In die derde beweging word 'n opgewekte seksie in F majeur en 'n liriese seksie in D majeur met mekaar afgewissel. Die onderskeid tussen die twee seksies word ál onduideliker en die musiek ál meer kompleks soos die beweging vorder, ten spyte van die beperkte lengte van die beweging (Harrold 2001:17-18). Villegas (1981:7) skryf egter dat albei die buitenste bewegings in sonatevorm is met 'n eerste en tweede tema, 'n kort ontwikkelingsseksie en 'n volledige heruiteensetting.

Die begin van die tweede beweging word volgens Harrold (2001:18) beskryf as die mees oorspronklike musiek in die hele komposisie. Een van Muczynski se mees gebruikte komposisietegnieke word reeds hierin gedemonstreer: 'n swewende, kurwende melodie wat meestal trapsgewys beweeg met begeleiding gebaseer op kwartharmonie. Die interval van 'n majeur sewende word dikwels gebruik as 'n harmonie in eie reg of as 'n bygevoegde noot in tertsharmonie. Harrold meen dat hierdie tegniek 'n treffende effek veroorsaak teen 'n “skril” harmoniese agtergrond.

Harrold (2001:18) skryf dat die variasie in die herhaalde materiaal gesofistikeerd kan wees, maar ook onnodig pedanties wat veroorsaak dat die effek daarvan dikwels verlore gaan. Hy verduidelik dat die klem daarop val om “slim te wees” eerder as op oorspronklikheid en is van mening dat die musiek iewers vasval tussen die atletiese tegniek van die Russiese komponiste soos Prokofiëf en die gemaklike trant van Amerikaanse komponiste soos Barber, sonder om oortuigend in enige van die twee opsigte te wees.

Cho (2002:40) is van mening dat, ten spyte van die hoë musikale kwaliteit, een bladsy van Muczynski se musiek van hierdie tydperk genoeg idees bevat vir agt stukke. Sy onderwyser, Tsjerepnin, wou egter by hom tuisbring hoe om meer spaarsamig met idees om te gaan sodat die komponis se intuïsie beter sou deurskyn in sy werke. *Six Preludes*, op. 6, is in 1955 gekomponeer direk na Muczynski sy graad ontvang het van die De Paul-Universiteit (Cho 2002:9). Hierdie werk vorm 'n belangrike deel van sy komposisies waar hy fokus op die gebruik van so min as moontlik materiaal om 'n werk te skep. Volgens hierdie benadering moet die komponis die meeste maak van elke musikale idee (Cho 2002:9-10). Elke prelude is gebaseer op 'n verenigende idee wat verder ontwikkel word om 'n spesifieke tegniese vaardigheid te ontwikkel (Cho 2002:40). Hierdie werk is vol stilistiese verskeidenheid en eksperimentering en vorm 'n belangrike bousteen vir Muczynski se latere karakterstukke. Dit bevat steeds al die styleienskappe van die *Sonatine* (op.1), maar Villegas (1981:7) beklemtoon dat Muczynski se kenmerkende lirisisme hier 'n beduidende rol begin inneem. Volgens Cho (2002:45) sou die spaarsamige gebruik en die oorkoepelende neoklassieke idioom definiërende karaktereienskappe van Muczynski se werk word na hy die preludes gekomponeer het.

Voorbeeld 4: Reeds in die eerste vier mate van die eerste beweging van *Six Preludes* word Muczynski se lirisisme geopenbaar. Hierdie materiaal dien as die wegspringplek vir die omvangryke ontwikkeling wat Muczynski se musiek karakteriseer (Muczynski 1990:25)



Die eerste klaviersonate, op. 9 (voltooi in 1957), is, nes die sonatine, gelade met presiese detail. Fosheim (1994:23) beskryf die werk as 'n vierbeweging-sonate in die Romantiese tradisie. Die werk word gedryf deur 'n voortstuwende ritme en verdere opwinding word geskep deur die afwisseling van 'n dik, akkordale tekstuur gejukestapositioneer met 'n dunner tekstuur van twee stemme. Musikale idees word in verskillende registers herhaal wat die gevoel van kontras verder verskerp. Alhoewel die harmonie nie tradisioneel is nie, verwys Muczynski dikwels na tonaliteit: konsonans kom toevallig voor aangesien die harmonie grotendeels berus op die stemvoering van die melodieë. 'n Uitdaging vir beide Muczynski en die uitvoerders van die sonate is, aan die een kant, die onderskeiding van die bewegings teenoor, aan die anderkant, die gelyktydige skep van 'n oorbruggende argitektuur deur 'n duidelik bindende faktor. Die pianis sal reeds sukkel om hierdie eenheid binne die eerste beweging te skep vanweë die 17 tempowisselings wat daarin voorkom. Die komponis maak gebruik van metriese modulaties, maar die verkryging van eenheid is moeiliker waar skielike, onverwante tempowisselings voorkom aangesien herhaalde dele teen dieselfde tempo gespeel moet word (Harrold 2001:19).

Die tweede beweging van hierdie werk bied die luisteraar 'n emosionele uitlaatklep: dit is korter, vinniger en "gelukkiger" (Harrold 2001:22) as die eerste beweging. Hierdie beweging openbaar ook meer van die Russiese invloed in Muczynski se werk. So herinner unisoonmelodieë drie oktawe uitmekaar mens aan Sjostakowietsj en virtuose oorkruishandepassasies ons aan Prokofiëf. Harrold (2001:22) meen wel dat Muczynski nog op hierdie punt in sy loopbaan ongewillig was om sekere motiewe te vereenvoudig om speelbaarheid te vergemaklik.

Muczynski het sy *Suite*, op. 13, van 1960 beskryf as 'n afwyking van sy tradisionele skryfstyl. Hierin fokus hy meer op tegniese aspekte eerder as emosionele eienskappe. Cho (2002:9) meen dat hierdie werk 'n uitsondering is in die sin van die gebrek aan 'n maklik herkenbare melodie, 'n belangrike eienskap van Muczynski se werk. Die komponis het met nuwe idees en komposisiemetodes geëksperimenteer en daarom is die verskil van sy voorafgaande skryfstyl so duidelik (Villegas 1981:8). Daar is ook 'n opmerklieke verskil in die klank en Villegas (1981:8) gee 'n meer volwasse skryfstyl as die rede daarvoor.

Voorbeeld 5: In *Vision*, die derde deel van die *Suite*, vind ons 'n voorbeeld van Muczynski se ongewone gebrek aan lirisisme (Muczynski 1990:61)

Vision

Molto moderato ♩ = 52

The image shows a musical score for the piece 'Vision' by Muczynski. It is in 4/4 time and marked 'Molto moderato' with a tempo of 52 beats per minute. The score is written for piano and bass. The piano part features a complex, rhythmic melody with many accidentals and rests. The bass part provides a steady, rhythmic accompaniment. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'senza ped.' (without pedal). There are also some performance instructions like '>' and '<' under notes.

In sy *Toccata*, op. 15 (1962), probeer Muczynski afwyk van die tradisionele betekenis van die genre (Cho 2002:42). In plaas daarvan om die werk te baseer op herhaalde note, is die werk eerder versigtig gebaseer op kwartintervalle. Cho (2002:55) verduidelik dat hierdie interval verantwoordelik is vir die meedoënlose karakter van die stuk. Hierdie “leë sonoriteit” gekoppel met die ritme dui daarop dat albei ewe belangrik is om die voorstuwende karakter van die stuk te skep. Die werk is gekomponeer na 'n ernstige motorongeluk en die komponis het self daarna verwys as 'n “woedestuk” (Cho 2002:42).

Voorbeeld 6: In hierdie uittreksel vanuit die *Toccata* sien ons Muczynski se eksperimentering met kwartharmonie sowel as sy gereelde wisseling tussen tydmate (Muczynski 1990:75)



In 1964 verskyn Muczynski se *Summer Journal*, op. 19. Met sy komponeer van hierdie sewe kort, kontrasterende werke beweeg Muczynski weg van die meer virtuose skryfstyl wat hy in sy voorafgaande komposisies gebruik het (Villegas 1981:16). Muczynski se skryfstyl met betrekking tot harmonie, melodie, ritme en melodie bly egter dieselfde. *Fables* (op. 21) en *Diversions* (op. 23) is Muczynski se enigste onderrigstukke en deel baie ooreenkomste met sy *Summer Journal* (Villegas 1981:27-28).

Voorbeeld 7: In *Midday*, 'n beweging vanuit *A Summer Journal*, sien ons 'n terugkeer na lirisisme. Virtuositeit is duidelik nie die doel van die musik nie (Muczynski 1990:43)



Harrold (2001:42) verduidelik dat twee elemente hoofsaaklik verantwoordelik is vir die tweede sonate, op. 22, se sukses: die gebruik van 'n beperkte aantal motiewe en Muczynski se keuse om die werk grootliks op 'n tweestemmige tekstuur te baseer. Eersgenoemde verseker dat die werk 'n eenheid vorm. Laasgenoemde gun die pianis die kans om met sy/haar vingervaardigheid te spog.

Die tweede sonate is in 1966 voltooi en bestaan uit vier bewegings (Harrold 2001:34). Die eerste beweging se opening is gebaseer op die aeoliese modus. Harrold (2001:38) verduidelik dat die sewende-interval nie meer slegs gebruik word as 'n uitdrukkingselement nie, maar dat dit 'n integrale deel van die harmonie vorm. Hy jukstapositioneer nie slegs

kontrasterende seksies met mekaar soos in die eerste sonate nie, maar beweeg geleidelik van een klankkleur tot die volgende (Harrold 2001:39). Sy pedantiese voorskrifte aan die pianis word verslap (bv. deur slegs *con pedale* of *senza pedale* in stede van presiese pedalaanduidings aan te bring) en hy pas sekere nootfigurasies aan ter wille van idiomatiek. Die oorblywende bewegings is redelik homogeen in terme van tempo, maar die eerste beweging bevat steeds 'n groot aantal tempoveranderinge. Die musikale materiaal wat hy inspan, is egter meer kompak vanweë sy groter steun op die gebruik van motiewe (Harrold 2001:39-40).

In die tweede beweging word nog een van Muczynski se musikale karaktereienskappe geopenbaar: sy voorliefde vir “droë, motoriese passasies”. Die grootste deel van hierdie sonate berus op voortstuwende agstenoot-beweging. As gevolg van die alomteenwoordige agstenoot-ostinatofigure, is dit 'n betekenisvolle oomblik in die werk wanneer die komponis uiteindelik nootwaardes kleiner as die agstenoot gebruik (Harrold 2001:49).

Die derde beweging van die sonate is gebaseer op kwartharmonie. Dit bevat ook twee hoofklimakse en die beweging sterf uiteindelik stadig weg van “uitputting” in die koda. Muczynski gebruik stilte baie effektief en wend dit ook as 'n metode aan om die musiek te laat wegsterf: hy verdun die tekstuur deur geleidelik sekere elemente soos binnestemme of pedaalpunte weg te laat totdat niks meer oorbly nie (Harrold 2001:41).

Amerika se pogings om sy Europese herkoms af te skud, het die lig gesien in die twintigerjare. Hierdie beweging is gelei deur komponiste soos Copland. Tydens die depressiejare het die beweging 'n afname in ondersteuning beleef, maar dit het gewildheid geniet tot in die 1970's. Volgens Cho (2002:41) is dit juis tydens hierdie dekade wat Muczynski sy komposisistyl vasgelê het. Ten spyte van sy suksesvolle loopbaan as komponis gedurende die voorafgaande twee dekades het voorstanders van eksperimentele musiek min lof gehad vir Muczynski. Hy het egter voortgegaan om in sy eie idioom te komponeer, eerder as om 'n vreemde styl aan te neem wat Cho (2002:41) beskryf as net verstaanbaar deur teoretici en kritici. Hy was van mening dat musiek moet spreek van die komponis se inherente lirisisme en meer toeganklik moet wees vir die gehoor.

Seven, op. 30, is in 1971 gekomponeer (Villegas 1981:29). Dit verskil van *Summer Journal* in die sin dat die stukke geen programmatiese titels besit nie. Die klem beweeg ook weg vanaf die melodiese element en die ritmiese element word meer belig in hierdie werk. Verder bevat dit dieselfde styleienskappe as die voorafgaande werke.

Cho (2002:9) dui daarop dat beide die eerste en tweede sonates gebruik maak van 'n groot verskeidenheid style, bv. briljante passasiewerk, kontrapuntale nabootsing asook 'n perkussiewe kwaliteit. Albei werke verg aansienlike virtuose vaardigheid om 'n sukses te maak van die uitvoering van die grootskaalse vormstrukture. Die derde klaviersonate verskil in hierdie opsigte van die voorafgaande twee. Die karakter van die werk is oor die algemeen rustiger en bied die pianis meer vryheid en ruimte; die klem val eerder op emosionele intensiteit as virtuositeit. Muczynski se harmoniegebruik toon ook ontwikkeling: in hierdie werk beweeg hy weg van die politonaliteit wat in die eerste twee sonates geheers het na 'n meer atonale benadering.

Muczynski se derde en laaste klaviersonate, op. 35, is in 1974 voltooi en bestaan uit drie bewegings. Die eerste beweging open, in teenstelling met die eerste twee sonates s'n, met 'n eenvoudige karakter. 'n Kenmerk van die beweging is sy *cantabile*-klankkleur. Die opening bestaan uit slegs 'n melodie en 'n enkellynbegeleiding. Geen noot buite die E-mol majeur toonleer word in die eerste ses mate gehoor nie. Die koda eindig met 'n reeks herhaalde D's in die onderste register van die klavier wat beskryf word as kerkklokke wat lui (Harrold 2001:60, 63).

Hierdie sonate besit 'n ongewone bewegingstruktuur: die twee buitenste bewegings het 'n rustiger karakter terwyl die middelste beweging die opgewekte een is (Harrold 2001:62). Die middelste beweging is 'n scherzo met "sinistere ondertone" waar 'n "onskuldige" melodie gedurig herhaal word. Hierdie melodie bestaan uit 'n mengelmoes intervalle in 'n 5/8-tydmaatsoort wat enige gevoel van vloeiendheid verdryf (Harrold 2001:62). Die laaste beweging bestaan uit twee dele: 'n *andante sostenuto*- en *subito allegro*-gedeelte. In die tweede gedeelte word die spanning wat gedurende die loop van die beweging opgebou het, uiteindelik vrygelaat. Harrold (2001:61) verduidelik dat sommige bronne soos Cisler (1993) van mening is dat die *subito allegro* as die vierde beweging van die sonate beskou kan word. Muczynski was egter baie spesifiek met sy onderverdeling van bewegings en die verantwoordelikheid lê by die pianis om te verseker dat luisteraars die vormstruktuur verstaan.

Maverick Pieces, op. 37, is in 1977 gekomponeer. Die stel bestaan uit 12 stukke; die meeste wat Muczynski ooit in 'n enkele stel ingesluit het. Muczynski volg dieselfde benadering in tonaliteit, vormstruktuur en tekstuur as in *Seven* en beklemtoon die liriese kwaliteit van die werke. Hy is skerp gekritiseer vir die sesde werk in die stel wat deur Villegas (1981:32)

beskryf word as die mees Romantiese werk wat Muczynski ooit gekomponeer het en wat die luisteraar herinner aan 'n Chopin Nokturne.

Die styl van *Masks*, op. 40 (1980), toon sterk ooreenkomste met die nege voorafgaande versamelings. Villegas (1981:34) skryf dat die luisteraar se aandag meestal behou word deur die groot aantal tempoveranderinge.

Tang (2017:2) verduidelik dat Muczynski se laaste komposisie vir klavier, *Desperate Measures*, gebaseer is op die Etude no. 6 in A mineur uit *Six Grandes Etudes d'après Paganini*, S. 141, van Franz Liszt. Die grootste kontras tussen hierdie laat werk en sy vroeë uitset lê in die gebruik van meer komplekse teksture sowel as die groter tegniese uitdaging wat die werk aan die uitvoerder stel deur die gebruik van vinnige groot spronge.

2.4 Gevolgtrekking

Vanweë die musikale atmosfeer wat tydens die 1960's geheers het in die VSA, het Muczynski se musikale styl deur die loop van sy loopbaan as aktiewe komponis betreklik min verander. Hy was gedurende hierdie jare nog 'n jong komponis en het gemerk dat grootskaalse werke van sy tydgenote sporadies uitgevoer en gepubliseer is. Om homself onnodige moeite te spaar, het Muczynski hom bepaal by kleinskaalse werke en by 'n musikale klank wat aanklank gevind het by luisteraars, soos verduidelik deur Kostraba (2003:37). Dit verklaar die groot aantal kleiner komposisies wat hy vir die klavier gekomponeer het, bv. *Sketches*, op. 3, *Toccata*, op. 15, *Seven*, op. 30, *Masks*, op. 40, en *Desperate Measures*, op. 48. Verder het hy verskeie opvoedkundige stukke gekomponeer. Sy grootskaalse werke vir solo-klavier bestaan hoofsaaklik uit sy *Sonatina*, op. 1, *Suite*, op. 13, en sy drie klaviersonates.

Tang (2017:1) noem die belangrikste invloede op Muczynski: die Russiese komposisieskool (hoofsaaklik Prokofiëf en Tsjerepnin se invloed) en die Amerikaanse skool (mens dink hier aan komponiste soos Barber en Bernstein). Sy musiek is hoofsaaklik neoklassiek, maar die emosionele elemente is grootliks beïnvloed deur die neo-Romantiek. As gevolg van hierdie leen en samevoeging van inspirasies, kan Muczynski as 'n eklektiese komponis beskou word. Sy fokus het veral geval op die komponeer van klavermusiek, moontlik omdat dit minder uitvoerders verg om die musiek te speel en ook moontlik omdat Muczynski se loopbaan as konsertpianis hierdie genre die mees ideale uitlaatklep gemaak het. Hy het dikwels sy eie komposisies tydens sy konserte uitgevoer (Oh 2016:23-24, Tang 2017:1).

In sy *Sonatine* van 1950 vind ons 'n nog betreklik eenvoudige harmoniese palet. Die ongemaklike skryfstyl wat Harrold (2001:16) opval, strek van hierdie werk tot in die eerste sonate. Ritmiese vindingrykheid, gebruik van sterk kontraste en gereelde tydmaatveranderinge, eienskappe wat regdeur Muczynski se oeuvre gevind kan word, vind reeds vastrapplek in die sonatine. Muczynski se vermyding van herhaalde materiaal is hier op sy hoogtepunt. Sy unieke gawe om melodieë te skryf en die gebruik van bygevoegde 7des word ook reeds geopenbaar. In sy *Six Preludes* (1955) tree sy melodieë nog verder in die voorgrond en werk die komponis nog spaarsaam om die meeste materiaal uit elke musikale idee te ontgin. In sy eerste klaviersonate (1957) is daar 'n duidelike wegbeweging van tradisionele tonale harmonie, alhoewel dit nooit heeltemal verlaat word nie. Tempowisselings word in hierdie werk tot 'n hoogtepunt gevoer. Ek glo hierdie sonate kan as een van die finale klavierwerke van Muczynski se vroeë komposisionele periode beskou word aangesien daaropvolgende werke se styl van die bogenoemde begin afwyk.

In sy *Suite* van 1960 fokus Muczynski meer op tegniese as emosionele aspekte, 'n afwyking wat die komponis self uitgewys het. Hy het met nuwe tegnieke begin eksperimenteer wat gelei het tot wat Villegas (soos hierbo bespreek) 'n meer volwasse skryfstyl noem. In sy *Toccata* (1962) eksperimenteer Muczynski met kwartharmonie sowel as die definisie van 'n toccata self. In *Summer Journal* (1964) tem Muczynski sy virtuose skryfstyl, maar sy oorbruggende skryfstyl bly dieselfde as in vroeëre komposisies. Die tweede sonate (1966) word gekenmerk aan 'n dunner, tweestemmige tekstuur en die gebruik van 'n beperkte aantal motiewe, asook eksperimentering met modusse. Sy vereistes van presiese detail word verslap en die speelbaarheid van die musiek is aansienlik vergemaklik vergeleke met sy eerste sonate. Kontras tussen uiterstes in terme van klankkleur vind plaas met geleidelike oorgange tussen seksies en sy harmoniegebruik word verder uitgebrei.

In die 1970's word Muczynski se volwasse skryfstyl volgens Cho (2002:41) vasgestel. In *Seven* (1971) gebruik die komponis geen programmatiese titels nie. Hy fokus meer op ritmiese ontwikkeling terwyl melodiese aspekte weereens op die agtergrond geplaas word. In sy laaste sonate word die pianis meer ruimte gegun vir emosionele uitdrukking as in die eerste twee sonates. Tegelykertyd beweeg die klem weg van virtuositeit. Die komponis se benadering tot harmonie in hierdie werk geskied ook in 'n meer atonale sfeer. *Maverick pieces* (1977) is die grootste stel karakterstukke in Muczynski se oeuvre. Sy fokus op lirisisme in hierdie werk is so ver gedryf dat die sesde beweging sommige kritici aan die

Romantiek van Chopin herinner (Cho 2002:41). In *Masks* (1980) maak Muczynski weer gebruik van gereelde tempowisselings as die fokuspunt vir dié stel.

Alhoewel Muczynski regdeur sy loopbaan gebruik maak van die eienskappe wat sy latere werke kenmerk, kan sy uitset volgens 'n deeglike bestudering van bestaande literatuur in drie hoofperiodes verdeel word:

- I. 'n vroeë periode waarin sy werke nog die tekens van 'n jong, onervare komponis dra en sy gebruik van gevarieerde herhaling nog tot die uiterste gebruik word. Hierdie periode strek tot in die 1950's;
- II. 'n middelperiode waar Muczynski se skryfstyl volwassenheid, maar nog nie finaliteit nie, bereik. Eksperimentering met verskillende tegnieke is nog volop in hierdie tydperk wat strek vanaf 1960 tot die vroeë 1970's; en
- III. 'n laat periode (tot en met 1994, die jaar waarin sy laaste klavierkomposisie *Desperate Measures* gekomponeer is) waarin die komponis se komposisiestyl vasgestel is. Die mate waarin hy sy komposisionele tegnieke toepas, verskil egter van komposisie tot komposisie.

As gevolg van Muczynski se denkrigting (m.b.t. die verlenging van sy komposisies se lewensduur op die konsertverhoog) wat tydens die 1960's ontstaan het terwyl hy nog 'n jong komponis was, word Kostraba (2003) se mening gestaaf dat Muczynski se styl betreklik min verander het in vergelyking met ander komponiste s'n. Daar kan egter besliste benaderingskuiwe en stilistiese ontwikkeling geïdentifiseer word wat hierdie periodisering van Muczynski se oeuvre sowel as die uitkenning van 'n moontlike laat periode staaf.

In die volgende twee hoofstukke bied ek 'n deeglike analise van Muczynski se *Desperate Measures* aan met die oog op die identifisering van laatperiode-eienskappe wat ook in hierdie werk, sy laaste vir solo-klavier, voorkom. Sodoende wil ek die literatuur rondom Muczynski se laat periode staaf asook uitbrei met 'n bespreking van enige uitsonderings ten opsigte van sy komposisionele tegniek wat na vore mag tree tydens my bestudering van die werk.

Hoofstuk 3

Strukturele analise van Muczynski se *Desperate Measures* as 'n voorbeeld van die werke wat deel vorm van die komponis se laat periode

3.1 Inleiding

In hierdie hoofstuk word die geskiedenis van die variasievorm bespreek asook die verskillende toepassingsmoontlikhede van hierdie vormstruktuur. Daarna word Muczynski se gebruik van vormstrukture in die algemeen bespreek aan die hand van verskeie van sy werke. 'n Strukturele analise van die komponis se *Desperate Measures* volg waarna die hoofstuk afgesluit word met 'n opsomming van die afleidings wat gemaak kan word deur die analise kortliks met die bevindings uit die voorafgaande seksies te vergelyk.

3.2 Die variasievorm

Sisman (2001) gee 'n duidelike uitleg van die geskiedenis en die ontwikkeling van die variasie-vorm. Sy skryf dat hierdie vormstruktuur geskoei is op die aanhoudende herhaling van tematiese materiaal. Hierdie ontwikkeling van musikale idees is 'n bousteen van alle musiek ongeag watter vormstruktuur dit aan voldoen. Die variasievorm is reeds 'n herkenbare vormstruktuur sedert die 1500's. Bernier (2000:9) verduidelik dat die oorsprong daarvan lê in Italië en Spanje waar dansmusiek herhaal is terwyl die baslyn konstant gebly het, maar die res van die materiaal gevarieer is. Die tematiese materiaal vir die vorm is oorwegend tussen agt en 32 mate lank en kan bestaan uit 'n melodie, 'n baslyn, 'n harmoniese progressie of 'n kombinasie daarvan (Sisman 2001). So 'n stel variasies kan óf 'n onafhanklike werk wees, óf 'n beweging van 'n groter werk. Soms bestaan 'n stel variasies alleenlik as 'n gedeelte van 'n enkele beweging, bv. in die laaste beweging van Beethoven se negende simfonie. 'n Stel variasies kan op 'n geleende tema gebaseer word of die komponis kan 'n oorspronklike tema komponeer. Oor die algemeen is werke gebaseer op 'n geleende tema losstaande werke en vorm variasies op 'n oorspronklike tema deel van 'n grootskaalse werk.

3.2.1 TIPES VARIASIES

Elke variasie word geformuleer deur sekere elemente van die oorspronklike tema te verander en die res te behou (Sisman 2001). Hierdeur kan verskillende tipes variasievorme geïdentifiseer word:

- ostinato-variasies: gebaseer op 'n ry herhaalde note wat gewoonlik in die basparty voorkom,
- *cantus firmus*-variasies: 'n melodie word herhaal (soms met enkele klein versierings) terwyl dit van een variasie tot die volgende deur die verskillende stemme in die musikale tekstuur opgevat word,
- konstanteharmonie-variasies: hier word die behoud van die begeleidende harmonie bo die behoud van die melodie geplaas,
- melodiese buitelyne-variasies: ten spyte van versiering, vereenvoudiging of wysiging van die ritme, bly die buitelyne van die melodie herkenbaar. Die harmonie kan konstant bly of aangepas word,
- formelebuitelyne-variasies: die enigste eienskappe van die tema wat behoue bly, is die vormstruktuur en fraselengtes. Fraselengtes mag binne die breë vormstruktuur aangepas word en die harmonie aan die begin en einde van frases herinner die luisteraar dikwels aan die oorspronklike tema. Die ooreenkomste tussen variasies en die tema kan wissel van baie ooglopend tot onherkenbaar,
- karaktervariasies: die verskillende variasies van 'n werk neem die eienskappe van verskillende danse, nasionale style of programmatiese eienskappe aan. Die variasies is nie bloot na willekeur gekomponeer nie; daar is streng riglyne met betrekking tot die figuraties, tempo en ritme van verskillende “karakters” waarvolgens die komponiste te werk moes gaan,
- fantasie-/vry variasies: komponiste van die 19de tot 20ste eeu het nie meer streng gehou by die variasievorm nie en variasies het eerder melodiese elemente van die tema ontwikkel. Hierdie onderafdeling het min strukturele ooreenkomste met streng tema-en-variasievorm, besit dikwels 'n programmatiese karakter en mag bestaan uit individuele “variasies” of kan 'n meer aaneenlopende struktuur besit.

- seriële variasie: in elke variasie word die 12-toonreeks (wat dikwels effens verleng of verkort word) effens aangepas in elke variasie en nuwe figurasies en begeleidende figure word op die nuwe reekse gebaseer. Hierdie vorm van seriële komposisie verskil van ander vorms aangesien die tematiese materiaal konstant gehou word en die toonreeks aangepas word eerder as andersom.

3.2.2 GESKIEDENIS VAN DIE VARIASIEVORM

Die oorsprong van die variasievorm lê in die 16de eeu en die vroegste komposisie wat hierdie vormstruktuur toepas, word beskou as Narváez se *Diferencias* (1538) (Sisman 2001). Stille variasies het in die 1500's begin verskyn. Die temas is meestal gebaseer op dans- of vokale musiek. Hierdie vroeë Renaissance-werke is wel moeilik om uit te ken as variasies aangesien die polifoniese tekstuur so dig saamgewerk is en die verskillende seksies moeilik onderskeibaar is. Instrumentale musiek het wel belowende voorgangers getoon in die vorm van dansmusiek. Dikwels is korter danse herhaal. Daar is dan op die oorspronklike stelling van die musiek geïmproviseer eerder as om dit presies te herhaal. 'n Tweede manier het as volg gewerk: stadiger danse is dikwels afgesluit met 'n vinniger, gevarieerde weergawe van die oorspronklike. Variasie tussen herhalings is ook verkry met behulp van verskillende instrumentkombinasies (Sisman 2001). In Engeland het die groter aanvraag vir klawerbordmusiek hand aan hand geloop met 'n blomperiode vir variasievorm. Werke is dikwels gebaseer op dansmusiek of populêre deuntjies. Die algemeenste tipes was konstantemelodie-, konstanteharmonie- en melodiese buitelyn-variasies (Sisman 2001). Bekende komponiste van hierdie klawerbordmusiek sluit in Byrd, Gibbons en Bull (Bernier 2000:9). Hul komposisies is met die klankkleur van die klawerbordinstrumente van hul tyd in gedagte geskryf en het die speler in staat gestel om te spog met sy/haar tegniese vermoë. Komponiste het wegbeweeg van 'n kontrapuntale benadering en die aandag het meestal geval op die hoë register van die instrument.

Die Nederlandse orrelis Sweelinck was verantwoordelik vir die oordrag van die bogenoemde Engelse variasiestyl vir klawerbord tot die Duitse orreltradisie tydens die vroeë 1600's. Variasievorm in vokale musiek het ook 'n nuwe rigting ingeslaan. Daar is meer gefokus op die behoud van 'n konstante, herhalende baslyn, met solo- of duetsang gekombineer, óf die kombinasie van so 'n ostinato-baslyn met 'n melodie wat aanhoudend gevarieer en aangepas word. Hierdie ontwikkeling is ook 'n moontlike voorganger van die ostinato-variasies wat ontstaan het in die instrumentale musiek van hierdie tyd. Die instrumentale weergawes is egter meer getrou aan die variasievorm aangesien die melodiese variasie gelei word deur die

baslyn en elke nuwe seksie volgens die herhaling daarvan verdeel kan word. Gedurende die laat 17de eeu het komponiste dikwels hul variasies van programmatiese titels voorsien. Pachelbel se variasies vir orrel en klawerbord is 'n belangrike bydrae tot die genre (Sisman 2001).

Gedurende die 18de eeu het verskeie bekende komponiste, onder andere Rameau, Couperin, Bach en Händel gebruik gemaak van die variasievorm (Sisman 2001). Variasies is dikwels gebaseer op 'n *cantus firmus*, 'n ostinato-basfiguur of 'n herhalende harmoniese progressie. Óf beide die melodie en die harmoniese progressie is behou óf die melodie is gevarieer terwyl die harmonie so ver as moontlik behoue gebly het (Bernier 2000:11). Bach se werke in variasievorm word meestal aan die begin en die einde van sy loopbaan gevind en 'n voorbeeld van byna elke tipe variasievorm kom hierin voor (Sisman 2001). Bach se *Goldberg-variasies* (1741) word deur Bernier (2000:11) en Sisman (2001) as Bach se hoogtepunt in die genre bestempel. Händel se variasie-stelle is egter baie meer konserwatief as dié van Bach en is alleenlik vir die klavesimbel gekomponeer (Sisman 2001).

Gedurende die Klassieke periode het ostinato-variasies in die vergetelheid verdwyn en is konstanteharmonie-variasies as die model vir komponiste vasgestel. Haydn word beskou as die ontwikkelaar van die Klassieke variasievorm. Te danke aan hom is die bronne van tematiese materiaal uitgebrei, kon die vorm in enige beweging van 'n grootskaalse werk geïnkorporeer word en is die vormstruktuur op sigself uitgebrei (Sisman 2001). Hy het dié vormstruktuur ook dikwels in stadige bewegings gebruik en het dit dikwels met ander vormstrukture vermeng om hibriede strukture te skep (Bernier 2000:12; Sisman 2001). Hy het eenheid verseker deur die tema aan die einde van die stel variasies in sy oorspronklike weergawe te herhaal (Bernier 2000:12). Variasie het hy verkry deur die tempo, tydmaatteken en toonsoort te wissel en deur skakelmateriaal tussen variasies te plaas (Bernier 2000:12-13). Al sy variasies kan beskou word as strofies (waar elke variasie maklik herkenbaar en losstaande is). Haydn se variasievorms het ontwikkel vanaf 'n ostinato-bastipe tot 'n mengsel van konstanteharmonie- en melodiese buitelyntipes totdat slegs laasgenoemde in sy komposisies oorgebly het. Deur die loop van sy loopbaan het Beethoven egter meer eise gestel aan die luisteraar deur verskeie ingewikkelde ontwikkelings in sy gebruik van die voorheen meer toeganklike variasievorm (Sisman 2001) en het sy werke in die genre gedien as model vir die Romantiese komponiste (Bernier 2000:13). Hy is in sy vroeër jare beïnvloed deur sy tydgenote se benadering tot die struktuur. Reeds in sy WoO 76, 'n stel variasies op 'n tema van Süßmayr, sien ons bewyse van sy vernuwings. Alhoewel die toonsoort van die

werk F majeur is, is variasies vyf en ses in onderskeidelik D en B-mol majeur. Die agtste variasie bestaan uit 'n fuga waarvan die toonsoorte in tertsverwantskappe tot mekaar staan. Ook in sy op. 34-stel verander Beethoven die toonsoort, sowel as die tempo en maatsoortteken tussen die variasies. Hiermee blaas Beethoven nuwe lewe in sy melodiese aanpassings van die tema deur die materiaal byna onherkenbaar te maak met hierdie vernuwings. Verder meng Beethoven sy fugale skryfwerk asook sy vernuwings op die gebied van tematiese variasie met sy gebruik van variasievorm (Bernier 2000:14). Soos Haydn, sluit Beethoven die variasievorm in as deel van grootskaalse werke soos die simfonie en klaviersonates (Sisman 2000).

Gedurende die Romantiese tydperk is die variasievorm nog verder uitgebrei om uiting te gee aan die komponiste se idees (Bernier 2000:15). Komponiste wie se variasievorms baie suksesvol gedurende die 19de eeu was, sluit in Spohr, Hummel en Weber. Reeds in die vroeë dekades van hierdie eeu was daar 'n toename in virtuose stelle variasies gebaseer op populêre temas (Sisman 2001). Konsert-etudes se “geslote struktuur” is ook dikwels met variasievorm gekombineer om soveel tegnieke as moontlik ten toon te stel. Daarmee saam het dit die pianis in staat gestel om 'n wye reeks emosies en karakters uit te beeld (Bernier 2000:19-20). Komponiste soos Schumann het egter hierdie blote tentoonstelling van tegniek en die gebruik van geïkone temas afgekeur (Sisman 2001). Julius Schäffer het in die 1860's beskryf dat daar hoofsaaklik drie tipes variasievorms bestaan het in hierdie tyd. Die eerste tipe het homself hoofsaaklik bemoei met die variasie van die tema. Schäffer beklemtoon wel dat die tema nooit verbloem word nie. Die tweede tipe neem die tematiese materiaal slegs as inspirasie en nuwe materiaal word geskep deur te bou op die oorspronklike tema. In die laaste tipe lê die komponis se verantwoordelikheid daarin om 'n sielkundige band tussen die tema en die variasies te skep, aangesien herhaalde materiaal nie juis rigtinggewend in mens se oriëntasie binne die struktuur sal wees nie. Elke variasie moet ook in verband met mekaar gebring word. Die variasies word nie noodwendig streng volgens die oorspronklike tema gekomponeer nie en moet liever beskou word as “intermezzi” wat elk onafhanklik geskep is. Dit kan dus gesien word as die geboorte van die fantasie-variasies, alhoewel Brahms van mening was dat dit geensins as variasies beskou kon word nie (Sisman 2001). Brahms was die eerste komponis ná Beethoven vir wie die variasievorm 'n sentrale rol ingeneem het. Alhoewel hy ook grootliks afwyk van die tema in sy variasies, bly hy meestal getrou aan die vormstruktuur daarvan, soortgelyk aan Beethoven. Hy kies temas wat 'n persoonlike

betekenis vir hom inhou en laat die tema die aard van die variasies bepaal: 'n Händel-tema sal strenger gevarieer word; 'n Paganini-tema op 'n meer virtuose wyse.

Sisman (2001) skryf dat die variasievorm se sukses in die 20ste eeu baie verbasend is. Seriële variasie het ontstaan, strofiese variasie het steeds aandag geniet en die passacaglia-variasie is herontdek. Bernier (2000:21) skryf dat die variasievorm weer strenger toegepas is en dat veral passacaglias groot aandag geniet het. Ná Brahms word Reger beskou as 'n belangrike eksponent van die variasievorm (Sisman 2001). Stravinsky het genoem dat hy getrou bly aan die tema as 'n melodie in sy benadering tot die variasievorm en het dit baie vryelik in sy komposisies aangewend soos Brahms (Bernier 2000:21, Sisman 2001). In sy variasies word die melodie aanhoudend gevarieer of word sekere dele van die melodie as 'n *cantus firmus* toegepas in die variasies. Ander komponiste, soos Bartók en Sjoestakowietsj, het beweer dat variasie 'n inherente deel van hul komposisietegniek is, ten spyte van die feit dat hulle nooit werke in variasievorm gekomponeer het nie (Sisman 2001). Gedurende die tweede helfte van die eeu het werke met die titel “variasies” die lig gesien wat geen verband gehou het met die oorspronklike betekenis nie (Bernier 2000:21). Ten spyte van die *avant-garde*-beweging se onkonvensionele toepassing van die vormstruktuur, het sommige komponiste, soos Velázquez en Lansky, voortgegaan met die tradisionele toepassing van die vormstruktuur (Sisman 2000). Hierdie komponiste se werkswyse was grootliks te danke aan hul belangstelling in vroeë musiek.

3.3 Muczynski se toepassing van vormstrukture

Die vormstrukture wat Muczynski gebruik is oorwegend tradisioneel. Aangesien die meerderheid van sy werke kort is, pas hy meestal twee- en driedelige vormstrukture toe (Bernier 2000:64). In Cho (2002) se studie gee sy 'n deeglike beskrywing van die vormstrukture wat die komponis dikwels gebruik vir sy werke aan die hand van 'n beskrywing van Tsjerepnin en Prokofiëf se vormstrukture. Al drie komponiste het 'n voorkeur vir tradisionele vormstrukture. Cho (2002:45) voeg by dat sonate- en rondo-vorm meer algemeen voorkom in Muczynski se groter werke. Sy stel sy karakterstukke gelyk aan dié van Schumann en Prokofiëf in die sin daarvan dat hy ook gebruik maak van 'n “stel bewegings”. Muczynski verkry eenheid in sy sonatebewegings deur die eerste tema in 'n later gedeelte van 'n beweging te herhaal, nie noodwendig in die heruiteensetting of die koda nie. Dikwels word die tema ook gefragmenteer (Cho 2002:45-46). In aansluiting hiermee verduidelik Cho (2002:46) dat sy sonates dikwels bestaan uit klein fragmente en 'n groot

aantal episodes. In sy karakterstukke word die tema dikwels herhaal, óf in sy oorspronklike vorm óf gevarieer (Cho 2002:47).

Kostraba (2003:1) verduidelik dat Muczynski in sy komposisiestyl oorwegend 'n tradisionalis was: al sy vernuwings in tradisionele styleienskappe is toegepas in tradisionele vormstrukture wat hy geërf het van 19de-eeuse Romantiese periode. Hy het verder gegaan deur hierdie tradisionele vormstrukture op 'n individuele wyse te gebruik (Kostraba 2003:17). As voorbeeld, word verskillende interpretasiemoontlikhede van die vormstruktuur van Muczynski se eerste klaviersonate genoem. Die komponis het self gesê die werk is nie 'n tradisionele sonatevorm nie, maar kan eerder as “seksioneel” beskryf word: stadige en vinnige musiek word deurentyd met mekaar afgewissel. Cisler (in Kostraba 2003:17) analiseer die werk weer as 'n drieledige ABA-struktuur met 'n uitgebreide tweede seksie. Aangesien die tematiese materiaal in die B-seksie ontwikkel word, skryf sy dat die werk ook as 'n sonatevorm beskou kan word, alhoewel dit min van die karakterienskappe van hierdie vormstruktuur besit. Muczynski se paar werke in variasievorm [Kostraba (2003:17) noem spesifiek *Desperate Measures*] is oorwegend tradisioneel.

Cho (2002:47-48) beskryf nog 'n belangrike styleienskap wat deel uitmaak van al drie die bogenoemde komponiste se werke: siklisme. Hierdie tegniek het eers sy verskyning gemaak in Beethoven se klaviersonates gedurende sy laatperiode en het die weg gebaan vir die Romantiese komponiste se interpretasie van die sonatevorm. Hiervolgens word al die bewegings saamgebind tot 'n eenheid. Só gebruik Prokofiëf, Tsjerepnin en Muczynski byvoorbeeld dieselfde tematiese materiaal in al die bewegings van dieselfde sonate, maar pas dit aan om by die spesifieke styl en karakter van die beweging te pas. Cho (2002:47-48) bevestig dat hierdie die geval is met al drie Muczynski se klaviersonates.

Siklisme word deur Prokofiëf en Muczynski ook in hul karakterstukke toegepas (Cho 2002:48). Na aanleiding van Schumann en Prokofiëf se interpretasie van karakterstukke, het die genre 'n belangrike uitlaatklep vir Muczynski geword om karakters en musikale idees weer te gee. Só het Prokofiëf én Muczynski byvoorbeeld 'n tema aangepas om verskillende emosies en style weer te gee. Dikwels word hierdie sikliese temas weer opgeroep om 'n klimaks te skep of om die luisteraar aan 'n gedeelte van die tema te herinner.

Villegas (1981:36) som Muczynski se gebruik van vormstruktuur soos volg op: in sy kleiner werke, wat die grootste deel van sy oeuvre uitmaak, verkies Muczynski die gebruik van kleiner vormstrukture, veral ABA. Tweeledige strukture word ook gevind en in 'n mindere

mate deurgekomponeerde werke. Sy frasestruktuur is volgens Villegas (1981:36) baie reëlmatig en kom gewoonlik voor in veelvoude van twee. Variasie in frasering word gewoonlik verkry deur die ritme van die gedeelte aan te pas.

3.4 Vormanalise van Muczynski se *Desperate Measures*

Desperate Measures is gekomponeer in 'n tema-en-variasiesvormstruktuur. Die tema, gebaseer op Paganini se *Kapries* vir solo-viool no. 24, op. 1, dien as die wegspringplek vir die komposisie. Daar volg dan twaalf variasies op hierdie tema en dit is moontlik om 'n koda te identifiseer in die laaste variasie van die werk sowel as kodettas binne 'n aantal ander variasies binne die komposisie. In meeste van die variasies is dit moontlik om verdere ontwikkeling van die tematiese materiaal te identifiseer wat nie binne die raamwerk van variasievorm val nie. Dit stem ooreen met Muczynski se ideaal van aanhoudende ontwikkeling sodat materiaal nooit presies dieselfde herhaal word nie – 'n karaktereienskap van veral sy vroeë werke. In die volgende afdelings bespreek ek Muczynski se gebruik van vormstruktuur in elk van die onderafdelings van die komposisie in meer detail.

3.4.1 TEMA

Waar Paganini se oorspronklike tema vir sy *Kapries* no. 24 uit slegs sestien mate bestaan, verleng Muczynski die tema tot 24 mate vir *Desperate Measures* (sien Voorbeeld 1 in literatuurstudie om te vergelyk). Die eerste A-seksie se struktuur bly behoue en bestaan uit vier mate wat herhaal word om die eerste 8 mate te verkry. Die B-seksie dupliseer egter (in terme van tematiek en lengte) die volle agt mate van Paganini se B-seksie. In Muczynski se tema word die B-seksie ook herhaal ten einde 'n aaneenlopende 16 mate te skep. Die laaste maat van elke stelling van die B-seksie word aangepas om die eerste keer 'n terugkeer na die begin van die seksie moontlik te maak en om die tweede keer 'n bevredigende einde vir die tema te skep.

Die frasestruktuur bly wel getrou aan Paganini se oorspronklike tema. Die A-seksie bestaan uit die inleidende viermaatfrase wat herhaal word. Die B-seksie word ingelui deur 'n viermaatfrase waarvan die harmonie deur 'n gedeelte van die kwintsirkel beweeg (A majeur, D majeur, G majeur, C majeur) en word dan gevolg deur nog 'n viermaatfrase. Albei hierdie viermaatfrases word dus herhaal om die 16 mate van die B-seksie te skep.

Voorbeeld 8: Tema van *Desperate Measures* (Muczynski 1996:1)

3.4.2 VARIASIE 1

Van 'n 24-maattema beweeg Muczynski na 'n 32-maatlange eerste variasie. Dit bewerkstellig hy deur nie slegs die B-seksie te verdubbel soos wat hy met die tema gedoen het nie, maar ook deur die A-seksie nóg 'n maal te herhaal. Daar is egter geen herhalingstekens in hierdie variasie nie en Muczynski bring klein veranderings aan met elke herhaling van die materiaal sodat daar nooit 'n presiese duplisering van materiaal in hierdie variasie gevind word nie. (Sien die volgende hoofstuk vir 'n deeglike bespreking van harmoniese en stilistiese aspekte.)

Die variasie open met materiaal gebaseer op die eerste vier mate van die tema. Hierdie materiaal word in die volgende vier mate weer gebruik met twee verskille: in mate 5-6 van hierdie variasie word oktaafverplasing twee maal gebruik om die materiaal te ontwikkel; en vanaf die einde van die sesde maat tot die agtste maat word die materiaal aangepas om 'n meer voltooide gevoel aan die seksie te verleen aangesien die luisteraar die einde van die A-seksie verwag. Muczynski verras egter die luisteraar deur hierdie agt mate te herhaal met 'n subtiële harmoniese wisseling en sodoende die A-seksie te verleng tot 16 mate.

Die B-seksie bestaan weereens uit twee stellings van die agtmaatlange materiaal van die tema. Muczynski varieer egter weereens die materiaal tydens die herhaling van hierdie agt mate. Die eerste frase (mate 17 tot 20 van die variasie) word in mate 25-28 ritmies aangepas.

Die materiaal van mate 21-24, wat dien om die herhaling van die B-seksie in te lui, word egter heeltemal aangepas in mate 29-32 om 'n bevredigende afsluiting vir die variasie te skep.

Die frasestruktuur van Variasie 1 bly getrou aan dié van die tema. Die A-seksie bestaan uit vier stellings van die viermaatfrase van die tema se A-seksie terwyl die B-seksie, soos in die tema, bestaan uit twee stellings van twee viermaatfrases.

3.4.3 VARIASIE 2

Die tweede variasie van hierdie komposisie bestaan uit 'n A-seksie van agt mate en 'n B-seksie van twaalf mate, dus in totaal agttien mate. Elke seksie word herhaal (die eerste herhaling uitgeskryf a.g.v. variasies en die tweede herhaling, 'n presiese herhaling, met behulp van herhalingstekens).

Die frasestruktuur van die A-seksie toon dat dit gebaseer is op die frasestruktuur van die tema: die eerste frase bestaan uit vier mate. Die daaropvolgende viermaatfrase is 'n herhaling van die eerste frase. Dit is egter uitgeskryf vanweë die talle veranderinge in die materiaal.

Die B-seksie bestaan uit drie tweemaatfrases. Die eerste tweemaatfrase is 'n verkorting van die viermaatfrase van die tema waar die materiaal deur 'n gedeelte van die kwintsirkel beweeg. Die viermaatfrase word dus deur ritmiese verkleining gekompakteer tot twee mate. Die daaropvolgende tweemaatfrase is nog 'n variasie van hierdie verkorte kwintsirkelfrase. Die oorblywende tweemaatfrase is 'n verkorting van die laaste viermaatfrase van die B-seksie van die tema. Al drie die frases word presies herhaal met behulp van herhalingstekens.

Voorbeeld 9: In hierdie uittreksel vanuit Variasie 2 kan die verkorte eerste frase van die B-seksie (die twee mate ná die herhalingstekens asook die gevarieerde herhaling in die daaropvolgende twee mate) gesien word (Muczynski 1996:3)

The image shows a musical score for piano accompaniment, consisting of two systems. The first system begins with a treble and bass clef, a key signature of two flats, and a time signature of 8/8. It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. A repeat sign is present, followed by a section marked '(lightly)'. The second system continues the piece, featuring a section marked 'f' (forte) and a triplet of notes. The score concludes with a double bar line and the text '8ba...1' at the bottom right.

3.4.4 VARIASIE 3

Variasie 3 is die enigste variasie in hierdie werk waarvan beide die A- en B-seksies presies gedupliseer word met die gebruik van herhalingstekens vir beide seksies. Die A-seksie bestaan uit vier mate en die B-seksie uit 16 mate, dus 20 in totaal. Die verkorting van die A-seksie van agt tot vier mate is egter nie vanweë 'n doelbewuste poging van die komponis om die tematiese materiaal meer kompak weer te gee nie, maar eerder as gevolg van 'n tydmaatverandering. Die A-seksie is geskryf in 4/4-tyd terwyl die B-seksie verander na 2/4-tyd. Indien Muczynski egter die A-seksie in 2/4-tyd gekomponeer het, sou die aantal mate verdubbel het na vier.

'n Moontlike verduideliking vir hierdie tydmaatverandering is dat die komponis die frasestruktuur duideliker aan die uitvoerder wou oor dra. Alhoewel die tematiese materiaal in die A-seksie in der waarheid oor dieselfde aantal maatslae geskied as sy 2/4-tyd eweknieë, halveer die fraselengte. Die tema se A-seksie bestaan uit een viermaatfrase (agt maatslae) wat herhaal word; Variasie 3 se A-seksie bestaan uit twee eenmaatfrases (elk vier maatslae) wat herhaal word. Die frasestruktuur word beïnvloed deur die dinamiek waar elke frase gekenmerk word deur 'n swelling in klank en 'n nuwe frase aangedui word deur 'n terugkeer na *mf*.

Die eerste frase van die B-seksie word ook in hierdie variasie in twee verdeel, aangedui deur die legato-boog van die regterhand. Eerder as 'n aaneenlopende ketting van dominante oor vier mate, dui die melodiese figuur wat twee keer herhaal word asook die samestelling van die linkerhand se begeleidende materiaal daarop dat mate 5-6 eerder 'n afwaartse sekwens is van mate 3-4. Dus word die kwintbeweging verdeel in twee oplossings van dominante na tonikas, verder beklemtoon deur Muczynski se gebruik van dinamiek. In my interpretasie van die musiek tydens die uitvoering daarvan het ek die tweede figuur doelbewus op 'n laer dinamiese vlak gespeel om hierdie sekwenseffek meer doeltreffend oor te dra. Die oorblywende vier mate van hierdie gedeelte kan wel beskou word as 'n enkele viermaatfrase, getrou aan die tema se struktuur. Hierdie hele gedeelte word, soos vroeër genoem, herhaal.

Voorbeeld 10: Die sekvens effek in mate 3-6 van Variasie 3 word geskep deur die verdeling van 'n enkele frase in twee (Muczynski 1996:3)



3.4.5 VARIASIE 4

Hierdie variasie bestaan uit 24 mate. Die onderliggende struktuur van die seksie is nie ooglopend nie en die gebruik van herhaalde materiaal is ook nie dadelik duidelik nie. Die A-seksie strek van mate 1-8. Dit bestaan weereens uit twee viermaatfrases waarvan die tweede frase die gevarieerde herhaling van die eerste een is. Die tweede frase se begeleidende akkoorde verskil ritmies van die eerste een en die melodie van die derde maat van die tweede frase verskil ook van die eerste frase s'n.

Die B-seksie strek van mate 9-24. Die onderliggende viermaatfrases strek onderskeidelik van mate 9-12, 13-16, 17-20 en 21-24. Mate 17-24 is 'n gevarieerde herhaling van mate 9-16. Die regterhand se akkordale begeleiding word in mate 17-20 ritmies aangepas terwyl die melodie se artikulasie verskil: in die eerste stelling word dit *legato* aangebied; die tweede maal *staccato*. Mate 9-12 word begelei deur 'n dinamiese swelling van *piano* tot *mezzo-forte*, maar mate 17-20 is in sy geheel *piano*. Die tweede stelling van hierdie eerste frase geskied ook 'n oktaaf hoër. Die tweede frase en sy herhaling (mate 13-16 en 21-24) word identies aangebied. Die basiese vormstruktuur van hierdie variasie stem dus presies ooreen met die struktuur van die tema.

3.4.6 VARIASIE 5

Hierdie variasie se vormstruktuur beweeg weg van die saamgestelde tweeledige vorm van die tema en is 'n vryer interpretasie van die materiaal. Die variasie bestaan uit 17 mate, wat reeds dui op 'n onreëlmatige frasestruktuur. Die eerste frase (mate 1-4) is gebaseer op die eerste viermaatfrase van die tema. Mate 5-8 is 'n gevarieerde herhaling van die eerste frase. Alhoewel die harmonie en melodie grootliks verskil tussen dié twee frases ondersteun die soortgelyke tekstuur en klankkleur wat in albei frases gebruik word hierdie hipotese.

In mate 9-12 verander hierdie tekstuur skielik: vanaf 'n vloeiende, polifoniese gedeelte na 'n enkele linkerhandmelodielyn met akkordale begeleiding in die regterhand. Die vier

verplasing van die akkoord in die regterhand met 'n mineur derde in hierdie gedeelte herinner die luisteraar vaagweg aan die beweging van die kwint sirkel in die eerste frase van die B-seksie van die tema.

Vanaf maat 13 tot aan die einde van die variasie beweeg ons weer terug na 'n stelling van die A-seksie se materiaal. Maat 13 is 'n presiese herhaling van maat 1 van hierdie variasie. Die tekstuur is ook identies aan die eerste twee frases van die A-seksie. Hierdie frase word egter met een maat verleng om die *ritardando* aan die einde van die variasie te beklemtoon en om 'n groter kontras met die meer opgewekte volgende variasie te verseker.

Hierdie variasie kan steeds as 'n saamgestelde tweeledige struktuur beskou word, alhoewel dit op 'n ander wyse as die tema saamgestel is. Waar die tema en ander variasies dikwels 'n $AA^{(1)}BB^{(1)}$ -struktuur (waar die nommer in die hakies dui op 'n gevarieerde herhaling) besit, kan Variasie 5 se struktuur as volg geïllustreer word: AA^1BA^2 . AA^1 kan dus beskou word as die oorbruggende A-seksie, terwyl die oorbruggende B-seksie bestaan uit BA^2 . As gevolg van hierdie vryer toepassing van die tema se vormstruktuur kan hierdie variasie eerder as 'n fantasie-variasie geïnterpreteer word.

3.4.7 VARIASIE 6

Variasie 6 bestaan uit 'n A-seksie van 16 mate en 'n B-seksie van 16 mate, dus in totaal 32 mate. Die A-seksie se eerste frase bestaan uit vier mate. Die volgende twee mate se begeleidingsfiguur is presies dieselfde as dié gevind in die eerste frase se eerste twee mate en die luisteraar mag dalk dink dat die eerste frase bloot gevarieerd herhaal sal word. Die tweede frase, wat in maat 5 begin word egter na twee mate, in maat 7, kortgeknip deur 'n tussenwerpsel frase, gebaseer op onverwante materiaal, van twee mate. Hierdie tussenwerpsel beweeg terug na 'n presiese herhaling van die eerste frase wat begin in maat 9. Die luisteraar se verwagtinge word uiteindelik in mate 13-16 bevredig waar daar 'n viermaatfrase, 'n volledige gevarieerde herhaling van die eerste frase, gevind word. Die A-seksie is dus frasegewys 'n verdubbeling van die oorspronklike tema wat uit slegs twee viermaatfrases.

Voorbeeld 11: In die 7de en 8ste mate van Variasie 6 kan die tussenwerpsel frase gesien word. In die daaropvolgende maat beweeg Muczynski terug na 'n herhaling van die eerste frase van die variasie (Muczynski 1996:5)

VAR. 6
Allegro ma non troppo

The musical score is presented in two systems. The first system contains five measures in 3/8 time, marked with a forte (*f*) dynamic. The second system contains five measures, marked with a piano (*poco rit.*), an acceleration (*accel.*), and a return to the original tempo (*a tempo*). Dynamics include mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*). The score features treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Die B-seksie se eerste vier mate skep die eerste frase van dié gedeelte. Die begeleidingsfiguur is veral behulpsaam in die identifisering van die kwintsirkelbeweging wat telkens die B-seksie inlui. As gevolg van die dinamiese swelling en terugsinking wat in beide mate 17-18 asook 19-20 voorkom, kan daar egter beweer word dat mate 17-20 uit twee tweemaatfrases bestaan waar mate 19-20 'n dalende sekwens van 17-18 is. Dieselfde argument is in variasie 3 bespreek en tydens my uitvoerings van die musiek het ek 'n soortgelyke benadering gevolg. Mate 21-24 vorm weer 'n reëlmatige viermaatfrase. Die hele B-seksie word herhaal met behulp van herhalingstekens en die laaste maat van hierdie variasie word aangepas om 'n bevredigende einde te skep.

Voorbeeld 12: Die eerste vier mate van die B-seksie kan beskou word as 'n viermaatfrase of 'n dalende sekvens as gevolg van die herhaalde dinamiese vlakke (Muczynski 1996:6)

3.4.8 VARIASIE 7

Met die eerste oogopslag en aanhoor van die sewende variasie, mag die pianis en luisteraar dalk onder die indruk geplaas word om te dink Muczynski het 'n meer fantasie-variasiebenadering gevolg soos in Variasie 5, as gevolg van sekere stilistiese aspekte (wat in die volgende hoofstuk bespreek sal word). By nadere inspeksie besef mens egter gou dat die komponis getrou gebly het aan die oorspronklike struktuur van die tema. Die hele variasie bestaan uit 24 mate en weerspieël reeds die reëlmatige aard daarvan.

Die A-seksie bestaan uit twee viermaatfrases. Die teksturele verandering wat plaasvind vanaf maat 4 tot maat 5 beklemtoon die einde van die eerste frase en die oorgang na die tweede frase. Albei frases is gebaseer op die openingsfrase van die tema en die tweede frase kan weereens beskou word as 'n gevarieerde herhaling van die eerste frase.

Die B-seksie begin in maat 9 van Variasie 7. Die agt mate waaruit dit bestaan kan weereens verdeel word in twee viermaatfrases: die kwintsirkelfrase en die afsluitingsfrase. Hierdie agt mate word herhaal om die totale sestien mate van die B-seksie te skep. Die laaste maat word weereens aangepas, maar die funksie daarvan verskil effens van die vorige variasie s'n: alhoewel die aangepaste maat 'n meer finale gevoel aan die variasie verleen, is daar geen werklike breuk tussen die laaste akkoord en die begin van die volgende variasie nie. Die laaste twee akkoorde van die maat boots reeds die *tango*-ritme waarop die volgende variasie gebou is na. Dus kan hierdie laaste maat beskou word as voorbereidend eerder as afsluitend.

Voorbeeld 13: Die tango-ritme van Variasie 8 kan reeds in slotmaat van Variasie 7 gevind word (*mf*-maat)
(Muczynski 1996:7)

The image shows a musical score for piano accompaniment. It is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is divided into two systems. The first system shows the initial rhythmic pattern. The second system is marked 'poco rit.' and contains two first endings (1. and 2.) with dynamic markings 'mf' and 'p'.

3.4.9 VARIASIE 8

Die agste variasie van die komposisie bestaan uit 25 mate. Daar is twee hooforsake vir hierdie onreëlmatige getal: die aanpassing van die struktuur van die tema vir variasiedoeleindes sowel as 'n toevoeging tot die oorkoepelende tweeledige struktuur.

Die A-seksie word getrou aan die tema aangebied. Twee frases, elke vier mate lank, is die boustone. Die tweede frase is weereens 'n gevarieerde herhaling van die eerste een: die eerste twee mate van elke frase is presies dieselfde, maar die laaste twee mate van elke frase verskil egter tekstureel, melodies en ritmies.

Die B-seksie bestaan weer uit twee frases wat albei herhaal word. Die eerste frase word weereens uitgekern aan die kwint sirkelbeweging wat prominent deur die linkerhand gestel word en bestaan uit vier mate. Die daaropvolgende frase bestaan egter net uit drie mate. Die drie mate van hierdie frase stem ooreen met die eerste drie mate van dieselfde frase in die oorspronklike tema (hier is die harmoniese beweging rigtinggewend), maar die voltooië kadens wat in die derde tot vierde maat van die frase in die tema gevind word, word aangepas in hierdie variasie en die voltooië kadens lei eerder direk terug na 'n gevarieerde herhaling van die eerste frase van die B-seksie. Na hierdie gevarieerde herhaling van die eerste frase, vind mens 'n presiese herhaling van die driemaatfrase wat dus 'n B-seksie van veertien mate skep. Hierdie keer lei die aangepaste voltooië kadens egter na 'n kodetta van drie mate. Die kodetta kontrasteer duidelik met die voorafgaande materiaal in terme van tempo, aangesien dit *meno mosso* gemerk is. Hierdie laaste toevoeging tot die variasie dien as 'n oorbrugging tussen 'n meer passievolle *tango*-seksie en die teruggehoue, stadige wals van Variasie 9.

Voorbeeld 14: In hierdie uittreksel kan mens sien hoe die eerste driemaatfrase van die B-seksie aangepas is om direk in die tweede viermaatfrase (die laaste maat van hierdie voorbeeld) op te los (Muczynski 1996:8)



3.4.10 VARIASIE 9

Variasie 9 bestaan uit 18 mate wat reeds 'n leidraad gee dat Muczynski weereens nie by 'n reëlmatige viermaatfrase-plan gehou het in hierdie afdeling nie. Deur die herhaling van materiaal as leiding te gebruik, sien mens dat die A-seksie strek van mate 1-7. Die eerste frase bestaan uit drie mate. Vanweë die harmoniese beweging kan mens aflei dat die eerste twee mate van die oorspronklike tema in die eerste maat saamgevoeg is, wat as gevolg van 'n tydmaattekenverandering in maat 2 een pols van drie agstenote langer is. Dit is juis in hierdie ekstra pols dat ons die dominant harmonie van die tema vind. Die tweede frase, 'n gevarieerde herhaling van die eerste frase, bestaan uit vier mate, maar bloot te danke aan 'n gevarieerde herhaling van die eerste maat van die frase self.

Die B-seksie begin in maat 8 en bestaan uit agt mate: twee viermaatfrases. Die oorspronklike twee frases, elk vier mate lank, waarop die B-seksie van die tema gebaseer is, is in hierdie variasie in lengte halveer en saamgevoeg om 'n enkele viermaatfrase te skep. Die tweede viermaatfrase van hierdie variasie se B-seksie is bloot 'n gevarieerde herhaling van die eerste viermaatfrase. Soortgelyk aan die vorige variasie, voeg Muczynski weereens 'n driemaatlange kodetta in hierdie variasie by. Dit word uitgedruk deur 'n klein breuk wat dit voorafgaan en 'n stadiger tempo.

Voorbeeld 15: In hierdie uittreksel kan gesien word hoe Muczynski die kodetta duidelik aan die luisteraar oordra met behulp van 'n pause en 'n tempo-verandering (Muczynski 1996:9)



3.4.11 VARIASIE 10

Die tiende variasie van *Desperate Measures* begin met 'n A-seksie van 16 mate. Die eerste viermaatfrase strek van die opmaat van maat 1 (die enigste voorbeeld van 'n opmaat in die werk) tot 4 en die tweede viermaatfrase vanaf die opmaat van maat 5 tot maat 8. Die daaropvolgende 8 mate is bloot 'n gevarieerde herhaling van die eerste twee viermaatfrases.

Die B-seksie is struktureel onreëlmatig saamgestel in die sin daarvan dat dit uit 25 mate bestaan en gebaseer is op drie viermaatfrases. Die eerste viermaatfrase word gevind in mate 17-20. Hierdie frase is gebaseer op die kwintsirkelfrase van die tema. Die daaropvolgende viermaatfrase strek vanaf maat 21-24. In plaas daarvan om na die volgende frase volgens die tema te beweeg, varieer Muczynski die kwintsirkelfrase weereens om materiaal vir mate 21-24 te skep. Die tweede viermaatfrase van die tema word ontwikkel om die derde viermaatfrase van die B-seksie te skep. Die oorspronklike frase van die tema eindig op 'n tonika-harmonie. Muczynski verleng egter die subdominant-dominant-beweging wat in die derde maat van hierdie frase in die tema gevind word om oor twee mate te strek in Variasie 10. Dus eindig hierdie frase op 'n dominantharmonie wat onmiddellik oplos in die tonika van die eerste frase van die B-seksie wanneer daar 'n presiese herhaling van die B-seksie plaasvind. Die twaalf mate word dus herhaal om 24 mate te vorm. 'n Ekstra maat word bygevoeg om die laaste frase se dominant harmonie (wat sopas bespreek is) toe te laat om op te los en die variasie tot 'n einde te bring, wat dus die 25ste maat van die variasie skep.

Voorbeeld 16: Hierdie uittreksel wys hoe die laaste frase van die B-seksie onmiddellik oplos in die herhaling van die hele seksie asook waarom die ekstra maat dus noodsaaklik is (Muczynski 1996:10)



3.4.12 VARIASIE 11

Variasie 11 bestaan uit 14 mate en kan eerder gesien word as 'n vorm van fantasievariasie en stem meer ooreen met die vryer interpretasie van Variasie 5. Dit maak ook gebruik van materiaal geleen uit Variasie 5 om die vormstruktuur te skep.

Al die frases in hierdie seksie bestaan uit twee mate. Indien Muczynski egter die tema se 2/4-tydmaat (in stede van 'n 4/4-tydmaat) toegepas het, sou hierdie variasie getrou bly aan 'n

vierfrasestruktuur. Die eerste frase se materiaal is duidelik op die tema gebaseer as gevolg van die prominensie van die a mineurdrieklank waarop die melodie gebou is. Die daaropvolgende frase se begeleidingsfiguur is dieselfde as die eerste frase, alhoewel die melodie gevarieer word, en is dus ook 'n variasie van die A-seksie se materiaal. Die derde frase se melodie is nader aan dié van die eerste frase, alhoewel die begeleidingsfiguur verder ontwikkel word. Die vierde, weereens 'n variasie van die A-seksie, se melodie word verder ontwikkel terwyl die begeleidingsfiguur getrou aan die eerste frase bly, alhoewel dit in 'n ander register geskryf is.

Die vyfde tweemaatfrase blyk egter vreemde materiaal te wees. By nadere inspeksie is dit egter duidelik dat hierdie materiaal, veral tekstuurgewys, gebaseer is op die eerste frase van die B-seksie van die vyfde variasie, alhoewel dit in 'n ander tydmaat geskied. Hierna volg nog twee tweemaatfrases gebaseer op die A-seksie. Die ritme van die eerste frase van die variasie se begeleidingsfiguur word in albei gevalle effens aangepas en die melodie word verder ontwikkel.

Opsommenderwys kan die frasestruktuur van hierdie variasie dus as volg uitgebeeld word: $AA^1A^2A^3B^{Var.5 - frase 1}A^4A^5$. $AA^1A^2A^3$ kan ook moontlik as 'n A-seksie gegroep word terwyl $B^{Var.5 - frase 1}A^4A^5$ as die B-seksie geklassifiseer kan word.

Voorbeeld 17: Uittreksels vanuit Variasie 5 (a) en Variasie 11 (b) om die ooreenkoms in tekstuur en materiaal te illustreer tussen onderskeidelik die eerste B-seksie frase en die Var.5 – frase (Muczynski 1996:5, 11)

a

Example a shows a piano accompaniment in G major. The right hand features a series of chords, while the left hand plays a melodic line with eighth notes. A 'rit.' (ritardando) marking is placed above the final measure.

b

Example b shows a piano accompaniment in B-flat major. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a bass line with a triplet. A 'poco rit.' (poco ritardando) marking is placed above the final measure.

3.4.13 VARIASIE 12

Variasie 12, die slotgedeelte van hierdie werk, kan weereens gesien word as 'n fantasievariasie, aangesien daar geensins streng by die vormstruktuur van die oorspronklike tema gehou word nie. Die eerste frase van vier mate lank kan gesien word as 'n verdere ontwikkeling van die A-frases van Variasie 11. Die soortgelyke begeleidingsfiguur is 'n leidraad in hierdie opsig. Hierna volg 'n tussenwerpsel-frase van onverwante materiaal van twee mate. Die daaropvolgende viermaatfrase is 'n verdere ontwikkeling van die eerste viermaatfrase.

Die B-seksie begin in maat 11 van die variasie. Die eerste viermaatfrase is duidelik gebaseer op die A-majeur na D-majeur beweging van die kwintsirkelfrase van die tema. Die daaropvolgende viermaatfrase blyk nuwe materiaal te wees, die melodie rofweg gebaseer op die A-seksie, maar by nadere ondersoek van die oop kwinte in die linkerhandparty is dit duidelik dat hierdie mate slegs 'n ontwikkeling van die G-majeur na C-majeur beweging van die kwintsirkelfrase van die tema is.

Hierna volg 'n toonleerpassasie van ses mate wat as 'n brugpassasie vanaf die B-seksiemateriaal terug na die A-seksiemateriaal beskou kan word. Dit strek van mate 19-24. Dit is die eerste keer wat brugmateriaal gebruik word en die toonleerpassasie stel die pianis in staat om met sy tegniese vaardigheid te spog. Die viermaatfrase van mate 25-28 is weereens materiaal gebaseer op die eerste frase van hierdie variasie, weereens duidelik gemaak deur die begeleidingsfiguur. Mate 29-30 is 'n verdere ontwikkeling van die laaste twee mate van hierdie frase en dien as nagedagte vir die variasie.

Mate 31-36 (getal as deel van Variasie 12) dien as koda vir die werk. Dit kontrasteer met die voorafgaande materiaal in terme van dinamiek en tempo. Die eerste twee mate is gebaseer op die eerste frase van die laaste variasie se eerste A-seksiefrase. Die tweemaat-tussenwerpsel-frase van Variasie 12 dien as materiaal vir die volgende twee mate. Die laaste twee mate, alhoewel dit nie presies dieselfde is nie, herinner sterk aan die laaste twee mate van die oorspronklike Paganini-tema.

Die frasestruktuur van hierdie variasie kan dus as volg uitgebeeld word: $ATA^1BB^b(\text{brug})A^2A^{2(\text{verkort})}$ koda – waar T die tussenwerpsel-frase is en B^b 'n tweede frase van die B-seksie is eerder as 'n variasie van die eerste B. Die koda kan verder ontleed word as ATB.



Voorbeeld 18: Die tussenwerpsel frase soos gevind aan die begin van Variasie 12 (links) en in die koda (regs) (Muczynski 1996:11-12)



3.5 Gevolgtrekking

Muczynski se interpretasie van die variasievorm is 'n voorbeeld van die gebruik van 'n vormstruktuur wat volgens Sisman (2001) veral aandag geniet het tydens die 20ste eeu. Die tema van *Desperate Measures* is, soos Sisman (2001) verduidelik, tussen agt en 32 mate (in hierdie geval 24 mate) lank. Muczynski put variasieoontlikhede uit die melodie (bv. figuraties wat rigtinggewend by die vormanalise is), harmoniese progressies (bv. die gereelde terugkeer van die kwintsirkelfrase) sowel as die baslyn (wat in die meeste gevalle in kombinasie met die harmoniese progressies gebruik word). Verder voldoen dit aan Sisman (2001) se verduideliking dat 'n geleende tema die basis vir 'n losstaande werk vorm. *Desperate Measures*, 'n losstaande werk, is gebaseer op die 24ste *Kapries* van Paganini se op. 1. Hierdie komposisie is ook 'n meer kleinskaalse werk in terme van tydsduur, soos vele van Muczynski se ander komposisies.

Vanuit my strukturele analise van *Desperate Measures* blyk Villegas (1981:36) se mening waar te wees dat Muczynski se frasestruktuur oor die algemeen reëlmatig is en in veelvoude van twee voorkom. Dit is slegs by uitsondering dat daar hiervan afgewyk word. Muczynski se teësinigheid om dieselfde materiaal twee keer presies dieselfde weer te gee, is duidelik in die analise. Alhoewel die oorspronklike tema se A- en B-seksie elk met behulp van herhalingsstekens herhaal word, verkies die komponis om herhalings deur die res van die werk uit te skryf. Dit stel hom dus in staat om verdere veranderinge aan te bring. As gevolg hiervan is presiese herhalings in *Desperate Measures* in die minderheid vergeleke met gevarieerde herhalings.

Muczynski gebruik verskeie tipes variasies om die komposisie op te bou. Die harmonie in alle variasies is in 'n meer 20ste-eeuse benadering toegepas. Tog bly sommige variasies so na as moontlik getrou aan die oorspronklike baslyn en harmoniese raamwerk en kan dus beskou word as konstanteharmonie-variasies, bv. Variasies 3 en 8. In sommige gevalle maak

Muczynski gebruik van elemente van melodiese buitelyn-variasies, bv. die A-seksie van Variasie 1. Daar is egter geen volledige variasie wat op hierdie manier saamgestel is nie. Die komponis bly in vele variasies baie getrou aan die vormstruktuur van sy tema en dus kan Variasies 1, 3, 4, 6 en 7 as formelebuitelyn-variasies beskou word. Alhoewel die komponis soms afwyk van die presiese vormstruktuur en frasesamestelling, bly die struktuur in die variasies reëlmatig en maklik herkenbaar. Alhoewel Sisman (2001) se omskrywing van karaktervariasies nie geheel en al van toepassing is op *Desperate Measures* nie, toon die werk wel karakteristieke van daardie vormbenadering. Die rede hiervoor is dat elke variasie sterk kontrasteer met sy omringende variasie in terme van karakter en die geslaagdheid van die werk juis hierop berus. Soos hierbo bespreek, kan Variasies 3, 11 en 12 as fantasie-variasies bestempel word vanweë Muczynski se vry benadering tot die variasie van die tematiese materiaal sowel as die vormstruktuur. Soos reeds genoem, is hierdie variasietipe algemeen in die werke van 20ste-eeuse komponiste. Al die variasies kan as strofies beskou word as gevolg van die groot kontraste daartussen wat die luisteraar in staat stel om tussen die verskillende dele te onderskei. Die skielike oorgange tussen veral Variasies 7 na 8 en 11 na 12 probeer egter hierdie strofiese aard verdoesel. In albei gevalle berei die eerste variasie die luisteraar boonop voor op die tweede variasie se materiaal wat die onderskeid nóg moeiliker maak. Regdeur die werk bly Muczynski in a mineur, alhoewel hy dikwels die tydmaat verander (sien die stilistiese analise in die volgende hoofstuk).

Bernier (2000:64) noem dat Muczynski se vormstrukture oorwegend tradisioneel is. Sy toepassing van die variasievorm in *Desperate Measures* is volgens die bogenoemde inligting geen uitsondering nie. Muczynski se voorliefde vir kleiner vormstrukture kan in die tweeledige aard van die tema en variasies bespeur word. Die komponis se gebruik van fragmentasie kan gesien word in 'n groot meerderheid van die variasies sowel as sy keuse van so 'n maklik fragmenteerbare tema. Sy tradisionalisme en Neoklassisisme word beklemtoon deur sy skryf van 'n werk in tema-en-variasievorm, 'n struktuur wat veral gedurende die 18de eeu gewildheid onder komponiste opgebou het. My stilistiese analise sal meer uitsluitel gee oor Muczynski se neoklassieke neigings. Die oorheersende duidelikheid en konvensionaliteit in frasering en tonaliteit toon dat die *avant-garde*-beweging nie in die komponis se werke gekristalliseer het nie. Kostraba (2003:17) noem spesifiek *Desperate Measures* as 'n tradisionele komposisie. Die vorm is per definisie siklies te danke aan die herhaling van tematiese materiaal. Siklisme is volgens Cho (2002:47) 'n kenmerk van Muczynski se musiek.

Vanuit die strukturele analise aangebied in hierdie hoofstuk, kan ons aflei dat Muczynski se laaste werk vir die klavier in terme van vorm 'n voorbeeld van sy tradisionalisme en Neoklassieke benadering is. Die tendense wat in die literatuur na vore gekom het, is in *Desperate Measures* bevestig.

Hoofstuk 4

Stilistiese analise van Muczynski se *Desperate Measures* binne die konteks van die komponis se laat-periode

4.1 'n Algehele oorsig van styleienskappe in die musiek van Muczynski

In die inleiding tot haar hoofstuk oor Muczynski se behandeling van Paganini se *Kapries* no. 24 in sy klavierwerk *Desperate Measures* gee Bernier (2000) die volgende beskrywing van die komponis se skryfstyl:

Robert Muczynski se styl is toeganklik en tradisioneel. Sy werke is nie atonaal nie. Hy maak nie gebruik van baie losstaande skryfstyls nie en maak staat op 'n sterk polsslag. Sy kreatiwiteit spruit uit 'n soeke om 'n emosionele reaksie by die luisteraar te ontken. Hy maak nie slegs gebruik van programmatiese titels en suggestie nie, maar skryf stukke wat relatief maklik is om in terme van karakter te beskryf. Sy stukke neig om dramaties of grappig, sowel as diepsinnig te wees (Bernier 2002:62).

Die onderliggende stilistiese eienskappe van Muczynski se musiek word deur Simmons (2001:63) geïdentifiseer as volg: die frasering is geërf van Bartók, die harmoniese palet en oorbruggende musikale retoriek is geërf van Barber, en Muczynski se voorliefde vir onreëlmatige tydmaattekens sowel as sy gebruik van karaktervolle jazz-harmonie om sy melodieë te skep, is 'n erfstuk van Bernstein. Kostraba (2003:1) skryf dat musiekkritici Muczynski dikwels as 'n tradisionalis geklassifiseer het. Howard Hanson (in Kostraba 2003) beskryf tradisionalistiese komponiste as 'n groep wat nooit totaal wegbreek van die verlede nie; slegs die mate wat hulle daarvan afwyk, verskil van een individu tot die volgende. Muczynski het byvoorbeeld hoofsaaklik gebruik gemaak van tonale, funksionele harmonie en dit slegs uitgebrei om elemente van dissonans te bevat. Hanson gaan verder deur die afskeping van Muczynski se werk as 'n onderwerp vir akademiese analise toe te skryf aan sy tradisionalistiese agtergrond (Kostraba 2003:5-6). Die komponis self was van mening dat sy tonale skryfstyl die skuld daarvoor dra dat sy musiek minder ondersteuning geniet as dié van die meer eksperimentele komponiste. Ten spyte daarvan dat sy naam dikwels nie genoem word in bronne wat handel oor 20ste-eeuse Amerikaanse komponiste nie⁸, is daar 'n getroue groep uitvoerders en ondersteuners van sy werk.

'n Algemene prosedure wat Muczynski volg om toonlere te skep, word deur Kostraba (2003:12) beskryf. Twee nabygeleë tetra-akkoorde, gebaseer op die halftoongroepe [0, 1, 4,

⁸ Kostraba (2003:6) noem hier spesifiek Watkins (1988), Morgan (1993) en McCalla (1996).

5], [0, 1, 3, 4] of 'n samevoeging van die twee groepe, word gekombineer. Elke hand speel een van hierdie groepe. Hierdie tegniek word dikwels aangetref in vinnige, opwindende passasies en die tegniese moeilikheidsgraad daarvan klink bedrieglik hoog, aangesien elke tetra-akkoordgroep gemaklik onder die pianis se hande val. Kostraba (2003:13) stel dit wel duidelik dat die skep van toonlere in Muczynski se komposisies hoofsaaklik subjektief eerder as objektief is: in stede daarvan om 'n melodie op 'n bestaande toonleer te baseer, skep Muczynski eerder 'n nuwe toonleer deur die komponer van 'n melodie.

Bernier (2000:63), Cho (2002:49) en Tang (2017:19-20) verduidelik dat Muczynski se harmonie hoofsaaklik gebaseer is op bitonaliteit of politonaliteit, chromatiek, toontrosse en, in mindere mate, modusse. Bernier (2000:63) en Kostraba (2003:20) beskryf die boustene van die komponis se harmoniese klankkleur as die gebruik van tradisionele majeur- en mineurdrieklanke, sewende- en negende-akkoorde en die gebruik van bygevoegde note. Hy gebruik hierdie elemente, soortgelyk aan sy toepassing van vormstrukture, op onkonvensionele maniere. So benut hy byvoorbeeld parallelle sewende-akkoorde om 'n jazz-kleur aan sy musiek te verleen. Fosheim (1994:27) meen egter Muczynski beweeg weg van tradisionele tertsharmonie deur middel van sy gebruik van dissonante intervalle soos sekundes, kwarte, sekste, septieme en negendes. Villegas (1981:35) skryf dat, alhoewel Muczynski se musiek oorwegend tonaal is, dit nie verval in voorspelbaarheid nie. Tang (2017:20) is egter van mening dat die skerp dissonante harmonie wat in Muczynski se musiek voorkom, juis as nie-tradisionele akkoorde bestempel kan word. Hierdie skerp dissonans word dikwels geskep deur die gebruik van majeur sewende-akkoorde en vergrote drieklanke met 'n bygevoegde sewende (Tang 2017:22). Hy beskryf die uitgebreide harmonie as nie-tradisioneel en skryf dat hierdie akkoorde geen funksionele rol speel nie, maar slegs dien om kleur aan die musiek te verleen (Tang 2017:23). Ook die komponis se gebruik van kwartharmonie word as nie-tradisioneel beskryf (Tang 2017:24). Muczynski het self verduidelik dat sy harmoniegebruik nie beperk is tot 'n spesifieke harmonieleer nie, maar dat dit dien om uiting te gee aan sy musikale insig (Cho 2002:49). Sy tradisionele wortels was dus altyd in staat om sy kreatiwiteit ten toon te stel. Vele van sy tydgenote het gedurende dieselfde periode gebruik gemaak van sterker dissonans en die klem het meer geval op eksperimentering. Dit is dus moontlik om af te lei dat dit juis hierdie milieu is, bestaande uit 'n mengsel van tradisionalisme en eksperimentering, asook Muczynski se onwilligheid om 'n in-diepte verduideliking van sy eie komposisies te verskaf, wat gelei het tot hierdie onsekerheid rondom die inspirasie vir Muczynski se harmoniegebruik.

Muczynski se gelyktydige gebruik van twee toonsoorte (alhoewel dit altyd gekombineer is met 'n duidelike toonsentrum) het in twee groepe geval: die gebruik van nabygeleë toonsoorte om humor te skep deur middel van ligter dissonans en die gebruik van kontrasterende toonsoorte om skerp dissonans te skep (Cho 2002:49). Hoe sterk die dissonans ook mag wees, sal slegs één van die toonsoorte op die ou end duideliker na vore kom (Cho 2002:54).

In Muczynski se komposisies is daar twee maniere hoe 'n duidelike tonale sentrum geskep word: óf 'n sekere noot word sterk beklemtoon óf daar word 'n pedaalnoot geskep in 'n sekere register van die klavier. Dikwels gebruik Muczynski 'n pedaalnoot om 'n klok-effek te bewerkstellig en dit is juis hierdie klankeffek wat die lirisisme in sy musiek blootlê. 'n Pedaalnoot is dikwels belangrik om 'n tonale sentrum in 'n politonale gedeelte te integreer (Cho 2002:52, Kostraba 2003:21). In vinnige tempi word 'n ostinato-figuur dikwels ingespan om 'n tonale sentrum tot gevolg te hê (Cho 2002:54, Kostraba 2003:21) en skakel in met die gebruik van 'n sterk beklemtoonde noot soos beskryf hierbo. Kostraba (2003:21) verduidelik verder dat ostinato-figure ook ingespan word om die luisteraar voor te berei op 'n verandering in die tonale sentrum. Ostinato-figuurseksies is geneig om kort te wees en wissel oor die algemeen tussen vyf tot twaalf mate. Dié figure word ook vir ander doeleindes ingespan deur die komponis (Kostraba 2003:21). Deur die intervalle sorgvuldig te kies, skep Muczynski dikwels interessante klankkleure en atmosfeer. Bernier (2000:64) verduidelik dat Muczynski dikwels ostinato-figure onder melodieë of akkordale passasies plaas om juis dissonans te skep.

As gevolg van die gereelde gebruik daarvan het Kostraba (2003:25) die kombinasie van sekere intervalle die “Muczynski-akkoord” gedoop. Die komponis kombineer dikwels die rein kwart met 'n mineur of majeur sekunde en gebruik hierdie samestelling dan om melodiese of motiwiese materiaal te skep. Dit is veral algemeen in begeleidingsfigure of brugpassasies. Dit is wanneer Muczynski nog 'n rein kwart, tritonus of rein kwint by hierdie intervalle voeg, wat die unieke Muczynski-akkoord geskep word (Kostraba 2003:26). Die gebruik hiervan kan reeds in Variasie 3 van *Desperate Measures* gesien word (sien stilistiese analise). Kostraba (2003:26-27) verduidelik dat hierdie akkoord in drie omkerings kan voorkom. In die *Desperate Measures* voorbeeld, waar die sekunde bo in die akkoord voorkom, is die akkoord in grondposisie; wanneer die sekunde in die middel van die akkoord voorkom is dit in eerste omkering; die akkoord is in laaste omkering wanneer die sekunde die basis van die akkoord vorm. Wanneer Muczynski die harmoniese spanning van 'n seksie wil verhoog, voeg hy die tritonus by die sekunde- en kwartkombinasie (Kostraba 2003:27).

Alhoewel hierdie akkoord meestal gebruik word om begeleidende harmonie te skep, kan dit ook binne die raamwerk van parallelisme toegepas word.

Parallelisme in Muczynski se musiek word nie beperk tot die kombinasie daarvan met die unieke “Muczynski-akkoord” nie. Tang (2017:21) beskryf die gebruik daarvan in Muczynski se *Suite for Piano*, waar die komponis bepaalde klankkleure verkry deur dit te kombineer met bitonaliteit: elke hand se akkoorde is gebaseer op verskillende toonsoorte wat dan gelyktydig gehoor word.

Muczynski se gebruik van tekstuur binne akkoorde stam vanuit 'n laat 19de-eeuse tot vroeë 20ste-eeuse invloed. Sy gebruik van nie-funksionele harmonie wys daarop dat hy eerder losstaande klankkleure wou skep eerder as om harmoniese beweging in die rigting van 'n kadens wou skep. Muczynski het ook dikwels akkoorde uitgebrei met 11de en 13de intervalle. Sodoende het hy 'n groter botoonreeks geaktiveer terwyl hy gebruik maak van swak dissonante om meer eksperimentering met klankkleur moontlik te maak (Cho 2002:50). Bernier (2000:63-64) en Kostraba (2003:28) skryf dat Muczynski reeds sedert sy vroegste werke 'n voorliefde vir oop, wydgespreide begeleidende akkoorde in die basregister het. Alhoewel dit duidelik 'n 20ste-eeuse ontwikkeling is, is die 19de-eeuse harmoniese invloed onmiskenbaar. Dié harmoniese figure word dikwels verdubbel in die oktaaf (Bernier 2000:64). Hy gebruik dikwels twee rein kwinte wat bo-op mekaar geplaas word (Kostraba 2003:29). Akkoorde kan ook “lineêr” gebruik word, dus as arpeggio-figure.

Kostraba (2003:31) beklemtoon Muczynski se sonderlinge gawe vir melodieskryf. Die bron van sy melodieë stam uit die strewe om 'n spesifieke emosie, karakter of emosionele toestand uit te beeld. Kostraba (2003:31) haal David Brinn aan: “'n Wye verskeidenheid melodieë komplimenteer sy [Muczynski se] ritmes; sommiges uitgelate, sommiges peinsend, sommiges weelderig Romanties, andere hoekig en rof, asof hulle alle hoeke van 'n komplekse en interessante persoonlikheid beskryf.” Die komponis se melodieë is oor die algemeen maklik herkenbaar en, volgens Cho (2002:55), singbaar. Sy melodieë se liriese en soms matig dissonante kwaliteite verklap die invloed van modaliteit, chromatiek en jazz (Bernier 2000:63; Cho 2002:55). Die intervalle waaruit Muczynski se melodieë saamgestel word, is gewoonlik dié waarop hy sy harmonie ook bou (Fosheim 1994:31). Bernier (2000:63) beklemtoon dat chromatiek volop is, maar nie noodwendig as die vertrekpunt van die komponis se melodieë dien nie. In kontras hiermee gebruik hy ook dikwels hoekige melodieë in 'n verskeidenheid tempi en karakters. Kostraba (2003:35) en Tang (2017:5)

noem dat kenmerke van die komponis se melodieë hul wye omvang en groot spronge is. Op hierdie manier skep Muczynski 'n eenvoudige, perkussiewe karakter in 'n sarkastiese, humoristiese seksie, maar kan ook 'n geheimsinnige, soekende karakter skep in 'n stadiger passasie (Cho 2002:55, Kostraba 2003:35). Cho (2002:55) en Tang (2017:5) verduidelik verder dat Strawynski 'n soortgelyke melodieë in sy neoklassisistiese werke gebruik het. Muczynski verdeel sy melodieë gewoonlik in fraselengtes van drie tot agt mate wat mekaar dan op 'n onreëlmatige wyse opvolg (Kostraba 2003:34). Hierdie onsimmetriese verdeling lei tot 'n gevoel van opgewondenheid (Fosheim 1994:32). Fragmentering van melodieë word ook gereeld gesien (Tang 2017:5). So word 'n tema byvoorbeeld gefragmenteer wanneer dit deur die loop van 'n werk herhaal word en word ornamentele mate tussen die fragmente geplaas. Tang (2017:9) noem ook dat Muczynski se hele Prelude no. 3 van *Six Preludes*, op. 6, gebaseer is op die vier openingsmate se tematiese materiaal wat herhaal en gefragmenteer word. Ten spyte van die alomteenwoordige liriese kwaliteit van Muczynski se melodieë, is dit duidelik dat die inspirasie daarvoor instrumentaal eerder as vokaal is (Kostraba 2003:36).

Muczynski transformeer 'n melodie op verskeie wyses. Die variasie van 'n melodie hoef ook nie noodwendig slegs binne één beweging te geskied nie en is 'n waardevolle rigtingwyser by die sikliese vorm waar die melodie dikwels in verskillende registers en tecture terugkeer (Cho 2002:56). Gewoonlik sal die melodie se laaste verskyning in die oorspronklike vorm wees om balans in die vormstruktuur te verseker. Ritmiese motiewe en melodiese fragmente word op net so 'n groot verskeidenheid maniere binne 'n komposisie benut (Cho 2002:56).

Ritme en metrum speel 'n beduidende rol in Muczynski se musiek aangesien dit dikwels 'n bousteen vir die dryfkrag daaragter is (Cho 2002:56). Tang (2017:12) beskryf juis die komponis se ritmiese gebruik as voortstuwend en motories. Daar is 'n verskeidenheid tegnieke wat Muczynski van Prokofiëf, Debussy en Bartók oorgeërf het, bv. sinkopasie, kruisritmes, aksente en hemiole (Bernier 2000:64; Cho 2002:56; Tang 2017:14, 18; Villegas 1981:35). Prokofiëf het op sy beurt hierdie eienskappe vanuit Russiese volksmusiek geleen om 'n voortstuwendheid of sarkastiese temperament aan sy musiek te verleen. Muczynski se gebruik van veranderende tydmaattekens oor 'n konstante maatslag is 'n belangrike ritmiese eienskap van sy musiek (Bernier 2000:64, Kostraba 2003:18, Tang 2017:16, Villegas 1981:35). Hierdie reëlmatige maatslag word gebaseer op agste- of sestiendenote. Soms kombineer Muczynski hierdie verandering van tydmaatteken met 'n tegniek waar hy melodiese of ritmiese materiaal ook na verskillende maatslae skuif (Tang 2017:16). David Brin skryf oor Muczynski se ritmegebruik:

Vorstuwende, energieke ritmes is Robert Muczynski se handelsmerk. Die tydmaatteken mag dalk gereeld in sy musiek verander, maar die ritmes is nooit onoordeelkundig nie. Alhoewel hierdie ritmes nie maklik is om uit te voer nie, is daar iets so natuurliks daaromtrent dat hulle hul eie momentum skep en die uitvoerder meesleur, maar hul nooit soekend na die ritme laat gryp nie. (Kostraba 2003:18)

Nog 'n kenmerk van Muczynski se ritme is die gebruik van twee gelyke nootwaardes gevolg deur korteres. Die algemeenste weergawe hiervan is 3+3+2+2. Dit word deur Cisler (in Kostraba 2003:19) Muczynski se kenmerkritme genoem. 'n Algemene variant van hierdie ritme is $3 + 3 + 2/8$, die kenmerkende tango-ritme van Suid-Amerika, maar slegs één keer etiketteer Muczynski een van sy werke as sulks: variasie no. 8 vanuit *Desperate Measures*.

Muczynski vermy ook om die hoofpols in die melodielyn te laat klink. Hy kry dit reg deur die gebruik van rustekens op die eerste pols, oorgebinde note en die gebruik van aksente op swakker maatslae (Kostraba 2003:20).

'n Kenmerk van Muczynski se musiek wat verband hou met die ritme en wat ek reeds in 'n vorige hoofstuk bespreek het, is die verandering van die tempo. Die komponis pas hierdie tegniek toe om 'n verandering in die karakter van die musiek te skep. (Tang 2017:19)

Cho (2002:59) is van mening dat 'n komponis se vaardigheid as pianis afgelei kan word van die kompleksiteit en die verskeidenheid van die teksture wat hulle in hulle werke skep. Muczynski maak dikwels gebruik van 'n enkele tekstuur om eenheid in 'n werk te verseker. Hierdie gebruik skakel in by sy ekonomiese gebruik van materiaal. Hy bied wel dieselfde tematiese materiaal aan terwyl hy die teksturele inhoud verander om sodoende variasie te skep binne 'n werk (Cho 2002:60) en hy pas ook verandering in tekstuur toe as 'n hulpbron in die bepaling van vormstruktuur binne groter werke. Laasgenoemde kan gevind word in sy eerste klaviersonate waar hy die verskillende seksies binne die werk afbaken met behulp van kontrasterende teksture.

Bernier (2000:64) en Tang (2017:10) skryf dat Muczynski se komposisies 'n groot verskeidenheid teksture bevat wat wissel van enkellyn-melodieë tot ryk polifonie, vol sonoriteite. Verskeie van sy werke is gebaseer op homofoniese tekstuur, waar enkellynmelodieë begelei word deur akkoorde of ostinato-figure. In sommige werke, soos die *Toccata*, op. 15, is daar meer voorbeelde van polifonie (Tang 2017:11). Dit is wel belangrik om te noem dat beide Muczynski se homofoniese én polifoniese teksture staatmaak op 'n groot mate van onafhanklikheid tussen die twee hande om die passasies deeglik uit te voer.

Slegs Tang (2017) se studie van Muczynski se musiek gee 'n beskrywing van die komponis se gebruik van artikulasie en dinamiek. Hy noem dat die gebruik van groot, skielike veranderinge in dinamiese vlakke 'n kenmerkende eienskap van Muczynski se musiek is. Behalwe die *subito*-aard daarvan word hierdie veranderinge ook gereeld aangetref. Muczynski maak ook gebruik van 'n wye verskeidenheid artikulasies wat Tang (2017:25) as noodsaaklik beskryf in die uitvoering van die komponis se klaviermusiek. So byvoorbeeld word dit gebruik om die vormstruktuur van *Flight* vanuit die *Suite for Piano* aan die luisteraar oor te dra. Die werk is geskryf in 'n AAB-vorm waarvan die eerste A-seksie *sempre legato* gemerk is. Die tweede A- en die B-seksie word *sempre staccato* gemerk. Die *staccato*-gedeeltes het ook 'n vinniger tempo-aanduiding as die eerste A-seksie wat daartoe bydra om 'n verandering in karakter te verkry.

Kostraba (2003:30-32) is van mening dat sekere kenmerke van Muczynski se klaviermusiek stam vanuit sy loopbaan as uitvoerende pianis. Die gebruik van twee saamgestelde tetra-akkoorde om 'n toonleer te skep en die wye spasiëring van linkerhand akkoorde is reeds hierbo bespreek. Ander tegnieke wat Kostraba noem, is oktaaf-unisoonpassasies tussen die twee hande (daar is verskeie voorbeelde hiervan in *Desperate Measures*), snelle wisseling tussen die twee hande, herhaalde staccato note, intervalle en akkoorde, en handoorkruisings.

Soos vele ander werke van die 20ste eeu, verg Muczynski se komposisies ook 'n meer virtuose en idiomatiese benadering (Cho 2002:61; Kostraba 2003:30). Cisler (in Kostraba 2003:30) is van mening dat daar selfs binne die loop van een beweging van Muczynski se werk 'n wisseling van liriese en peinsende atmosfeer tot motoriese en voorstuwende karakter kan voorkom. Kostraba (2003:30) gaan voort deur te sê dat alhoewel virtuositeit 'n voorvereiste vir die uitvoering van Muczynski se klaviermusiek is, dit nooit geïnkorporeer word alleenlik met die oog op sinnelose vertoon van tegniese vaardigheid nie. Hy maak ook gebruik van die hele omvang van die klavier (Kostraba 2003:30, Tang 2017:4). Aangesien hy self 'n pianis was, is sy latere werke nooit onpianisties geskryf nie en vind ons vindingryke tegnieke in sy werke, byvoorbeeld die gebruik van die klavier as slaginstrument, toontrosse en interessante pedaalaanwysings (Cho 2002:61). Cho (2002:61-62) beskryf hoe Muczynski hierdie tegnieke in sy werke geïnkorporeer het. Die perkussiewe behandeling van die klavier is 'n ontwikkeling geskep deur neoklassisiste soos Bartók en Prokofiëf. Hierdie effek word verkry deur die gebruik van aksente, vinnige afwisseling van akkoorde tussen die twee hande en deur dissonante akkoorde te rol om 'n "kitaaragtige klank" te verkry. Toontrosse, wat die eerste keer deur Henry Cowell gebruik is, is verwelkom deur 'n nuwe generasie komponiste

wat interessante harmonieë en toonkleure wou skep. Die gebruik van die regterpedaal is ook belangrik in die skep van nuwe klankkleure. Komponiste het veral baat gevind by die gebruik van die pedaal in perkussiewe dele. Cho (2002:62) verduidelik dat nog 'n uitdaging in die speel van Muczynski se werke sy gebruik van hoekige melodieë is. Hierdie lyne word gebaseer op gebroke akkoorde en om die groot intervalle tussen melodienote korrek uit te voer, moet die pianis so ontspanne as moontlik wees. Bernier (2000:64) lig wel die feit uit dat Muczynski altyd 'n manier vind om sy gewenste klankkleure so maklik onder die hand as moontlik te laat val.

Villegas (1981:35-36) gee die volgende opsomming van Muczynski se oorbruggende styl: 'n sterk liriese gawe, ritmiese spontaniteit en 'n wye verskeidenheid karakters. Alhoewel die komponis se gawe by die komponeer van melodieë lê, maak hy dikwels staat op die gebruik van motiewe waarop hy dan seksies of hele stukke baseer. Ander patrone waarvan hy baie gebruik maak, sluit herhalende intervalle, ostinato's en sekwense. Van die algemeenste karaktereienskappe van sy komposisies sluit in:

- hemiole
- gereelde wisseling van die tydmaat
- lewendige dansritmes
- opmerklike dinamiese- en karakterwisselings
- toontrosse
- saamgestelde tydmate.

Sy werk is oorwegend tonaal, maar daar is wel voorbeelde waar Muczynski met ander benaderings eksperimenteer.

4.2 'n Stilistiese en teoretiese analise van *Desperate Measures*

Choi (2017:60-61) skryf dat *Desperate Measures* een van die hoofwerke van die 20ste eeu is wat gebruik maak van die Paganini *Kapries* se tema as beginpunt vir 'n stel variasies. Die werk bevat tonale harmonieë, maar Muczynski skram nie weg van die gebruik van bi-tonaliteit en –modaliteit, verandering van modusse, toontrosse, kwart- en kwintharmonie, verandering van die metrum, parallelisme en sintetiese toonlere nie.

4.2.1 TEMA

Muczynski se tema vir *Desperate Measures* bly baie getrou aan Paganini se oorspronklike tema (sien Voorbeeld 1 in Literatuurstudie in Hoofstuk 1). Daar is wel enkele aanpassings, behalwe vir die vanselfsprekende byvoeging van 'n begeleidende party tot die melodie.

Die tempo-aanduiding vir Muczynski se tema is *Allegro ma non troppo* terwyl die oorspronklike aanduiding in Paganini se variasie *Quasi presto* is. Die melodie van die A-seksie van Muczynski se tema is 'n oktaaf hoër as dié van Paganini. Muczynski voeg slegs 'n enkele lyn van begeleiding by. Dit bestaan uit 'n oktaafsprong tussen twee A's in die eerste en derde mate en 'n drie-oktaafsprong tussen twee E's in die tweede en vierde mate, waar die eerste E voorsien word van 'n D-kruis acciaccatura. Hierdie eerste E is 'n oktaaf hoër as die E in die melodie, wat die pianis noodsaak om sy hande te oorkruis (dit word ook met die term *cross over* in die partituur aangedui). Hierdie wisseling tussen A- en E-grondtoon beklemtoon die gesuggereerde tonika na dominant-beweging van die melodie. Elkeen van hierdie note in mate 1, 2 en 4 val op elke hoofpols van die 2/4-tydmaat en die A's word genoteer as kwartnote en die E's as agstenote. In maat 3 word die begeleiding egter ritmies aangepas: beide A's is agstenote en word in die eerste polsslag geplaas terwyl die tweede pols 'n rusteken is. Muczynski pas ook die dinamiek vir die seksie aan: waar Paganini 'n *piano*-klank soek, vereis Muczynski 'n *forte*.

Die melodie in die eerste vier mate van die B-seksie is in dieselfde register as die Paganini-tema geskryf. Die eerste noot van elke maat word egter met 'n oktaaf verdubbel. Soos genoem in die vormstruktuuranalise van Hoofstuk 3 is hierdie vier mate gebaseer op 'n kwintsirkelbeweging. Die begeleiding dien om hierdie beweging te beklemtoon: die eerste maat is gebaseer op 'n A majeure akkoord, maat twee op d mineur waarvan die F verhoog word op die laaste agstenoot van die maat om te dien as die leitoon van die G majeure van maat 3 van die B-seksie. Die A-B-beweging op die laaste polsslag van maat drie suggereer 'n V9 akkoord gebaseer op G majeure wat lei tot die C majeure harmonie in maat 4 (sien a in die bylaag). In die tweede frase van hierdie seksie word die melodie van die regterhand in die linkerhand verdubbel in die eerste twee mate. Die eerste noot van elke maat word in die regterhand met 'n oktaaf verdubbel en deur die hele maat aangehou – die pianis vat die oktaaf met vingers 1 en 5 en voer die res van die melodie met die oorblywende drie vingers uit terwyl die oktaaf nog klink. Die F-E-motief wat die oktawe vorm (sien B in die bylaag), word regdeur die werk gehoor. Die melodie word in die laaste twee mate van die frase egter heeltemal aangepas. In stede van Paganini se melodie, gebruik Muczynski 'n opgaande

harmoniese melodie in die regterhand, beginnend en eindigend op G-kruis, met 'n verhoogde vierde toontrap (D-kruis) en 'n tweede toontrap (B) wat uitgelaat word (hierdie toonleer word weer in verdere variasies gebruik). Die tweede maat is ook bloot 'n oktaaf op A wat dien as oplossing vir die voorafgaande toonleer. Die harmonie van hierdie twee mate word ook aangepas. Indien die G-kruis van die toonleer in die eerste maat se eerste pols en die D-kruis in die tweede pols as appoggiaturas beskou word, kan hierdie twee mate geanaliseer word as VI-V⁹ (waar die F in die tweede pols die dominant harmonie uitbrei). (Sien c in die bylaag vir meer duidelikheid.) Paganini se oorspronklike tema suggereer eerder 'n It.⁺⁶-V⁷ harmonie. Na hierdie twee frases herhaal word, word die laaste maat weereens aangepas om 'n groter gevoel van finaliteit te skep. Die B-mol – A beweging in die linkerhand dui moontlik op 'n Fr.⁺⁶-harmonie gebaseer op die dominant van a mineur, dus B-mol, D, E, G-kruis. Bernier (2000:67) verduidelik dat hierdie verlaagde tweede toontrap na tonika-beweging (hierna afgekort as ♭ II-I-motief) 'n gunsteling melodiese figuur van die komponis is en noem dat die regdeur die stuk gevind kan word (sien d in bylaag). Muczynski pas ook die dinamiek van hierdie seksie aan. Die *forte* van die A-seksie word oorgedra na die B-seksie. In die laaste maat van die eerste stelling daarvan vind ons 'n *diminuendo* wat die herhaling inlui. Alhoewel die nuwe dinamiek nie deur die komponis gespesifiseer word nie, moet dit op 'n sagter vlak geskied. Laastens stem die artikulasie grotendeels met dié van Paganini ooreen. Muczynski dui egter die eerste noot van elke maat, behalwe in die tweede frase van die B-seksie, staccato aan. Dit lei tot 'n meer speelse karakter as die oorspronklike Paganini-tema.

Voorbeeld 19: In hierdie uittreksel van die tweede frase van die B-seksie kan eerstens die aangehoue oktawe in die regterhand en die verdubbeling van die melodie in die linkerhand gesien word. In maat drie kan die toonleerpassasie gesien word wat Paganini se oorspronklike melodie vervang. In die finale maat van die uittreksel kan mens die versierde dominant-tonika-beweging sien in die linkerhandparty (Muczynski 1996:1)



4.2.2 VARIASIE I

Hierdie variasie word deur die komponis *Allegro moderato* gemerk en is, soos die tema, in 2/4-tyd geskryf. Die melodiese materiaal van die eerste frase van Variasie 1 is rofweg

gebaseer op die melodiese buitelyne van die eerste frase van die tema. As gevolg van die ritmiese aanpassings in die derde en vierde mate van hierdie frase, herinner die eerste twee mate die luisteraar sterker aan die tema, wat reeds genoeg is om die vormstruktuur aan die luisteraar bekend te maak. Die eerste frase is gebaseer op die dalende a melodiese mineurtoonleer met 'n bygevoegde B-mol. Die tweede frase van die A-seksie is weereens gebaseer op dieselfde materiaal, maar die melodie se buitelyn en die ritme daarvan word weereens verder ontwikkel. Daarmee saam word oktaafverplasing gebruik sodat die melodiese omvang byna twee oktawe na boontoe uitgebrei word. Hierdie frase is gebaseer op die dalende a melodiese mineurtoonleer met 'n bygevoegde A-mol en E-mol. Die begeleiding vir hierdie twee frases bestaan uit 'n grondtoon A (wat die toonsoortgevoel versterk) met 'n bygevoegde B en D. Hierdie note word aangehou terwyl 'n ostinato-patroon, bestaande uit agstenootbeweging van die note E, F, G, F, daarbo herhaal word. Die aangehoue note word slegs met die begin van 'n nuwe frase weer gespeel om die klank te versterk. Die hele seksie word *forte* aangebied en die gepaardgaande staccato's in die melodie, die ostinato-figuur, en die gereelde gebruik van aksente beklemtoon die hoekige aard van die melodie.

Soos genoem in die vormanalise, word hierdie twee frases byna presies herhaal. Dit word egter *subito piano* gemerk en hierdie dinamiek geld byna die hele gevarieerde herhaling. Alle B's wat in die eerste stelling gevind word, word egter in die herhaling daarvan vervang met B-molle. Gekombineer met die dinamiese veranderinge, skep hierdie harmoniese aanpassing 'n meer deemoedige stelling van die eerste twee frases. 'n *Crescendo* in die laaste twee mate van die A-seksie skep die oorgang na die B-seksie.

Die begeleidingsfiguur in die linkerhand van mate 17-20 skep die buitelyne van die akkoorde A majeur, D majeur, G majeur en C majeur. Dit is dus duidelik dat ons hier 'n ontwikkeling van die kwintsirkelfrase vind. Die melodie in die regterhand is egter op 'n vindingryke manier saamgestel. Op die eerste oogopslag sien ons dat mate 1, 3 en 4 van die kwintsirkelfrase 'n soortgelyke melodiese buitelyn besit en dit blyk dat die tweede maat 'n uitsondering in hierdie opsig is. Indien hierdie melodiese fragmente volgens halftone ontleed word, waar die onderliggende harmonie van die begeleiding gebruik word om 'n grondtoon te identifiseer, kan daar opgemerk word dat die melodie uit die volgende halftone bestaan (sien ook e in bylaag):

- A majeur: [1,3,4,6,7,10],
- D majeur: [0,1,3,5,7,10],

- G majeur: [0,3,5,6,8,10,11] (dus 'n ekstra toon), en
- C majeur: [0,1,5,7,8,10].

Vanuit die aantal herhaalde tone in elke stel, kan ons reeds aflei dat daar sekere ooreenkomste in die harmoniese samestelling van elke fragment is. By nadere inspeksie vind mens dat elke fragment as 'n tertsharmonie met bygevoegde note geïnterpreteer kan word:

- A majeur: C⁷+D-mol+E-mol,
- D majeur: F⁷+G+D,
- G majeur: E-mol⁷+G+C en
- C majeur: b-mol⁷+C+G.

Hier is dus bewyse van politonaliteit. Alhoewel daar nie 'n kwintsirkelbeweging in die harmonie van die melodie gevind kan word nie, is dit egter opvallend dat daar ook kwintverwantskappe daartussen gevind kan word, bv. tussen C majeur, F majeur en b-mol mineur. Die bygevoegde noot in die G majeur-maat verhoog die melodiese spanning om 'n meer bevredigende oplossing in finale maat te verseker. Die harmonie van die slotmaat van hierdie frase kan ook as C majeur⁷ met 'n bygevoegde D-mol, F en A-mol geanaliseer word, wat hierdie harmoniesespanning-hipotese bevestig.

Indien ons na die halftoonbeweging van die onderskeie melodiese fragmente kyk, sien ons ook bevestiging dat mate 1, 3 en 4 soortgelyk saamgestel is:

- A majeur: [4,3,4,2,3,1],
- D majeur: [3,2,3,3,5,2],
- G majeur: [3,1,5,4,3,1] en
- C majeur: [3,1,5,2,3,1].

Hieruit is dit duidelik dat die D-majeur maat die uitsondering is. Die [3,1]-beweging aan die einde van die ander mate is opvallend asook hoe veral mate 3 en 4 ooreenstem. 'n Dinamiese vlak van *forte* word vir die eerste en derde maat geskryf terwyl mate 3 en 4 *piano* gemerk is.

Voorbeeld 20: In hierdie uittreksel kan die kwintsirkelfrase wat hierbo geanaliseer is, gesien word (Muczynski 1996:2)



Die tematiese materiaal word in die volgende viermaatfrase se eerste twee mate (dus 21 en 22) verder ontwikkel in die linkerhand. Die beweging vanaf die F na die B (met die C beskou as appoggiatura) en die E na A-beweging (met 'n appoggiatura gebaseer op die \flat II-I-beweging wat ons aan die einde van die tema sien) is direk van die ooreenstemmende frase in die tema afgelei. (Die F-E-motief dien hier as raamwerk vir die materiaal.) Die harmonie van die linkerhandfiguur in maat 21 is dus gebaseer op die verminderde akkoord op B, wat in hierdie geval 'n dominantfunksie vervul, in die tema en maat 22 op die a mineur akkoord oplossing. Die harmonie van die regterhandbegeleiding is in maat 21 gebaseer op 'n A-mol majeurakkoord met bygevoegde D-mol en D. Hierdie akkoord los saam met die tematiese materiaal op in 'n tonika-harmonie met bygevoegde F. Die linkerhandmateriaal in maat 23 is 'n versierde weergawe van die F-E-motief wat ons in die 7de maat van die tema kry en dit los op na die grondtoon A. Die harmonie van die regterhand in maat 23 kan besyfer word as 'n F6/5-akkoord met bygevoegde B wat beweeg na 'n E⁷ akkoord met 'n gesplete tert, dus 'n bygevoegde G. Die oplossing in maat 24 word begelei deur 'n aangepaste herhaling van die toonleer wat ons in maat 11 van die tema vind. Dit word aangepas om binne die maat te eindig met 'n A, in stede van G-kruis, om die finale kadens te ondersteun.

In maat 25-28 vind 'n gevarieerde herhaling van die kwintsirkelfrase van mate 17-20 plaas. Elke fragment van die regterhand begin nou op die eerste pols van die maat en die rusteken word aangeskuiw na die tweede pols. Waar die hele fragment in die eerste weergawe heeltemal legato gemerk is, is slegs die eerste gedeelte voor die rusteken nou legato. Verder is al vier mate nou ook *forte* gemerk eerder as harde en sagte dinamiese vlakke wat mekaar afwissel. In mate 25 en 27 word 'n ekstra noot bygevoeg tot die A- en G majeur begeleidingsfigure. Die harmoniese inhoud en melodiese samestelling van hierdie frase is verder identies in die herhaling.

In mate 29-30 word die linkerhandparty van mate 21-22 effens aangepas en verder ontwikkel. Die regterhand verdubbel die linkerhand nou in oktawe. Dit bestaan uit drie fragmente wat in 'n afgaande sekvens geplaas word, elk 'n heeltoon uit mekaar. Slegs die eerste fragment se buitenste note vorm 'n verminderde vyfde; die oorblywende twee is gebaseer op 'n rein vyfde op A-mol en G-mol. Verder word die drie fragmente direk na mekaar geplaas om 'n hemiool te vorm: 'n 3/8-tyd binne die 2/4-tyd. Hierdie effek word versterk deur die gebruik van 'n aksent op die eerste noot van elke groepie. Na 'n kort pouse volg 'n a melodiese mineurtoonleer met bygevoegde A-mol. (Die A-mol kan egter as G-kruis, die leitoon,

herinterpreteer word.) Aangesien die toonleer op 'n D begin, skep dit 'n modale gevoel. Die toonleer los op in 'n tonika harmonie met bygevoegde B en F-kruis in die laaste maat.

4.2.3 VARIASIE 2

Hierdie variasie maak staat op die herkenning van die harmonie (in hierdie variasie egter grootliks aangepas) om die tematiese materiaal te identifiseer. Dit is *poco più mosso* gemerk en geskryf in die onreëlmatige tydmaat van 5/8. Die tonika-dominant-beweging van die tema is steeds herkenbaar in die A-seksie van die variasie, maar Muczynski vervang die dominant met ander akkoorde wat steeds die harmoniese fluktuasie van spanning en ontspanning behou. Verder gebruik hy ook haarnaalde om die fluktuasie aan die pianis oor te dra. Die meerderheid van die dominant-harmonieë word beklemtoon deur 'n aksent in die melodielyn en begeleidende akkoorde. In die eerste maat is die eerste pols (van twee agstes) gebaseer op die tonika harmonie. 'n Rein kwint op A versterk die tonale sentrum. 'n *Crescendo* lei tot die volgende pols. Op die tweede pols (drie agstes lank) vind mens 'n a-mol mineur-akkoord in die linkerhand en die regterhandmelodie is op 'n E-mol majeur-akkoord gebou. Albei hierdie harmonieë skep op sigself spanning met die a mineur-toonsoort, maar beklemtoon dit nog verder deur gelyktydig te klink. Hier vind ons dus 'n voorbeeld van bitonaliteit. Die tweede maat se eerste pols is weereens 'n tonika met 'n kwint op A in die linkerhandparty en die B-mol in die melodielyn kan as 'n ontsnappingsnoot gesien word as gevolg van die artikulasie. Die linkerhand beweeg op die tweede pols na 'n B-mol majeur-akkoord, maar die regterhand behou die a mineur-gevoel, alhoewel daar 'n D-mol tot die harmonie bygevoeg word. Maat 3 is 'n presiese herhaling van maat 1. Die herhaalde kwinte aan die begin van al drie hierdie mate stel die toonaard van a-mineur, soos die tema, vas. Maat 4 *begin* met die B-mol harmonie op die eerste pols (in hierdie geval drie agstenote lank) en beweeg na 'n tonika harmonie op die tweede pols. Die regterhandmelodie weerspieël hierdie beweging en die E-mol in die middel van die maat dien as spilpunt: 'n bygevoegde rein kwart op die B-mol-harmonie en 'n gesplete kwint in die a mineur-harmonie. In die gevarieerde herhaling van dié frase word die linkerhand presies herhaal, maar die melodie word 'n oktaaf hoër verplaas. Die melodie word gevarieer met behulp van non-akkoordnote in die eerste twee mate van die tweede frase. In die derde maat van die frase word die eerste pols egter gebaseer op 'n e-mol mineurakkoord teen die tonika-harmonie van die begeleiding. In die tweede pols voeg die melodie 'n B-mol, G-mol en gesplete unisoon by tot die a-mol mineur-harmonie. Die laaste maat van die frase is gebaseer op 'n e-mol mineurtoonleer wat die rol van dominant inneem en oplos na die A majeurakkoord waarmee die B-seksie begin.

Terwyl die A-seksie hoofsaaklik homofonies was, is die eerste twee mate van die B-seksie polifonies en kan drie stemme onderskei word. Die basiese raamwerk van die eerste twee mate van die B-seksie is gebaseer op die kwintsirkelbeweging wat versier word met behulp van die \flat II-I-beweging in die middelste stem. So word die A-harmonie byvoorbeeld versier met 'n B-mol na A-beweging. Die tweede pols voeg nog 'n ontsnappingstoon by tot hierdie beweging, dus die F in die D majeur-harmonie en die E-mol in die C majeur-harmonie. Hierdie non-akkoordnote skep dus dubbelsinnigheid in terme van die tonaliteit. (Elke voorbeeld van die \flat II-I-beweging in hierdie gedeelte is as f in die bylaag gemerk)

Voorbeeld 21: Die versierde kwintsirkelfrase (na die herhalingsteken), die eerste frase van die B-seksie (Muczynski 1996:3)

In die daaropvolgende twee mate word die kwintsirkelfrase wéér as materiaal gebruik. Dit is duidelik vanuit die linkerhandparty se beweging. In elke maat word die oplossing (dus van die tematiese A majeur- na D majeur-harmonie en G majeur na C majeur) weereens versier deur die \flat II-I-figuur.

Voorbeeld 22: In hierdie uittreksel sien mens die versierde oplossings in die linkerhandparty asook 'n voorbeeld van parallelisme in die regterhand (Muczynski 1996:3)

Gelyktydig word daar 'n voorbeeld van parallelisme in die regterhand gevind: 'n mineur akkoord in tweede omkering wat chromaties afbeweeg oor vier polse vanaf c mineur na a mineur. Hierdie akkoorde voltooi egter die geïmpliseerde harmonie van die begeleiding en

kan geanaliseer word as bygevoegdenoot-akkoorde. Die c mineurakkoord voeg 'n C en E-mol by tot die A⁷-harmonie; die b mineurakkoord 'n B tot die D-harmonie; die b-mol mineurakkoord 'n B-mol en D-mol tot die G⁷-harmonie en die a-mineur akkoord 'n A tot die C-harmonie.

Die laaste twee mate word in 'n 6/8-tydmaat geskryf. Hierdie word moontlik gedoen om 'n oorgang te skep tussen die 5/8-maatslag van Variasie 2 en die 4/4-maatslag van Variasie 3. Die tweedelaaste maat van Variasie 2 is 'n toonleerpassasie in oktawe. Die eerste pols is gebaseer op 'n a melodiese mineurtoonleer en die tweede pols op 'n E-mol majeuretoonleer met 'n bygevoegde G-mol. F-E-motief word hier aangepas tot 'n F-E-mol-motief. Hierdie motief word gevorm deur die geaksentueerde eerste note van elke van die twee toonleerfragmente wat sopas bespreek is. Die tweede pols los op in 'n B-mol akkoord in die linkerhand op die eerste pols van die laaste maat. In dieselfde maatslag vind ons 'n enkele tetra-akkoord van die Muczynski-toonleer gebaseer op die halftone [0,1,3,4], hier gebaseer op C, dus C, D-mol, E-mol en E. (Sien Kostraba (2003:12) se verduideliking in die inleiding vir meer inligting rondom hierdie toonlere.) Die laaste E van die tetra-akkoord skep 'n genoegsame dominantgevoel en die variasie eindig op 'n tonika-harmonie op die laaste polsslug van die maat. Die B-mol-akkoord in die linkerhand skep weereens die ♭ II-I-motief met die tonika-oplossing.

4.2.4 VARIASIE 3

Hierdie variasie word *l'istesso tempo* gemerk, dus bly die tempo van hierdie 4/4-tyd-variasie dieselfde as die laaste twee mate van Variasie 2 wat in 6/8-tyd was. In die A-seksie kry ons die eerste voorbeeld van die Muczynski-akkoord in *Desperate Measures* in die linkerhandparty. Elke akkoord van die linkerhand is op die tweede agstenootslag van elke pols geplaas. Die eerste drie linkerhandakkoorde van elke maat is die Muczynski-akkoord (sien g in bylaag). Die E in die middel van die akkoord is die basis. Dan word 'n rein kwart (A) en daarna 'n majeur sekunde (B) bygevoeg. Die kwart word verdubbel en vorm 'n rein kwint onder die E. Die finale begeleidende akkoord van mate 1 en 2 is onderskeidelik B-mol 6/4 en A-mol met 'n bygevoegde D-mol. Beide hierdie akkoorde dien as plaasvervanger vir die dominantharmonie en 'n crescendo na die einde van die maat en 'n terugkeer na die oorspronklike *mf* aan die begin van die volgende maat, beklemtoon hierdie benadering. Die regterhandparty van die eerste twee mate van die variasie is gebaseer op 'n opwaartse 4-nootfiguur gebou op die toonklasversameling [0,1,6] wat op elke maatslag gehoor word. Slegs die noot waarop die versameling gebou is, dus [0] verskil. Volgens die maatslag, is

hierdie toon: A-A-A-E|A-A-A-C. Slegs op die laaste maatslag van die tweede maat beweeg hierdie figuur afwaarts, dus die C-figuur.

Voorbeeld 23: Die openingsmate van Variasie 3 (Muczynski 1996:3)

VAR. 3 attacca

L'istesso tempo

Die kontrasterende harmonieë op die laaste polsslag dien om die dominant-effek hierbo bespreek, te versterk en kan as 'n voorbeeld van bi-tonaliteit gesien word. Indien die linker- en regterhand se materiaal egter saam geanaliseer word, sal die eerste drie polse van elke maat gebaseer wees op die tonale sentrum A (vanweë die opmerklke plasing van die A's en die oop kwint in die linkerhandfiguur) met bygevoegde B-mol, B en E-mol (gesplete vyfde). Die “dominantharmonie” op die laaste pols van maat een sal bestaan uit 'n B-mol majeur harmonie met bygevoegde E (wat ook as 'n gesplete vyfde geïnterpreteer kan word) en dié van maat twee is 'n A-mol majeur harmonie met bygevoegde D-mol.

Die linkerhandparty van die eerste vier mate van die B-seksie is weereens gebaseer op die kwintsirkelfrase. Die eerste maat is gebaseer op 'n A⁷-harmonie met bygevoegde E-mol. Hierdie E-mol vorm egter die nou bekende ♭ II-I-beweging wanneer die A-harmonie oplos in die D⁷-harmonie. Dieselfde speel hom af wanneer die G⁷+C-kruis (of eerder D-mol in die analise) van die derde maat oplos na die C⁷ van maat vier. Hierdie verlaagde tweede verhoog die spanning en oplossing gevoel van albei die tweemaatfrases, 'n effek wat deur die haarnaalde ('n *crescendo* in die eerste maat van elk gevolg deur 'n *decrescendo*) beklemtoon word. Die regterhandmateriaal van die eerste frase is 'n lopiese gebaseer op 'n F¹³+A-mol-harmonie. Die daaropvolgende is 'n presiese sekwens 'n heeltoon afwaarts, dus gebaseer op 'n E-mol¹³+G-mol-harmonie. Hierdie seksie kan as polifonies beskou word. Die regterhandfigure vorm die boonste stem. Die middelste stem is die aangehoue grondtoon van die harmonie van die linkerhand. Die derde en onderste stem vorm 'n interessante ritmiese kontras en brei die basiese harmonie uit.

In die finale frase word die F-E-motief van die eerste twee mate van die tema, wat in Voorbeeld 19 gesien kan word, weereens vervang met 'n F na E-mol-beweging:

Voorbeeld 24: Hier kan gesien word hoe Muczynski die F-E beweging van die tema (sien eerste twee mate van Voorbeeld 19) vervang met 'n F-E-mol-beweging in Variasie 3 (Muczynski 1996:1, 3)



Die linkerhandfiguur is 'n herhaling van die regterhandfiguur, slegs 'n oktaaf laer, in albei mate. Die eerste maat kan geanaliseer word as 'n F^7 -harmonie en die tweede maat as 'n $e\text{-mol}^7$ -harmonie. Elke groepie se eerste noot word geaksentueer om die basiese bewegingraamwerk wat bespreek is, te beklemtoon. In die laaste twee mate se linkerhand party vind ons weereens die F-E-beweging wat ons in die begeleidingsfiguur van die ooreenstemmende maat in die tema vind. Die E los op na 'n A waarna die \flat II-I-beweging weer gestel word. Die regterhand se materiaal in die tweedelaaste maat is gebaseer op die Muczynski-toonlere. Twee [0,1,3,4]-toonlere word gekombineer om 'n opwaartse en dan afwaartse lyn te vorm wat oplos op A (sien h in bylaag). Dit is interessant om te sien dat die hoogste en laagste note van hierdie toonler A is. Dit is nog 'n manier hoe Muczynski die tonale sentrum beklemtoon.

4.2.5 VARIASIE 4

Variasie 4 is *scherzando* gemerk en die hoekige homofoniese tekstuur daarvan kontrasteer onmiddellik met die voorafgaande variasie se vloeiendheid en polifonie. Ons vind ook 'n groter verskeidenheid skielike dinamiese veranderings. Die variasie begin *forte*, waarna die B-seksie ingelui word deur 'n onvoorbereide *piano*. Dit groei tot 'n *mezzo forte* waarna die eerste stelling van die seksie afgesluit word deur 'n skielike *forte* wat stadig wegsterf. Die herhaling van die B-seksie is weer *piano* gemerk, maar daar is geen *crescendo* nie. Dit word weereens afgesluit deur 'n *subito forte* wat wegkrimp tot 'n *piano*. Hierdie skielike dinamiese veranderinge dra by tot die hoekige karakter van hierdie variasie.

In Variasie 4 kan daar weereens vele voorbeelde van die Muczynski-akkoord gevind word. In die A-seksie vind ons hierdie akkoorde in die linkerhand. Almal is in grondposisie, dus saamgestel soos in die vorige variasie. In die eerste maat van die eerste frase is die akkoord gebou op die grondtoon A, wat dus 'n a-mineurharmonie met 'n bygevoegde sekunde skep, én

dit is geaksentueer om die tonale sentrum vas te stel. In die tweede maat vind ons twee akkoorde: D en F hul onderskeie grondtone. Die d mineur- en f mineur-harmonieë wat die akkoorde skep, vervul weereens die dominantfunksie. Beide besit bygevoegde sekundes. Mate 3 en 4 van die eerste frase is 'n herhaling van die eerste twee mate. In die tweede stelling van die A-seksie word slegs die ritme van die tonika-maat aangepas deur 'n herhaling van die akkoord op 'n onbeklemtoonde maatslag van die maat in albei gevalle.

Die eerste maat van die A-seksie se melodie herinner vaagweg aan die melodie van die tema. Dit is vanweë die A-C-B-A-fragment wat ooreenstem met die tweede pols van die eerste maat van die tema. So skep Muczynski weereens 'n verbinding met die tematiese materiaal van die tema. Die eerste maat is gebaseer op 'n a mineur-harmonie. Die eerste pols van die tweede maat is gebaseer op 'n e-mol mineur-harmonie wat kontrasteer met die d mineur-harmonie van die basakkoord. Die tweede pols is egter gebaseer op die f mineur+G-harmonie van die begeleidende akkoord en voeg D by die harmonie (sien i in bylaag). Maat drie is weereens gebaseer op a mineur. Maat vier se akkordale tekstuur in die regterhand is gebaseer op drie harmonieë, waarvan elke oor twee agstes strek: e-mol mineur⁷, c-kruis mineur en G majeur+A.

Voorbeeld 25: Die eerste vier mate van Variasie 4 ter illustrasie van bogenoemde (Muczynski 1996:4)

VAR. 4
Scherezando

Die tweede stelling van die eerste frase is byna 'n presiese herhaling in terme van melodie, maar die 3de maat daarvan word aangepas en sodoende word die a mineur+B harmonie uitgebrei tot a mineur+B+E-mol (sien j in bylaag).

In die B-seksie word 'n gevarieerde weergawe van die Muczynski-akkoord in die regterhandparty gebruik. Die melodie skuif na die linkerhand en deel die ritme van die eerste maat van die variasie se melodie. Hierdie teksturele verandering help om die onderliggende vormstruktuur van die variasie aan die luisteraar duidelik te maak. In plaas daarvan om die regterhandakkoord te begin konstrueer met 'n rein kwart, gebruik Muczynski 'n vergrote kwart. So word die eerste akkoord dus op 'n E-mol en A gebaseer. Die majeur sekunde word

nou *onder* die A bygevoeg. Daar is wel steeds 'n rein kwint onder die E-mol, dus A-mol. Die vergrote oktaaf tussen die A en A-mol van die regterhand, skep 'n dissonante variasie van die A majeur van die tema wat ook 'n onheilspellende karakter tot gevolg het.

Voorbeeld 26: Die gevarieerde Muczynski-akkoord kan in die regterhandparty gesien word (Muczynski 1996:4)



Die Muczynski-akkoorde se grondtone beweeg oor die eerste drie mate van die B-seksie as volg: A-mol, D-mol, G-mol. Die vierde maat bestaan egter uit 'n D-mol⁺₇-akkoord in stede van 'n vierde Muczynski-akkoord (sien k in bylaag). Die kwintbeweging van die akkoorde se grondtone verteenwoordig die kwintsirkelfrase. Verder dui die harmonies meer stabiele D-mol⁺₇-akkoord (wat uit slegs tertse bestaan) op 'n ontspanning in die harmoniese fluktuasie ná hierdie sekvens.

Die melodieuze linkerhandparty is in die eerste maat van die B-seksie gebaseer op 'n d mineur-harmonie gevolg deur 'n g mineur-maat. Hierdie kwintbeweging versterk die proses in die regterhand wat in die vorige paragraaf verduidelik is, alhoewel die versterking geskied deur middel van bitonaliteit tussen die twee hande. In die derde maat word die g mineur-harmonie van die tweede maat egter uitgebrei na 'n g mineur⁷+E-mol-harmonie (sien l in bylaag) in plaas van om met die kwintbeweging voort te gaan in die melodie. Dit dien egter as 'n spilpunt om nader te kom aan die harmonie van die begeleidende akkoorde aangesien die volgende maat se melodie gebaseer is op 'n D-mol⁺₇+G+B-mol-harmonie (sien m), 'n uitbreiding van die begeleidende D-mol⁺₇-begeleiding. In die daaropvolgende frase word die F-E-beweging van die tema weereens vervang deur 'n F-E-mol-beweging wat as basis dien vir twee soortgelyke figure in oktaafbeweging tussen beide hande. Die F-E begeleidingsfiguur word in die volgende twee mate van die variasie ontwikkel om die frase af te sluit.

Die twee frases van die B-seksie word herhaal met geringe veranderinge (uitsluitend die dinamiese veranderinge wat reeds bespreek is). Die hele eerste frase word in die tweede

stelling 'n oktaaf hoër verplaas. Die ritme van die Muczynski-akkoord seksie in die regterhand word in die tweede stelling aangepas. Waar die linkerhandmelodiefragmente van die eerste frase in die eerste stelling legato aangebied is, word hulle in die tweede stelling staccato geskryf. Die tweede frase van die B-seksie word egter presies herhaal.

4.2.6 VARIASIE 5

Muczynski verkry onmiddellik kontras tussen Variasies 4 en 5 op twee maniere: karakterkontras tussen 4 se *scherzando* en 5 se *andante tranquillo* en deur teksturele kontras. Waar Variasie 4 oorwegend hoekig en homofonies met akkordale begeleiding was, met die begeleiding dikwels in die regterhand, is Variasie 5 duidelik meer polifonies en vloeiend. Hierdie variasie is vry van skielike dinamiese uitbarstings en die dinamiek wissel tussen hoofsaaklik *piano* en *mezzo forte* met 'n enkele *pianissimo*.

Dit is veral in Muczynski se toepassing van die harmonie waar die analitiese belang lê. Regdeur die variasie is daar voorbeelde van politonaliteit en 'n voorbeeld van polimodaliteit. Verder lei die aantal bygevoegde note tot die basiese harmonie tot 'n sterk jazz-kleur. In die eerste frase skep die linkerhandparty die basiese harmoniese raamwerk (maat vir maat) a mineur, d mineur, F majeur⁷, d mineur. In die tweede frase, waar die luisteraar moontlik 'n gevarieerde herhaling van die eerste frase mag verwag, word hierdie progressie onverwags aangepas (met behulp van modale veranderinge en vervanging van akkoorde) tot: A majeur, D majeur, B-mol majeur, E majeur⁷. Die regterhand word egter gebaseer op verskillende progressies. Die akkoordwisselings vind wel, soos vir die linkerhand, plaas op die maatlyne. Die melodie is in beide die eerste en tweede frases gebaseer op a mineur. In die eerste frase vind mens die volgende harmoniese progressie vir die regterhand: a mineur, a mineur, a mineur, D-mol majeur+E+B. Hierdie D-mol-harmonie word geskep deur die middelste stem wat in die kollig tree terwyl die sopraan staties is. Die bygevoegde E in die laaste maat is as gevolg van 'n E van die vorige maat se a mineur-melodie wat oor die maatlyn aangehou word in die boonste stem. Hier is dus 'n voorbeeld van politonaliteit tussen die twee hande. In die tweede frase word die regterhand gebaseer op die volgende progressie: a mineur, a mineur, D-mol majeur⁷, b-mol mineur⁷+G. Terwyl die hele frase gebou is op politonaliteit, is die eerste maat daarvan 'n voorbeeld van polimodaliteit: terwyl A majeur in die linkerhand klink, klink a mineur in die regterhand.

Die derde frase wat, soos in Hoofstuk 3 vermeld, die begin van 'n moontlike B-seksie is, kontrasteer in terme van tekstuur met die voorafgaande materiaal. 'n Akkordale

regterhandbegeleiding met 'n vloeiende melodie in die linkerhand skep hier 'n homofoniese milieu. In elke maat van hierdie viermaatfrase verander die harmoniese samestelling weereens. In die eerste maat vind ons 'n A-mol⁺₇-harmonie in die regterhand teen 'n melodie gebaseer op E-mol majeur+E+G-mol in die linkerhand (sien n in bylaag). Die tweede maat se regterhandakkoord is 'n b mineur⁷-akkoord teen 'n F-kruis majeur+G+B melodie (sien o). Die kwintverwantskap tussen hierdie akkoorde is opmerklik en dui daarop dat hierdie frase op die kwintsirkelfrase gebaseer is. Die regterhandakkoorde wat in mineur derdes opbeweeg, alhoewel elkeen nie presies dieselfde saamgestel is nie, ondersteun hierdie hipotese. Die laaste twee mate van hierdie frase se begeleiding en melodie se harmonie stem ooreen. Die eerste gepunteerde kwartnoot van die frase se derde maat is gebaseer op d mineur⁷ en die tweede gepunteerde kwartnoot op F⁺₇. Hierdie harmonie los in die vierde maat op in die eerste akkoord van hierdie progressie: A-mol majeur⁷.

Die slotfrase is weereens gebaseer op die eerste twee frases van die variasie se polifoniese tekstuur. Weereens speel bitonaliteit 'n sleutelrol in die samestelling van die tekstuur. Die linkerhand se harmoniese progressie bestaan uit a mineur, d mineur, a mineur en eindig met D majeur⁷+F+B wat verleng word om oor twee mate te strek. Die regterhand se enkellynmelodie is gebaseer op die volgende harmoniese progressie: a mineur, A-mol majeur⁷+D-mol+E, a⁻+B, A-mol majeur⁷. Die laaste D in die regterhandparty vorm wel nie deel van die A-mol harmonie wat ook oor twee mate strek (as gevolg van die pedalaanduiding) nie, aangesien die regterhand se laaste noot eintlik 'n voorsetting van die linkerhand se opwaartse D-harmonie-figuur is. Hierdie variasie is die eerste in die stel wat nie met 'n oplossing op die tonikaharmonie eindig nie en waarvan die laaste harmonie eerder die spanning behou om direk (Muczynski gebruik die aanduiding *attaca*) in die volgende variasie op te los. Sodoende versag Muczynski die strofiese aard van sy variasies.

Voorbeeld 27: Hierdie uittreksel toon hoe die regterhand help om die linkerhandfiguur te voltooi in die slotmaat van Variasie 5 sowel as hoe Muczynski die spanning behou wat eers in Variasie 6 oplos (Muczynski 1996:5)

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The right-hand staff (treble clef) contains a melodic line with various dynamics and performance markings. It starts with 'espr.' (espressivo) and 'pp' (pianissimo), followed by a triplet of eighth notes. The dynamics change to 'p' (piano) and then 'rit.' (ritardando) with another triplet. The piece ends with a fermata and the instruction 'attacca'. The left-hand staff (bass clef) provides harmonic accompaniment with chords and arpeggios, including a prominent bass line with a fermata at the end.

4.2.7 VARIASIE 6

Hierdie variasie kontrasteer weer skerp met die vorige variasie. Die tempo-aanduiding *allegro ma non troppo* beklemtoon die hoekige karakter van die A-seksie. Die hoekigheid word deur hoofsaaklik drie elemente voortgebring: 'n melodie met baie spronge, gefragmenteerde motiewe en 'n tydmaat wat elke maat verander. Die *forte* van hierdie afdeling verras die luisteraar ook na die wegsterwende *piano* van Variasie 5. Die gereelde gebruik van *staccato* deur die hele variasie verleen 'n oorbruggende speelse gevoel.

Die eerste 3/8-maat is gebaseer op a mineur. Die tweede maat, in 4/8-tyd se twee hoofpolses is onderskeidelik gebaseer op d mineur en C majeur. Die derde maat, weereens 3/8-tyd, is gebaseer op F majeur⁷. Die vierde maat, in 4/8-tyd, se polse is onderskeidelik gebaseer op B-mol majeur+C en G majeur+A-mol (sien p in bylaag). Die eerste twee mate van die tweede frase is harmonies 'n herhaling van die eerste twee mate van die eerste frase, alhoewel die melodie daarvan effens aangepas is. Daar volg egter twee mate (mate 7 en 8) van onbekende materiaal, die eerste maat in 3/4-tyd en die tweede maat in 2/4-tyd. Die eerste van hierdie mate is gebaseer op die toonklasversameling van die Muczynski-toonleer [0,1,3,4] in albei hande. Dit word presies herhaal op die eerste twee polse, maar afwaarts verskuif op die laaste pols. Na hierdie verskuiwing verander die linkerhand se toonklasversameling na [0,3,4,5]. Dit behou egter steeds die Muczynski-toonleerkwaliteit aangesien dit soortgelyk toegepas word as die voorafgaande twee polse se materiaal en aangesien die regterhand se akkoord steeds 'n ware Muczynski-toonleerakkoord is. Die volgende maat bestaan uit 'n afwaartse arpeggio gebaseer op 'n f mineur⁷-harmonie wat teruglei na 'n presiese herhaling van die eerste frase. Die daaropvolgende frase is 'n gevarieerde weergawe van hierdie frase.

Voorbeeld 28: Hierdie uittreksel toon die Muczynski-akkoorde wat in die boonste paragraaf bespreek is (Muczynski 1996:5)

Die B-seksie se tydmaat bly deurentyd 6/8. Die eerste viermaatfrase van die B-seksie is weereens 'n variasie van die kwintsirkelfrase. Dit kan afgelei word vanaf die linkerhand se materiaal wat gebaseer is op die progressie A majeur – d mineur – G majeur – c mineur oor die vier mate. Elke majeureharmonie word gepaar met 'n *crescendo* wat in die mineurmaat oplos met 'n *decrescendo*. Die regterhandbegeleiding word gebaseer op die toonklasversameling [0,1,6] wat in elke maat op die grondtoon van die linkerhand se harmonie gebou word (sien q in bylaag). Op hierdie manier skep Muczynski 'n vinnige trioelfiguur. Die eerste twee mate van die finale frase (mate 21 en 22) word gevorm deur 'n a mineur+F-arpeggio wat die pianis uitvoer met 'n hande-oorkruis beweging. 'n E majeur⁷+G-harmonie in die volgende maat los op in 'n a mineur+B harmonie in die herhaling maat (sien r). Die \flat II-I-figuur word weereens in die bas gestel waarna 'n toonleer (afgelei vanaf die toonleer in maat 11 van die tema) teruglei na die begin van die B-seksie. Die maat wat die herhaling afsluit, is, behalwe vir 'n verlengde regterhandakkoord wat die toonleerfiguur vervang, presies dieselfde as die herhalingsmaat.

4.2.8 VARIASIE 7

Hierdie *allegretto*-variasie kontrasteer onmiddellik met die voorafgaande materiaal. Dit is gekomponeer in die 2/4-tyd van die tema. Behalwe vir twee *forte*-aanduidings in die B-seksie om die begin van 'n nuwe frase aan te dui, wissel die dinamiek tussen *piano* en *mezzo forte*. In hierdie variasie is Muczynski se gawe vir melodieskryf weer op die voorgrond. 'n Rustige melodie, gebaseer op 'n a mineur+E-mol-harmonie word bo-op 'n vloeiende polifoniese tekstuur van drie stemme geplaas in die eerste frase van die seksie. Elke melodienoot word verder benadruk deur die gebruik van 'n tenuto-teken. Die grondtone van die eerste vier mate – A, E, A, E – word afgelei van die tema se eerste frase se basiese harmoniese raamwerk. Die grondtone word egter gebruik om 'n begeleiding gebaseer op kwartintervalle vir die linkerhand te skep. Muczynski gebruik vyf toonklasse om die

harmonie te skep, dus vir A word [A, E, B, F-kruis, C] gebruik, en vir E [E, B, F-kruis, C-kruis, G]. Al drie hierdie begeleidingsmate is gebaseer op dieselfde figuur. In die laaste maat van hierdie frase skep E, D en B (almal deel van E majeur⁷) die raamwerk vir die begeleidingsfiguur. Hierdie word verder versier deur 'n dalende chromatiese figuur op E en D, en 'n C-appoggiatura voor die B:

Voorbeeld 29: Die openingsmate van Variasie 7 (Muczynski 1996:6)

VAR. 7
Allegretto

(relaxed)
mf legato
 (light pedal)

Die middelste stem voeg verskeie non-harmonietone by tot die basiese tonika-dominant beweging. In maat drie kan daar egter op die tweede pols 'n duidelike D⁷-akkoord onderskei word wat beweeg na die E-harmonie van die volgende maat. Die klankeffek daarvan dui op 'n duidelike jazz-invloed. Op die laaste sestienenoet van die vierde maat klink 'n suiwer E⁷-akkoord wat lei na die tonika van die tweede frase.

In die tweede frase is die tonika-dominant-progressie steeds die basiese raamwerk vir die harmonie. In die vierde maat vind ons egter op die eerste drie polse 'n D-harmonie wat op die laaste pols na die dominant beweeg. Vir die linkerhand word die akkoorde chromaties versier om 'n hoekige melodielyn te skep. In die regterhand vind ons weereens 'n voorbeeld van parallelisme. Elke akkoord bestaan uit 'n majeurdrieklank waarby die leitoon van die harmonie die grondtoon van die samestelling vorm. So is die eerste akkoord 'n A majeur+G-kruis-akkoord. Met elke harmoniese wending in die musiek kan ons ook die grondtoon van die harmonie in die topnoet van die regterhandakkoord vind, 'n tegniek wat Muczynski

gebruik om die tonaliteit van die musiek verder te versterk. Die eerste akkoord van die eerste en derde mate van hierdie frase word gerol.

Voorbeeld 30: Die laaste twee mate van hierdie uittreksel illustreer die samestelling van parallelisme en 'n chromatiese linkerhandmelodie (Muczynski 1996:7)



In maat sewe vind ons weereens 'n voorbeeld van polimodaliteit: terwyl die a-mineur harmonie van die linkerhand klink, vind ons voorbeelde van A-majeur-akkoorde in die regterhand.

Die B-seksie word ingelui deur die kwintsirkelbeweging in die linkerhandbegeleiding. Die begeleiding bestaan uit twee "stemme": 'n rein kwint in die bas wat die kwintsirkelbeweging aandui en 'n melodie gebaseer op note vanuit die dalende a melodiese mineur-toonleer. Hierdie tenoormelodie word in die tango-ritme van die volgende variasie gevind en help om die oorgang tussen die twee variasies ietwat te versag. Die regterhandmelodie is oorwegend gebaseer op die dalende a melodiese mineur, maar maat 11 en die tweede pols van maat 12 is gebaseer op 'n kwartharmonie en slegs swart note word gebruik daarvoor (sien s in bylaag).

'n Versierde weergawe van die F-E-motief vorm die melodie van die eerste twee mate van die slotfrase van die variasie. Die F en E word elk begelei deur 'n vergrote drieklank, gebaseer op die melodienoot, wat gelyktydig deur die regterhand gespeel word. Die eerste maat van die frase se linkerhandparty word op twee aspekte gebou: die eerste pols op die vergrote harmonie in die regterhand; die tweede pols is 'n geleende fragment vanuit die kwartale harmonie vanuit die tweede pols van maat 11 van die variasie. Dieselfde geld die tweede maat van die frase: die eerste pols is afgelei van die regterhandharmonie terwyl die tweede pols die buitelyne van 'n Fr. 6⁺ vorm (sien t). Maat 15 se linkerhandparty is 'n versierde weergawe van die F-E begeleidingsfiguur, gevolg deur 'n versierde \flat II-I-figuur wat oplos op die tonika in beide die herhalings- en slotmaat. Die regterhand in maat 15 speel twee vergrote vierklanke op die rusplekke in die linkerhandmelodie. Die herhalingsmaat se regterhandfiguur is gebaseer op 'n A-mol majeur⁷+A+B-mol+D-mol-harmonie met 'n c mineur-akkoord punktuasie in die linkerhand. Die hele finale maat is gebaseer op 'n a

mineur+B+F+G-kruis-harmonie, insluitend die linkerhandpuntuasie. Hierdie puntuasie, tesame met die akkoord op die laaste sestienenoet van die regterhand, voorspel weereens Variasie 8 se tango-ritme. Alhoewel die finale mate met 'n *poco ritardando* gespeel word, is die oorgang na die volgende variasie byna oombliklik.

Voorbeeld 31: Die slotmate wat die tango-ritme van die volgende variasie voorspel (Muczynski 1996:7)

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in a key with one sharp (F#) and one flat (Bb). The rhythm is characterized by a 3+3+2 pattern. The score includes a first ending (1.) and a second ending (2.) marked 'poco rit.' with dynamics 'mf' and 'p'.

4.2.9 VARIASIE 8

Die tango-variasie (*moderato* gemerk) is die enigste variasie in die komposisie waar 'n eksterne inspirasie spesifiek in die partituur genoem word. Die basiese 3+3+2-ritme word regdeur die variasie se begeleidingsfigure gevind.

Die basiese harmoniese patroon van die A-seksie, weereens 'n tonika-dominant progressie, word vasgestel deur die grondtone van die harmonie in die linkerhand, elke keer op die eerste pols van die maat geplaas. Die eerste twee mate beklemtoon die tango-ritme, veral deur die oktaaffragment op die tweede pols van elke maat wat lei na die nuwe harmoniese grondtoon. Die eerste drie mate van die linkerhand is gebaseer op dalende a melodiese mineur-toonleer. Slegs in die laaste twee polse van maat drie vind ons 'n B-mol. Die funksie van hierdie noot is om 'n Napelse sesde te skep wat lei tot die dominantharmonie van maat 4 (sien u in bylaag). Die twee linkerhandakkoorde is kwintharmonieë gebou op die grondtoon E, dus E, B, F. Die regterhand se melodie in die eerste drie mate word saamgestel uit 'n dalende a melodiese mineur-toonleer met bygevoegde G-kruis. In die twee laaste polse van maat drie vind ons 'n E-mol. Dit voeg egter 'n E-mol by tot die Napelse sesde. Die Napelse sesde bestaan dus uit 'n B-mol majeure+C+E-mol-harmonie. Die eerste twee polse van maat vier se melodiese materiaal berus op 'n B-mol majeure+E-harmonie, maar die laaste twee polse is 'n opgaande oktatoniese toonleer wat lei tot die tweede frase.

Die eerste twee mate van die tweede frase is 'n presiese herhaling van die eerste twee mate van die eerste frase. Maat sewe se linkerhand bestaan egter uit toontrosse op die grondtoon A met tertssugmotiewe wat met oktaafspronge saamgestel is in die regterhand. Maat 8, die

slotmaat van die A-seksie, is gebaseer op 'n f mineur¹³-harmonie (sien v in bylaag). Twee akkoorde op die twee 3-tellings en 'n afwaartse arpeggio op die 2-telling bevestig weer die tango-ritme. 'n Opwaartse figuur, waarvan die finale A-mol dien in die plek van sy enharmoniese ekwivalent as die leitoon van a mineur, lei tot die kwintsirkelfrase, die eerste frase van die B-seksie.

Die linkerhandparty, geskryf in die tango-ritme, skep weereens die $A^7 - d/D^7 - G - C$ -progressie. 'n Basstem hou die grondtoon van die harmonie terwyl 'n tenoorstem die kenmerkende ritme skep. In die tweede maat vind ons beide 'n F en F-kruis tussen die twee stemme, vandaar die besyfering hier bo. Die regterhand van mate 9-11 is gebaseer op die dalende a melodiese mineur toonleer met verskeie chromatiese versierings. Die tweede, derde en vierde pols van maat 12 vorm egter 'n toonleer wat op onderskeidelik die akkoorde a⁷, d⁷ en G-mol majeur gebaseer is.

Die regterhandparty van mate 13-14 is 'n ontwikkeling van die F-E-motief vanuit die tema. Die F in maat dertien word as die top van 'n toontros geskryf waarvan die tweede akkoord in die maat as appoggiatura geanaliseer kan word. Die E in maat 14 word as die top van 'n vergrote akkoord op F geskryf. Die twee akkoorde in hierdie maat vorm weer die twee 3+3+2-ritme van die tango. Die linkerhandmateriaal van maat 13 is op die eerste pols gebaseer op a mineur. Die tweede pols kan as kwartale harmonie ontleed word. Maat 13 is verkry deur toegevoegde tone in die regterhandakkoorde. Dit lei na 'n versierde weergawe van die F-E-motief in die linkerhandparty in maat 14. Die F-E-motief word verdubbel in die regterhand. Die F in maat 15 word egter uitgebrei met behulp van kwartharmonie en die E vorm die boonste noot van 'n E⁷-akkoord. Dit word begelei deur 'n bII-I-figuur in die linkerhand wat oplos na 'n herhaling van die eerste twee frases van die B-seksie.

In die tweede stelling van die B-seksie los die laasgenoemde E⁷-harmonie met behulp van 'n *ritardando* op in die eerste harmonie van die kodetta: d mineur. Dié onverwagte wending help om die vormstruktuur aan die luisteraar te openbaar. Hierdie seksie word *meno mosso* gemerk. Die melodiese materiaal is afgelei van die A-seksie se eerste maat, alhoewel dit hierdie keer baie chromaties aangebied word. Die linkerhandparty bestaan uit 'n d mineur-akkoord met 'n tenoor melodie wat opwaarts beweeg om in maat 24 se E-harmonie oor te beweeg. Die linkerhandparty is gebaseer op die a harmoniese mineur toonleer terwyl 'n vergrote drieklank op A-mol met 'n bygevoegde G (dit kan ook geanaliseer word as 'n vergrote drieklank op E met 'n gesplete tert) daarbo klink. Die tempo word nog verder

vertraag. Die laaste maat word *più mosso* gemerk en bestaan uit 'n opgaande toonleer, soortgelyk aan die een gevind in die 11de maat van die tema, in die regterhand en 'n dalende oktatoniese toonleer in die linkerhand waarvan albei na die A-oplossing beweeg.

4.2.10 VARIASIE 9

Die 9de variasie word aangebied as 'n stadige wals in 9/8-, 6/8- en 3/8-tyd wat mekaar afwissel. Die A-seksie is gefragmenteerd en die musiek beweeg met rukke en stote vorentoe, eerder as vloeiend. Dit word beklemtoon deur die kruisritmes wat in die 6/8-mate voorkom. 'n Donker kleur word geskep deur die dinamiek oorwegend sag te hou en vir 'n *sostenuto*-klank te vra. Die eerste driemaatfrase se materiaal is alles gebou op die a melodiese mineurtoonleer. Slegs die laaste pols van maat drie bevat 'n A-mol en G-kruis om as leitoon te dien. Enharmoniese ekwivalente word gebruik om die leesbaarheid van die partituur te bevorder. Die eerste maat is in 9/8-tyd en die tweede en derde mate in 6/8-tyd. Die harmonie wissel met elke pols en kan as volg besyfer word: a mineur+B, d mineur+E+G, e mineur+F, a mineur, d⁷, b⁷, E¹¹. In maat 4 begin die tweede frase. Maat 5 is slegs 'n gevarieerde weergawe van die vorige maat. Die toevoeging van hierdie maat veroorsaak dat hierdie gevarieerde herhaling van die driemaatfrase uit vier mate bestaan. Maat 6 is 'n presiese herhaling van maat 2 en maat 7 is 'n presiese herhaling van maat 3, maar die regterhand is 'n oktaaf hoër verplaas.

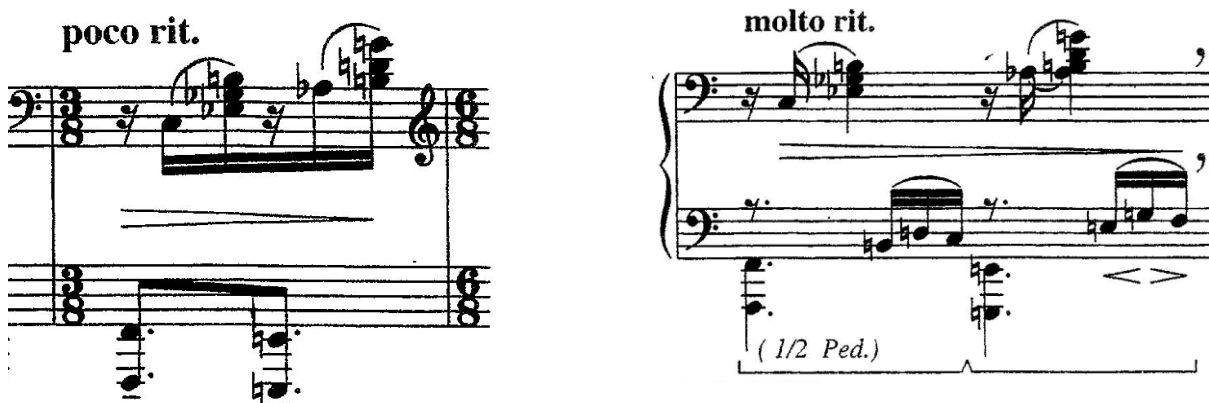
Die B-seksie begin in maat 8 en word gekenmerk deur die ontwikkeling van die kwintsirkelfrase in die linkerhand. Die linkerhandharmonie van mate 8-9 kan as volg besyfer word: A majeur+E-mol, D majeur+A-kruis, G majeur, C majeur. Die eerste pols van maat 8 se regterhandparty is gebaseer op 'n a⁻-drieklank en die tweede pols op 'n d⁻-drieklank. Hierdie kwintverwantskap beklemtoon die ontwikkeling van die kwintsirkelfrase. Die materiaal waarop maat 9 se melodie gebaseer is, is egter onbekend. Hierdie kan as 'n voorbeeld gesien word waar Muczynski 'n vindingryke nuwe melodie saamstel en gelyktydig 'n nuwe toonleer skryf, eerder as om die melodie op 'n bestaande toonleer te baseer. In maat 10 vind ons in die regterhand die F-E-motief versier met behulp van ontsnappingsnote en geharmoniseer met behulp van kwintharmonie. Die linkerhand van hierdie maat is gebaseer op die melodiese versierde harmoniese inhoud van die regterhandakkoorde. Aandag kan gevestig word op die feit dat die 6/8-tyd in hierdie maat nog verder verdeel in 12/16 om die ritmiese patroon te skep:

Voorbeeld 32: Die verdeling van 6/8-tyd in 12/16-tyd in maat 10 (tweede maat van hierdie uittreksel) van Variasie 9 (Muczynski 1996:9)



Die F-E-motief in die basparty vorm die grondslag van maat 11, wat in 3/8-tyd geskryf is. Die begeleidende regterhandakkoorde is gebaseer op 'n c⁻+B-vierklank en G majeur+A-mol-akkoord. Mate 12-15 is 'n gevarieerde herhaling van mate 8-11. Dit word gekenmerk aan die *subito forte* wat stadigaan oor die herhaling en kodetta wegsterf. Die melodiese materiaal word grootliks aangepas in mate 12 en 13. Die 3/8-maat (maat 11) word in maat 15 uitgerek om oor 'n 6/8-maat te strek. Dit is te danke aan die byvoeging van 'n drienoet-motief aan die einde van elke polsfragment van die geleende materiaal vanuit maat 11:

Voorbeeld 33: Die verlenging van maat 11 (links) in die gevarieerde herhaling van maat 15 (regs) (Muczynski 1996:9)



Maat 15 word gevolg deur 'n kort pouse waarna 'n kodetta, *meno mosso* gemerk, volg. Die eerste maat, dus maat 16, is gebaseer op die materiaal in maat 1, alhoewel dit ontwikkel word. 'n E⁺-akkoord word bygevoeg in die laaste pols van die regterhand wat oor die maat aangehou word. Die B-kruis word egter as C geskryf. Maat 17 se linkerhandmateriaal is gebaseer op 'n e mineur-harmonie, wat die dominantgevoel versterk. Dít en die vergrote akkoord los op in die tonika-harmonie. Slegs die leitoon van die vergrote akkoord styg,

aangesien die res van die akkoordnote ooreenstem met die tonika-akkoord se note. Die akkoord word met 'n fermata gemerk en moet toegelaat word om tot *pianissimo* weg te sterf.

4.2.11 VARIASIE 10

Aan die begin van Variasie 10 staan die aanduiding *andante e sempre accelerando*. Dus moet die pianis *andante* begin en heelyd versnel totdat hy of sy in maat 9 die aanduiding *allegro (sempre)* teëkom wat daarop dui dat die res van die variasie *allegro* uitgevoer moet word. Dieselfde proses speel hom in die dinamiek af. Die seksie begin *piano* totdat dit uiteindelik *fortissimo* in maat 9 bereik. Hierdie variasie is die enigste variasie met 'n opmaat en dit is in 2/4-tyd gekomponeer.

Die A-seksie word gekenmerk deur vierklanke, saamgestel uit tertse, wat mekaar tussen die regterhand en linkerhand afwissel. Hierdie patroon word slegs elke twee mate onderbreek deur 'n sugmotief. Hierdie sugmotief (vanaf E-mol na A) begin die variasie waarna die hande mekaar met een vierklank elk afwissel. Vanaf maat 2-3 vind ons die tweede sugmotief waarna die hande mekaar met twee vierklanke elk afwissel. Hierna vind 'n herhaling van die opslag en mate 1-2 plaas. Dan vind ons 'n aangepaste weergawe van die sugmotief (E-mol na D) wat dui op 'n harmoniese wisseling van 'n tonika- na subdominantarea. Die akkoorde wissel mekaar in hierdie twee mate weer twee-twee af. Vanaf die laaste agstenoot van maat 8 herhaal mate 0-8 weer, maar hierdie keer *allegro* en *fortissimo*.

Voorbeeld 34: Die openingsmate van Variasie 10 (Muczynski 1996:10)

VAR. 10
Andante e sempre accelerando

The musical score for Variation 10, measures 1-8, is presented in a grand staff. The right hand (treble clef) plays chords, while the left hand (bass clef) plays single notes. The tempo is marked 'Andante e sempre accelerando' and the dynamics start at 'p' (piano) with a 'sempre cresc.' (always crescendo) instruction. A fermata is placed over the final chord of the first measure. The key signature has one flat (B-flat).

Die linkerhand van die eerste frase van die B-seksie is gevorm deur toontrosse op die grondtone van die kwintsirkelfrase te baseer in elk van die vier mate. Hierdie toontrosse besit die toonklasversameling [0,2,6,7] (sien w in bylaag). Die regterhandmateriaal word gevorm deur die grondtoon van die kwintsirkelfrase te verdubbel en 'n verlaagde sekunde by te voeg. Die eerste vier mate van die B-seksie word dus identies saamgestel en vorm duidelike

sekwens. Elkeen word begelei deur 'n *crescendo*-haarnaald op die eerste pols en 'n aksent op die hoogste noot van die regterhandfiguur.

Die tweede frase van die B-seksie is weereens gebaseer op die kwintsirkelfrase en kan onderverdeel word in twee tweemaatsubfrases. Die linkerhandparty vorm die buitelyne van die kwintbeweging terwyl die regterhand 'n improvisatoriese melodie bo dit speel. Die regterhandmateriaal is per maat op die volgende harmonieë gebaseer:

- 21: f⁷
- 22: d⁻ en a⁻
- 23: E-mol⁷
- 24: c⁻ en g⁻.

Die kwintverwantskappe tussen hierdie harmonieë is ook duidelik. Mate 25 en 26 is 'n ontwikkeling van die hemioolfrase in mate 29 en 30 van Variasie 1. Hierna vorm die linkerhandparty van die twee herhalingsmate die F-E-motief terwyl die regterhand 'n uitgebreide weergawe van die toonleer gevind in maat 11 van die tema aanbied. Die B-seksie word presies herhaal. In die slotmate van die variasie speel die regterhand weer die opgaande toonleer gevind in die herhalingsmate terwyl die linkerhand se materiaal op 'n e mineur-akkoord gebaseer is. Die dominant los op in die “ekstra” maat wat in die vormanalise bespreek is.

4.2.12 VARIASIE 11

In Variasie 11 gaan Muczynski voort om sy gawe vir melodieskryf ten toon te stel. 'n Basiese begeleidingsfiguur vorm die groot meerderheid van die linkerhand se materiaal. Die variasie is *andante* gemerk, in 4/4-tyd geskryf en die gebruik van gedempte dinamiek dra by tot die esoteriese, Impressionistiese kleur.

Die begeleidingsfiguur bestaan uit 'n dalende figuur bestaande uit kwinte en kwarte wat mekaar afwissel op elke pols. In ieder geval beweeg die kwint chromaties na binne om die rein kwart te vorm. Hierdie proses herhaal homself oor die eerste twee frases. In die derde frase, maat 5-6, word die figuur aangepas om as 'n agstenoofte figuur te funksioneer. In die daaropvolgende frase vind ons egter die oorspronklike weergawe.

Voorbeeld 35: In die eerste frase vind ons die herhalende linkerhandmotief (Muczynski 1996:11)

VAR. 11

Andante



Die regterhand bestaan oor hierdie vier frases uit 'n enkellynmelodie. In die eerste frase word die melodie gebou op 'n melodiese mineur. In die tweede frase word dit gebaseer op stygende 'n melodiese mineurtoonleer met 'n bygevoegde E-mol. In die derde frase vind ons weer 'n dalende 'n melodiese mineur sonder enige bygevoegde note. Die vierde frase se melodie is egter baie meer chromaties. Eerder as om dit op 'n sekere toonleer te gebaseer het, glo ek die toonleer stam weereens in hierdie geval vanuit Muczynski se nuutgeskepte melodie wat vir die eerste keer in hierdie variasie voorkom. Die frase se melodie bestaan ook nie meer uit rustige kwartnootbeweging nie, maar ons vind baie sestiendenootfigure.

Dit is ook moontlik om af te lei dat die volgende frase se materiaal uit Variasie 5 geleen is (sien maat 9-12 van Variasie 5), alhoewel die tydmaat verskil. Muczynski gebruik dieselfde tekstuur: akkordale begeleiding in die regterhand met 'n vloeiende agstenootmelodie in die linkerhand. Die eerste maat se harmonie kan as a-mol mineur⁷ op die eerste drie polse en e-mol mineur⁷+F op die laaste pols besyfer word. Dit los op na 'n D-mol⁺₇-harmonie in die tweede maat. Die laaste pols bestaan egter uit 'n E-G-kruis beweging in die linkerhand wat oplos na die tonika in die volgende frase. (Sien x in bylaag.)

Die laaste twee frases is gevarieerde herhalings van die eerste frase van die variasie. Die melodie word versier deur die gebruik van chromatiese note bo-op die basiese a-mineur-raamwerk. Die linkerhandparty word ook ritmies aangepas in albei frases. Die laaste frase sterf weg tot 'n *pianissimo* maar die aanduiding *attacca* word aan die einde van die variasie aangebring. Hiermee, tesame met die hergebruik van die linkerhandmateriaal, probeer Muczynski die breuk tussen Variasies 11 en 12 versag.

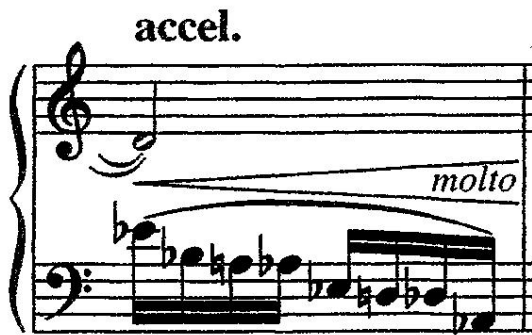
4.2.13 VARIASIE 12

Die finale variasie van *Desperate Measures* word *Allegro energico* gemerk. Die *forte* kontrasteer met Variasie 11 se *pianissimo*. Die linkerhandparty van die eerste frase is weereens gebaseer op die kwint-kwart-beweging van die vorige variasie se begeleiding, maar word ritmies halveer in die nuwe 2/4-tydmaat om in agstenote te geskied. Die eerste pols moet *legato* gespeel word; die tweede pols *staccato*. Die melodie is 'n voortstuwende lyn in sestiendenote, met aksente op die onbeklemtoonde maatslag in mate 1 en 3. Die viermaatfrase word gevolg deur 'n tweemaatlange tussenwerpsel-frase. Dit bestaan uit twee akkoorde, B-mol⁺₇ en D-mol⁺₇, wat op 'n onreëlmatige ritme met mekaar in wisselwerking tree (sien y1 in bylaag). Elke stelling van die akkoord gaan gepaard met 'n aksent.

Hierna volg 'n viermaatfrase (mate 7-10) waarvan die eerste maat 'n gevarieerde herhaling van die eerste twee mate van die eerste frase is. Dit word *piano* gemerk en 'n *crescendo* vind oor al vier mate van die frase plaas. Slegs die linkerhand word gevarieer en beweeg nou in sestiende note. Albei hande word 'n oktaaf hoër as die eerste frase geskryf. In die daaropvolgende twee mate, mate 9-10 van die variasie, gaan die linkerhandbegeleiding soos normaalweg voort, maar die melodie word vervang met 'n stygende oktatoniëse toonleer.

Die toonleer los op in 'n viermaatlange ontwikkeling van die A majeur na D majeur beweging van die kwintsirkelfrase. Die eerste twee mate se linkerhandparty word gebou op die A majeur-akkoord terwyl die melodie gevorm word deur G-kruis en E-mol tot die a melodiese mineur toonleer te voeg. In die volgende maat word die linkerhand gebaseer op D majeur terwyl die regterhand gebaseer is op d melodiese mineur met 'n bygevoegde A-mol. Die regterhandfiguur kom te lande op 'n D wat oor die volgende maat gebind word. Die linkerhandparty bestaan egter uit nuwe materiaal in maat 14: twee chromatiese figure wat spieëlbeelde van mekaar is:

Voorbeeld 36: Die linkerhandparty bestaan in maat 14 uit twee figure wat 'n spieëlbeeld vorm (Muczynski 1996:12)



Die volgende viermaatfrase is 'n ontwikkeling van die G na C harmonie van die kwintsirkelfrase. Die eerste drie mate behandel die G-materiaal: 'n rein kwint op G lei die frase in gevolg deur 'n regterhand melodie gebaseer op g mineur+A-mol. 'n Kort tussenwerpsel deur die linkerhand, gebaseer op A-mol⁺, lei terug na 'n kwint op G en 'n herhaling van die regterhandfiguur van maat 15. 'n Linkerhandkwint op E-mol lei na 'n kwint op C in maat 18. Hierdie materiaal is gebaseer op maat 15, maar gebou op 'n c mineur+G-mol-harmonie. (Sien y in bylaag.)

In maat 19-20 vind ons die mees volledige stelling van die Muczynski toonleer gebaseer op die toonklasversameling [0,1,3,4] in die hele stuk. Die hande wissel mekaar af om die toonleer oor twee mate te skep. 'n *Crescendo* begelei die toonleer totdat dit sy klimaks in maat 21 bereik. Die volgende vier mate is gebaseer op 'n oktatoniese toonleer in oktawe in die linkerhand. Die regterhand skep akkordale punktuasie gebaseer op kwartale harmonie teenoor hierdie toonleer. Hierdie akkoorde is vyfdes uit mekaar gespaseer en sinspeel moontlik op die kwintsirkelfrase. In maat 24 vind ons 'n *poco ritardando*-aanduiding wat die musiek toelaat om effens te ontspan. Hierdie ontspanning lei tot 'n gevarieerde herhaling van die eerste viermaatfrase van Variasie 11. Twee mate word bygevoeg tot hierdie ontwikkeling wat tot 'n sesmaatfrase lei. Maat 29 is gebaseer op 'n F⁷-harmonie en maat 30 op d mineur⁷+E-mol. Hierdie harmonieë herinner weer sterk aan die invloed wat jazz op die komponis gehad het. Met behulp van 'n *decrescendo* en 'n *molto ritardando* sterf die musiek weg in maat 30.

Voorbeeld 37: Die volledige Muczynski-toonleer soos gevind in mate 19-20 in Variasie 12 (Muczynski 1996:12)

Voorbeeld 38: Die akkordale punktuasie bo die oktagoniese toonleer van die linkerhand in mate 22-24 van Variasie 12 (Muczynski 1996:12)

In maat 31 word die koda ingelui deur 'n skielike *forte* wat verder groei met behulp van 'n *crescendo* tot in maat 33. Die melodie van mate 31 en 32 herinner mens aan die openingsmate van Variasie 12. Dit word begelei deur 'n afwaartse A-mol, G-mol, F, E-beweging in die linkerhand op die onbeklemtoonde polsslae. Die daaropvolgende twee mate herinner weer aan die tussenwerpsel frase van Variasie 12. Met uitsondering van die eerste pols word die topnote van die akkoorde in die linkerhand in oktawe verdubbel deur die regterhand. Hierdie linkerhandakkoorde herinner mens aan die tertssamestelling van die akkoorde in Variasie 10. Hul verdubbelings word elke met 'n aksent gemerk. Mate 33-34 word *allargando* gemerk. Die voorlaaste maat is gebaseer op 'n a⁻-akkoord en word vanweë die tempo-vertraging baie statig gestel. Dit los op in 'n A-oktaaf in beide hande met 'n a mineur+B+G-kruis-akkoord op die tweede pols (sien z in bylaag).

4.3 Gevolgtrekking

Vanuit die bogenoemde inligting is dit moontlik om af te lei dat die inligting rondom Robert Muczynski se stilistiese eienskappe wat in my literatuurstudie en in die inleiding tot hierdie hoofstuk vervat is ook geldig is in 'n stilistiese analise van sy laaste komposisie vir die klavier, *Desperate Measures*.

Daar kan voorbeelde van al Harrold (2001:45) se eienskappe van Muczynski se musiek in *Desperate Measures* gevind word, bv.:

1. tradisionele tonale harmonie, bv. in die tema. Dit dien ook as die vertrekpunt van die meeste variasies,
2. tonale sentrums wat nóg mineur nóg majeur is, maar eerder gebaseer is op ander toonleertipes en modusse: Variasie 10 waar die A in die bas die tonale sentrum skep, maar die res van die tekstuur op geen spesifieke tradisionele toonaard gebaseer is nie,
3. akkoorde met verskillende eienskappe word gelyktydig gehoor in maat 7 van Variasie 8 waar die regterhand gebaseer is op tertsharmonie en die linkerhand op toontrosse,
4. in die opening van Variasie 11 vind ons 'n a mineur-melodie wat geharmoniseer word met akkoorde van 'n ander modus,
5. in mate 17-32 van Variasie 1 vind ons 'n voorbeeld van tweestemmige kontrapunt,
6. toontrosse, soos reeds genoem, word gevind in maat 7 van Variasie 8,
7. Variasie 12 se *allegro energico* is 'n goeie voorbeeld van Muczynski se reëlmatige, pulserende polsslae, en
8. ritmiese misplasing deur middel van konstante ontwikkeling van figure, sinkopasie en beklemtoning van onbeklemtoonde maatslae vind in Variasie 1 plaas, waar mate 25-28 'n gevarieerde herhaling van mate 17-20 is.

Soos reeds genoem is die tango-variasie, no. 8, 'n voorbeeld van Muczynski se toepassing van Suid-Amerikaanse ritmiese patrone.

Muczynski se gebruik van tradisionele, tonale harmonie kan as 'n gevolg van sy neoklassieke styl gesien word. Dit, tesame met die meer toeganklike neoklassieke vormstruktuur van *Desperate Measures*, sorg dat die werk meer toeganklik is vir 'n groter groep luisteraars. Hierdie benadering het Muczynski heel moontlik verkry deur sy noue wisselwerking met die musiek van Russiese komponiste soos Prokofiëf en Tsjerepnin. Nikola Tsjerepnin, Prokofiëf se onderwyser terwyl hy student was, was Alexander Tsjerepnin, Muczynski se dosent, se vader. Hierdie verwantskap verklaar nog verder die Russiese band.

Bernier (2000:62) se beskrywing word ook gestaaf deur my analise. Muczynski probeer om met uiterste karakters vir seksies sowel as skielike kontraste tussen hierdie seksies 'n emosionele reaksie by die luisteraar te ontketen. Alhoewel die titel van die komposisie nie soseer as programmaties beskryf kan word nie, kan die karakter van die variasies relatief maklik in terme van karakter beskryf word. So kry ons byvoorbeeld 'n diepsinnige Variasie 5 en 9, 'n grappige Variasie 6, 'n dramatiese Variasie 8 en 10, en 'n peinsende Variasie 11 gevolg deur 'n Bravura Variasie 12.

In sy gebruik van onreëlmatige tydmaattekens, bv. in Variasie 2, en jazz-skakerings in sy harmonie, bv. die openingsmate van Variasie 7, sien ons die invloed van 'n komponis soos Bernstein op Muczynski. Muczynski se reputasie as tradisionalis leef egter voort in *Desperate Measures*. Sy harmoniegebruik kan in die meeste gevalle teruggelei word na tonale harmoniegebruike. Hy het 'n voorkeur vir tertskonstruksies, wat met behulp van 7de-, 9de-, 11de- en 13de-akkoorde uitgebrei word. Dissonans verkry hy hoofsaaklik deur die toevoeging van non-akkoordnote en chromatiek tot sy harmoniese palet. Volgens my mening is die A-seksie van Variasie 10 die gedeelte wat die meeste afwyk van sy tradisionele benadering. Tog maak sy akkoorde gebruik van tertskonstruksies en word A as die grondtoon gebruik (tesame met die subdominant D) om te bevestig dat die komponis getrou bly aan sy tema se toonaardskema.

Die Muczynski-toonleer wat deur Kostraba (2003:13) beskryf word, word in verskeie variasies gesuggereer, maar word slegs in die finale variasie volledig aangetref. Hier sorg dit om die illusie van 'n hoë moeilikheidsgraad te skep in die opwindende klimaks van die stuk wat na die koda lei. Alhoewel die lopies virtuoos vertoon, lê die groepies gemaklik onder die hand en speel dit dus in der waarheid baie maklik. In verskeie variasies is Kostraba (2003:13) se opinie oor ander toonlere wat Muczynski inspan, bevestig: die komponis skep nuwe toonlere met behulp van sy gawe om unieke melodieë te komponeer eerder as om sy melodieë op vooraf gekonstrueerde toonlere te bou.

Soos reeds bespreek, is tradisionalisme die fondasie van Muczynski se harmonie. Verder speel bitonaliteit, politonaliteit, chromatiek en toontrosse, soos voorspel deur die studies van Bernier (2000), Cho (2002) en Tang (2017), 'n beduidende rol in die stilistiese raamwerk van *Desperate Measures*. Alhoewel ek geen bewyse vir modaliteit kon vind nie, was daar voorbeelde van polimodaliteit waar Muczynski die majeur- en mineurweergawes van dieselfde harmonie gelyktydig inspan. Ek deel nie Fosheim (1994:27) se mening dat Muczynski wegbeweeg van tertsharmonie met behulp van tegnieke soos die byvoeging van dissonante intervalle nie. Die komponis se gebruik van essensieel tradisionele harmoniese progressies dui vir my op 'n meer beskeie benadering. Ek glo dissonans verleen interessantheid aan die musiek en voorkom, soos Villegas (1981:35) dit stel, dat die musiek voorspelbaar word. Daar is baie voorbeelde van majeur sewende-akkoorde asook vergrote akkoorde met bygevoegde 7des. Alhoewel hierdie dissonante akkoorde, soos Tang (2017:20) skryf, hoofsaaklik gebruik word om kleur te skep, word hulle altyd binne 'n tonale milieu gevind en nooit in isolasie nie. Geïsoleerde gevalle van kwart- en kwintharmonie kan gevind

word, maar dien om, soos Muczynski dit self gestel het, uiting aan sy musikale insig te gee eerder as 'n sisteem waarby die komponis streng hou om nuwe musiek te skep. Alhoewel geen enkele harmoniese benadering alleen gebruik is om *Desperate Measures* te komponeer nie, staan tertskonstruksies en bygevoegde note tot tradisionele harmonie uit in die analise van die werk. Toonsoortpolariteit speel ook 'n beduidende rol: alhoewel toonsentra dikwels versluier word met behulp van toegevoegde note, is 'n duidelike tonaliteit altyd herkenbaar.

In sy benadering tot tonaliteit het die gebruik van ostinato-figure en pedaalnote veral uitgestaan in die literatuur. In *Desperate Measures* kon ek slegs een voorbeeld van 'n ostinato-figuur vind: die patroon in Variasie 1 se tenoorstem wat die dominant beklemtoon aan die begin van die seksie. Dit word egter gekombineer met 'n pedaalnoot op A, die tonika. Daar is heelwat meer voorbeelde van pedaalnote in die komposisie, bv. Variasie 1 en Variasie 3 se tenoorstem in die kwintsirkelfrase. Muczynski beklemtoon ook dikwels belangrike tonale sentrums soos die tonika en dominant deur die tone te aksentueer of in uiterste registers te plaas.

Daar is verskeie voorbeelde gevind waar die komponis sy unieke Muczynski-akkoord gebruik. Die presiese samestelling word soms chromaties aangepas om die dissonans te verhoog en sodoende meer spanning te skep, bv. die toevoeging van 'n tritonus tot die akkoord in mate 9-11 van Variasie 4. Hierdie spesifieke aanpassing word ook deur Kostraba (2003:27) genoem. Alhoewel dit nie in parallelle beweging voorkom nie, is daar wel parallelisme-voorbeelde in die werk, bv. mate 5-8 van Variasie 7.

Alhoewel Muczynski se akkoorde saamgestel is met die oog op die unieke klankkleur wat dit tot gevolg sou hê, glo ek wel die komponis behou harmoniese rigting en progressie na kadense ook in gedagte, anders as wat Cho (2002:50) skryf. Dit kan weereens gemeet word aan die onderliggende harmoniese raamwerk. Bernier (2000:63-64) en Kostraba (2003:28) se beskrywing van Muczynski se wydgespreide akkoorde vir die linkerhand word gesien in *Desperate Measures*, bv. die Muczynski-akkoorde aan die begin van Variasie 4, Variasie 7 se kwintsirkelbeweging in die eerste vier mate van die B-seksie, en die kwintharmonieë in maat 4 van Variasie 8.

Muczynski se gawe vir melodieskryf is duidelik van die eerste variasie af. Soms identifiseer hy enkele figure vanuit die tema om te ontwikkel en soms skryf hy vloeiende melodieë wat herinner aan die weelderigheid van die Romantiek. Variasies 2, 4, 6 en 12 kan as voorbeelde van sy kenmerkende hoekige melodieë beskryf word, terwyl sy ewe kenmerkende singende,

dikwels esoteriese, melodieë in Variasies 5, 7 en 11 gevind word. Sy melodieë openbaar dikwels 'n improvisatoriese karakter, 'n verdere voorbeeld van die jazz-invloed op Muczynski. Sy melodieë toon die groot spronge en wye omvang wat Kostraba (2003:35) en Tang (2017:5) noem. Die onreëlmatige fraselengtes van melodieë wat Kostraba as eienskap van Muczynski se styl noem, vind ek slegs as uitsondering. Dit mag wel eerder 'n gevolg wees van die reëlmatige, Klassieke aard van die tematiese bron wat Muczynski in hierdie werk gebruik het. Ek stem egter met die skrywer saam dat die melodieë instrumentaal, eerder as vokaal, van aard is. Die gebruik van siklisme, waar Muczynski materiaal vanuit ander variasies leen vir 'n nuwe variasie, en sodoende die werk as eenheid saambind, tree veral in die laaste variasies na vore. Mate 9 en 10 van Variasie 11 is byvoorbeeld afkomstig vanaf Variasie 5 en die *moderato* van Variasie 12 vanuit Variasie 11. Muczynski gebruik die ♭ II-I- en F-E-motief deur die hele komposisie, sowel as fragmente en ontwikkelinge van die toonleer in maat 11 van die tema.

Desperate Measures word in vele gevalle gekenmerk deur Muczynski se voortstuwende ritmiese figure, bv. Variasie 2, 3, 6, 10 en 12. Daar is vele voorbeelde van sinkopasie ('n kenmerk van jazz) en aksente sowel as twee voorbeelde van hemiole. Muczynski verander dikwels van tydmaat tussen variasies, maar soms ook gereeld binne 'n enkele variasie. Hierdie tegniek word tot 'n hoogtepunt gevoer in Variasies 6 en 9. Variasie 2 besit die onreëlmatige tydmaatteken van 5/8, 'n gereelde eienskap van Muczynski se komposisies. Die tango-ritme in Variasie 8 is, soos reeds genoem, die enigste voorbeeld waar Muczynski direk na sy gebruik van Suid-Amerikaanse ritmes verwys, in hierdie geval saam met die tempo-aanduiding.

In *Desperate Measures* vind ons 'n groot verskeidenheid teksture tussen die variasies. Daar is talle voorbeelde van enkellynmelodieë met akkordale begeleiding, volgens Bernier (2000:64) en Tang (2017:10) 'n algemene kenmerk van Muczynski se komposisiestyl. Soos Cho (2002:60) verduidelik, gebruik Muczynski dit dikwels om die vormstruktuur aan die luisteraar duidelik te maak. Hierdie verandering in tekstuur tussen seksies gaan dikwels gepaard met 'n karakter-, tempo- en dinamiekwisseling. Tang se beskrywing van Muczynski se artikulasie en dinamiek ondersteun my analise van *Desperate Measures*. Dinamiese veranderinge is dikwels dramaties, skielik en word *subito* gemerk. Artikulasie is gevarieerd en word soms gebruik om die vormstruktuur duideliker te stel. So begin die B-seksie van Variasie 4 met 'n *legato* linkerhandmelodie. Die herhaling daarvan geskied egter *staccato*.

Muczynski plaas ook dikwels ornamentele mate tussen fragmente van die melodie. Dit verklaar die tussenwerpselmate wat ek op verskeie plekke in die partituur geïdentifiseer het.

In my analise van *Desperate Measures* word die groot meerderheid van die literatuur oor Muczynski se musikale styl gestaaf. Hierdie kenmerke is nog nooit van te vore spesifiek in *Desperate Measures* geïdentifiseer deur middel van analise en so breedvoerig beskryf nie. Daar is egter sommige elemente waarvoor ek geen bewyse kon vind nie. Dit mag dalk wees vanweë stilistiese veranderinge in Muczynski se komposisiestyl of vanweë die beperking van my studie tot 'n enkele werk van sy uitset. Ek glo wel dat daar sekere belangrike aspekte rondom Muczynski se oorbruggende komposisiestyl in hierdie hoofstuk na vore getree het. Verder kan gesien word dat Muczynski se oorbruggende komposisiestyl betreklik min verander het deur die loop van sy aktiewe lewe as komponis. Sy hele oeuvre besit 'n deurlopende, homogene kwaliteit en toon ook 'n uiteindelijke gepaardgaande wasdom en rypheid.

Epiloog

5.1 Inleiding

In hierdie afsluitende epiloog verwys ek opsommenderwys na die bevindinge wat ek in die drie voorafgaande hoofstukke gemaak het. Vervolgens, in die gevolgtrekkingsseksie, maak ek gebruik van hierdie voorafgaande inligting om eers my sekondêre navorsingsvrae en laastens my primêre ondersoekvraag te beantwoord. Ten slotte bespreek ek moontlike opsies vir verdere navorsing.

5.2 Bevindings

In my hoofstuk oor die periodisering van Muczynski se oeuvre het ek gevind dat die komponis se benadering tot die komponeer van musiek betreklik min verander het oor die loop van sy lewe as aktiewe komponis. Hy het hoofsaaklik op kleinskaalse werke gefokus en grootskaalse werke is die uitsondering in sy uitset. So het Muczynski probeer verseker dat sy komposisies nie in die vergetelheid vergaan nie aangesien groter werke minder dikwels uitgevoer word. Ek is van mening dat hierdie benadering die rede daarvoor is dat sy musiek nog nooit sy tradisionalistiese reputasie kon afskud nie. Alhoewel Muczynski dikwels met nuwe 20ste-eeuse komposisionele tegnieke geëksperimenteer het, het hy nooit 'n spesifieke benadering tot 'n uiterste gevoer nie. Daardeur het hy weereens verseker dat sy musiek so toeganklik as moontlik vir 'n groot meerderheid mense is. Die nadeel hiervan is dat sy werk betreklik min belang dra vir navorsers en daarom dikwels oorgesien word deur die akademiese gemeenskap. Die klein aantal studies oor Muczynski se musiek wat beskikbaar was om hierdie studie op te bou, spreek van hierdie tendens. Ten spyte hiervan geniet sy musiek wel aandag onder 'n getroue groep aanhangers en uitvoerders (Kostraba 2003:6).

Alhoewel daar relatief min ontwikkeling in sy styl plaasvind, het ek gevind dat Muczynski se musiek in drie breë periodes verdeel kan word, al is die verskille redelik subtiel: 'n vroeë periode (waar die tekens van 'n onervare komponis nog volop is), 'n middelperiode (waar sy skryfstyl volwassenheid bereik, maar hy steeds baie eksperimenteer met verskillende benaderings), en 'n laat periode (waar sy skryfstyl uiteindelik sy finale vorm aanneem) wat eindig met sy algehele finale komposisie, *Desperate Measures* – reeds 16 jaar voor sy dood.

In my derde hoofstuk, 'n strukturele analise van *Desperate Measures*, het ek bevind dat Muczynski 'n tradisionele, neoklassieke benadering volg in die vormstruktuur van die werk. Alhoewel die variasievorm op sigself 'n Klassieke vormstruktuur is, getuig Muczynski se

toepassing daarvan en sy gebruik van reëlmatige frases op 'n besliste Klassieke invloed. Die gebruik van reëlmatige fraselengtes gebaseer op veelvoude van twee blyk egter uit die literatuur [Sien Villegas (1981)] 'n uitsondering te wees en mag volgens my die gevolg van die reëlmatige, geleende tema wees. Sy voorliefde vir gevarieerde herhalings en sy tegniek om spaarsaam met tematiese materiaal om te gaan, word in byna alle variasies gesien. Slegs in één variasie (Variasie 3) vind ons dat Muczynski beide die A- en B-seksies presies herhaal. Hy verkies om herhalings uit te skryf, wat hom in staat stel om talle veranderinge aan die (beperkte hoeveelheid) tematiese materiaal te maak. Muczynski bly ook in wisselende mate getrou aan sekere aspekte van die oorspronklike tema; soms die harmoniese raamwerk, soms melodiese of ritmiese aspekte. In sommige variasies gebruik hy egter 'n totaal vrye benadering – die sogenaamde fantasievariasies. Laastens is hierdie werk weereens 'n voorbeeld van 'n kleinskaalse werk wat 'n groter kans het om meer gereeld uitgevoer te word vanweë die toeganklike vormstruktuur en die betreklik kort tydsduur.

In my vierde hoofstuk het ek 'n stilistiese analise van die komposisie aangebied. Ek het weereens bevind dat die werk geen uitsondering is ten opsigte van die stilistiese tendense rondom Muczynski se uitset wat ek in die literatuur uitgelig het nie. Sy harmonie is essensieel tonaal, geskoei op tertsharmonie en spreek van 'n neoklassieke invloed vanaf die Russiese komposisieskool (Harrold 2001:18, 22; Simmons 2012; Tang 2017:1). Sy tuisland het ook 'n besliste invloed gehad op sy musikale smaak. Hiervan getuig die vele jazz-skakerings van veral die stadiger, liriese variasies. Die improvisatoriese aard van die ratse melodieë van opgewekte variasies dui ook moontlik op hierdie invloed. Ek is van mening dat jazz gedeeltelik verantwoordelik was vir Muczynski se tegniek van gevarieerde herhalings: soos in jazz word geen materiaal presies herhaal nie en probeer die uitvoerder, of in Muczynski se geval die komponis, om die oorspronklike materiaal aanhoudend te varieer en te ontwikkel.

Muczynski verkry variasie in sy harmonie deur middel van die toevoeging van dissonans in die vorm van uitgebreide tertskonstruksies of die toevoeging van non-akkoordnote en chromatiek. Kwart- en kwintharmonie kan ook gevind word. Die toonaard van a mineur is egter maklik uitkenbaar deur die loop van die hele werk. Daar is talle voorbeelde van die sogenaamde Muczynski-toonleer en -akkoord, bitonaliteit, polimodaliteit, toontrosse en wisselende en/of onreëlmatige tydmaattekens. Muczynski se vindingryke melodieë word in verskeie variasies gesien. Hierdie melodieë se konstruksie dui dikwels op die skepping van interessante sintetiese toonlere. Van sy ritmiese kenmerke wat in *Desperate Measures*

gereeld gebruik word, sluit in sinkopasie, gereelde aksente op onbeklemtoonde maatslae en hemiole. Daar is ook 'n duidelike voorbeeld van die gebruik van Suid-Amerikaanse (Argentynse) ritmes in Variasies 7 en 8. Verder vind ons 'n groot verskeidenheid teksture, tempi, karakters en dinamiek. Hierdie elemente help veral in die skepping van kontras, hetsy om interessantheid aan die musiek te verleen of om die vormstruktuur aan die luisteraar oor te dra.

5.3 Gevolgtrekking

In my inleidende hoofstuk het ek drie sekondêre navorsingsvrae geïdentifiseer om my te lei in my studie. Met behulp van die inligting wat in hierdie navorsingstuk vervat is, sal ek hulle soos volg beantwoord:

I. Hoe kan Muczynski se laat periode gedefinieer word?

Muczynski se laat periode strek van die vroeë sewentigerjare (moontlik vanaf sy komposisie *Seven* van 1971) tot en met 1994 (toe hy sy laaste komposisie, *Desperate Measures*, voltooi het). In hierdie periode het Muczynski sy finale skryfstyl vasgestel, alhoewel die mate waarin hy sy komposisionele karaktereienskappe toegepas het van werk tot werk mag wissel. Daar vind egter betreklik min ontwikkeling in sy skryfstyl plaas en 'n oorkoepelende styl kan deur al drie sy periodes herken word.

II. Watter stilistiese elemente, met spesifieke fokus op Russiese en Amerikaanse invloede, kan in *Desperate Measures* geïdentifiseer word?

Van die Russiese kant erf Muczynski hoofsaaklik sy neoklassieke invloede. Hier dink mens veral aan eenvoudige vormstrukture, bv. die twee- en drieledige strukture wat hy vir sy groot aantal kleinskaalse werke gebruik. Die tema-en-variasievorm is in die Klassieke tydperk tot op sy tradisionele formaat ontwikkel en word so deur Muczynski toegepas. Sy harmonie is basies tonaal, soos vele werke van Russiese komponiste, en Muczynski verkry nuwe kleure deur middel van die toevoeging van dissonans. 'n Definitiewe toonaard is egter deur die hele *Desperate Measures* herkenbaar. Voortstuwende ritmes en treffende kontraste, bv. soos gevind in die musiek van Prokofiëf, word gereeld opgemerk.

Neoklassisisme kon ook deur middel van Amerikaanse kanale Muczynski bereik het. Ek dink wel die grootste Amerikaanse invloed op *Desperate Measures* is die gebruik van jazz-elemente. Hier dink mens aan die uitgebreide tertsharmonieë (7des, 9des en 11des), improvisatoriese melodieë, die sensuele stadige seksies se klankkleur, onvoorspelbare,

gesinkopeerde ritmes en die aanhoudende (improvisatoriese) ontwikkeling van tematiese materiaal.

Muczynski se gebruik van die bekende Paganini-tema was moontlik om te sorg dat die werk meer toeganklik vir en gewild onder luisteraars en uitvoerders sou wees – ’n benadering wat talle Amerikaanse komponiste geneem het om die groeiende kloof tussen kunsmusiek en ’n getrou ondersteuningsbasis te oorbrug. Verder bied die harmoniese konstruksie van die tema veel moontlikhede vir effektiewe variasies. Die gebruik van neoklassieke elemente kan ook hierdie hipotese ondersteun. Verder kan *Desperate Measures* gesien word as ’n uitvloeisel van Nuwe Virtuositeit. Die aard van die Paganini-*Kapries* waarop dit gebaseer is, voorspel reeds hierdie verskynsel. Die stuk bied talle tegniese uitdagings en dit is juis vanweë hierdie potensiaal as ’n vertoonstuk dat die stuk vir gehore aantreklik kan wees.

III. Hoe het Muczynski se loopbaan as konsertpianis, veral as uitvoerder van sy eie komposisies, bygedra tot sy oorkoepelende komposisiestyl?

Alhoewel sy vroeë komposisiestyl as moeilik speelbaar beskryf word, glo ek dit is Muczynski se ervaring as pianis wat hom in staat gestel het om hierdie probleem ten gunste van idiomatiek reg te stel. Sy unieke Muczynski-toonleer is juis saamgestel om indrukwekkend te klink maar steeds maklik speelbaar te wees. In my ervaring van Muczynski se skryfstyl wat ek met die speel van *Desperate Measures* opgedoen het, is passasies dikwels bedrieglik in die sin daarvan dat hulle moeilik lyk, maar gemaklik onder die hand val. *Desperate Measures* stel die pianis in staat om met sy tegniese vermoë te spog, ’n eienskap wat ’n pianis-komponis soos Muczynski waarskynlik in gedagte gehou het terwyl hy gekomponeer het vir sy eie konserte. Die pianistiese teksture van die komposisie spreek ook van ’n deeglike kennis van klavierspel van die komponis se kant af.

Om my gevolgtrekking op te som, beantwoord ek my primêre ondersoekvraag:

Watter van Robert Muczynski se stilistiese en strukturele eienskappe soos gesien in sy latere werke is gebruik in sy laaste komposisie vir klavier, *Desperate Measures*?

Muczynski se oorbruggende skryfstyl het betreklik min ontwikkel oor die loop van sy loopbaan as komponis. In *Desperate Measures* vind ons bewyse van sy neoklassisistiese benadering in die keuse van die vormstruktuur en onderliggende strukture van die variasies, fraselengtes en -samestellings, en die steun op tradisionele tonale harmonie. Hy varieer sy harmonie verder met behulp van uitgebreide tertsharmonie, toegevoegde note, chromatiek,

kwart- en kwintharmonie, en sy unieke Muczynski-akkoord en -toonleer. Sy ritmiese gebruik word gekenmerk aan voortstuwende ritmes sowel as sinkopasie met behulp van rustekens en oorgebinde note. Die gebruik van onreëlmatige tydmaattekens word gevind asook die gereeld wisseling van die tydmaat, selfs tussen enkele mate van dieselfde variasie. Tempi, karakteraanduidings, tekstuur en dinamiek word gekenmerk aan skielik kontraste, soms om die vormstruktuur duideliker te stel en moontlik om die luisteraar se aandag te behou. Sy gebruik van gevarieerde herhaling is duidelik regdeur die werk en is, soos reeds genoem, moontlik 'n gevolg van die invloed van jazz op die komponis.

5.4 Voorstelle vir verdere studie

In hierdie studie is die oorbruggende styleienskappe van Muczynski se musiek geïdentifiseer en bespreek. In verdere studies kan spesifieke styleienskappe uitgesonder word en die ontwikkeling daarvan oor die loop van Muczynski se komposisieloopbaan nagevors word. Die voorlopige werk in die periodisering van Muczynski se komposisionele uitset kan verder bestudeer en verfyn word en die verband tussen sy biografie en sy musikale/kreatiewe ontwikkeling kan ook nader ondersoek word. Die invloed van jazz op Muczynski se oorkoepelende skryfstyl kan op 'n latere stadium meer noukeurig en breedvoerig bespreek word.

Daar is talle Amerikaanse komponiste in die 20ste eeu wie se musiek as tradisionalisties bestempel is en grootliks deur akademici geïgnoreer is aangesien dit nie as “baanbrekerswerk” beskou word nie. Soortgelyke studies kan op hierdie komponiste se werk uitgevoer word om dit aan 'n groter navorsingsgemeenskap bekend te stel. So ook kan verskeie Suid-Afrikaanse komponiste se uitset baat vind by sulke studies.

Bronne

- Beard, D. & Gloag, K. 2005. *Musicology: The key concepts*. Londen: Routledge.
- Bernier, K. M. 2000. *Disparate measures: Two 20th century treatments of the Paganini theme*. DMus-tesis. University of Arizona.
- Borer, P. 1995. *The twenty-four Caprices of Niccolò Paganini: Their significance for the history of violin playing and the music of the Romantic era*. DMus-tesis. University of Tasmania.
- Bourne, J. (red.). 2012a. Eclecticism. *The Oxford Dictionary of Music*. <<https://www-oxfordreference-com.uplib.idm.oclc.org/view/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-2932>>.
- Bourne, J. (red.). 2012b. Minimalism. *The Oxford Dictionary of Music*. <<https://www-oxfordreference-com.uplib.idm.oclc.org/view/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-6078>>.
- Burkholder, J.P., Grout, D.J. & Palisca, C.V. 2010. *A history of Western music*, 8ste uitgawe. Londen: W.W. Norton.
- Chin, C. 2014. *Tracing Neoclassical influences in selected solo and chamber music for the clarinet*. Doktorale tesis. University of Maryland.
- Cho, M. 2002. *A performer's guide to the six preludes, op. 6, and toccata, op. 15, of Robert Muczynski, with a short synopsis of Russian influence and style*. DMus-tesis. Ohio State University.
- Choi, Y. 2017. *The Paganini Variations: A Study of Selected Works by Liszt, Brahms, Rachmaninoff, Lutosławski, and Muczynski*. DMus-tesis. West Virginia University.
- Cooke, M. 1998. New Horizons in the twentieth century. Uit: *The Cambridge companion to the piano*. D. Rowland (Red.). Cambridge: University Press, pp. 192, 195, 197.
- Copland, A. 1968. *The new music: 1900-1960*. Londen: Macdonald.
- Doğantan-Dack, M. (Red.). 2015. *Artistic practice as research in music: Theory, criticism, practice*. Surrey: Ashgate.

- Flick, U., Von Kardorff, E. & Steinke, I. 2004. What is qualitative research? In: *An introduction to the field: A companion to qualitative research*. Rowohlt Taschenbuch Verlag: Reinbek bei Hamburg, p. 3.
- Fosheim, K. M. 1994. *Similarities between two dissimilar American piano sonatas of the 1960s: The second piano sonatas of Robert Muczynski and Robert Starer*. DMus-tesis. University of Arizona.
- Freed, R. 2001. Liebermann, Lowell. *Grove Music Online*. <<https://www-oxfordmusiconline-com.uplib.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042542>>.
- Harrold, L. R. 2001. *Best since Barber: Contextualising the piano sonatas of Robert Muczynski*. MMus-verhandeling. University of Adelaide.
- Hindemith, P. 1940. *Unterweisung im Tonsatz*. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Hitchcock, H.W. 1974. *Music in the United States: A historical introduction*. 2de uitgawe. New Jersey: Prentice-Hall.
- Kassel, R. 2001. Partch, Harry. *Grove Music Online*. <<https://www-oxfordmusiconline-com.uplib.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020967>>.
- Kostraba, G.C. 2003. *The first piano trio by Robert Muczynski*. DMus-tesis. University of Cincinnati.
- Lester, J. 1989. *Analytical approaches to twentieth-century music*. Londen: W.W. Norton.
- McNiff, S. 1998. *Art-based research*. Londen: Jessica Kingsley Publishers.
- Morgan, R. P. 1991. *Twentieth-century music: A history of musical style in modern Europe and America*. New York: W.W. Norton & Company.
- Mouton, J. 2001. *How to succeed in your master's and doctoral studies: A South African guide and resource book*. Pretoria: Van Schaik.
- Muczynski, R. 1990. *Collected piano pieces*. New York: Schirmer.

Muczynski, R. 1996. *Desperate measures (Paganini variations) for piano*. Musiekpartituur. Pennsylvania: Theodore Presser.

Oh, J.Y. 2016. *An introduction to selected character pieces for piano by Robert Muczynski*. DMus-tesis. University of Arizona.

Piston, W. 1987. *Harmony*. 5de uitgawe. Geredigeer deur M. deVoto. New York: W.W. Norton & Company.

Potter, K. 2014. Minimalism (USA). *Grove Music Online*. <<https://www-oxfordmusiconline-com.uplib.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257002>>.

Robson, C. 1999. *Real world research: A resource for social scientists and practitioner-researchers*. Blackwell: Oxford.

Salzman, E. 1974. *Twentieth-century music: An introduction*. 2de uitgawe. New Jersey: Prentice-Hall.

Schönberg, A. 1948. *Theory of harmony*. New York: Philosophical Library, Inc.

Simmons, W. 2001. A Muczynski retrospective, *Fanfare*, 24(July/August):63.

Simmons, W. 2012. Muczynski, Robert. *Grove Music Online*. <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002219371>>.

Simms, B. R. 1986. *Music of the twentieth century: Style and structure*. Londen: Collier Macmillan Publishers.

Sisman, E. 2001. Variations. *Grove Music Online*. <<https://www-oxfordmusiconline-com.uplib.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029050>>.

Solomon, M. 1977. *Beethoven*. Londen: Cassell.

Spies, B. 1978. *Analismetodes vir moderne musiek*. MMus-verhandeling. Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys.

Stasiak, C. 1987. The symphonies of Malcolm Arnold: Eclecticism and the symphonic conception. Uit: *Tempo*, no. 161/162 (Junie-September), pp. 85-90. Cambridge: University Press.

Steinitz, R. 2013. Crumb, George. *Grove Music Online*. <<https://www-oxfordmusiconline-com.uplib.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002249252>>.

Tang, X. 2017. *A pedagogical and performance analysis of selected solo piano works by Robert Muczynski*. MMus-verhandeling. Ball State University.

Villegas, C. 1981. *The solo piano collections of Robert Muczynski: An introductory survey with emphasis on style*. DMus-tesis. University of Arizona.

Watkins, G. 1988. *Soundings: Music in the twentieth century*. Londen: Collier Macmillan Publishers.

Whittall, A. 2001. Neo-classicism. *Grove Music Online*. <<http://www.oxfordmusiconline.com.uplib.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019723>>.

Zhou, W. 2012. *Piano Variations by Liszt, Lutoslawski, Brahms, and Rachmaninoff on a Theme by Paganini*. DMus-tesis. Rice University.

Bylaag A: Volledige partituur van *Desperate Measures*

for my sister Gloria
Desperate Measures
(Paganini Variations)
for Piano

Duration: c. 10'

THEME

Allegro ma non troppo

ROBERT MUCZYNSKI

Op.48

Musical score for the Theme of *Desperate Measures*, measures 1-12. The score is in 2/4 time and begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment. A 'cross over' instruction is present in measure 3. Measures 5-8 are marked with a box labeled 'a'. Measures 9-12 are marked with boxes labeled 'b', 'c', and 'd'. A first and second ending are shown at the end of the theme.

VAR. 1

Allegro moderato

Musical score for Variation 1 of *Desperate Measures*, measures 1-5. The tempo is marked *Allegro moderato*. The right hand continues with a rhythmic pattern similar to the theme but with different articulation. The left hand features a more active accompaniment with chords and moving lines. A triplet of eighth notes is indicated in measure 5.

© 1996 by Theodore Presser Co.
410-41307

All Rights Reserved
Printed in U.S.A.

International Copyright Secured

2

9

sub. *P* sempre

13

8⁷

cresc.

3

e

17

6 10 7 3 1 4 3 3 0 10 1 10 5 7 3 6 5 0 8 11 10 10 1 0 7 5 8 7

f *p* *f* *p*

21

mf

25

f sempre

29

(short)

p

410-41307

VAR. 2

Poco più mosso

6

11

VAR. 3

L'istesso tempo

3

7

410-41307

4

VAR. 4

Scherzando

5

10

15

20

VAR. 5

Andante tranquillo

410-41307

5 *p* poco rit. **n** **a tempo** **5**
mf *p* *espr.*

10 *p* rit. Poco meno mosso
p

14 *pp* *espr.* rit. (lunga)
p *pp* *p* *rit.* *3* *attacca*

VAR. 6
Allegro ma non troppo

f *p*

6 *(♩ = ♩)* poco rit. accel. a tempo
mf *f*

10 poco rit.

410-41307

6 **q**
a tempo
 16 *sub. mf*

19 *mf* *f (cross over)*

20 **r**
 1. *p* 2. *p*

VAR. 7
Allegretto

(relaxed)
mf legato
(light pedal)

4 *(lightly)*
p

410-41307

7

10

14

VAR. 8
Tango (moderato)

4

410-41307

8

7 **v** **allargando** **a tempo**

mf *cresc.* *f sempre espr.*

10

13 **poco rit.** **a tempo** *dolce*

mf *p*

17 *sempre cresc.* *mf*

20 *f* *rit.* *mf*

23 **Meno mosso** **rit.** **Più mosso**

p *pp*

410-41307

VAR. 9

Slow waltz tempo

p sostenuto *poco* *p sub.*

5 *poco rit.* *a tempo*
mf *p* *p sempre*

9 *poco rit.*
mf

12 *a tempo*
f sub. *mf*

15 *molto rit.* *Meno mosso* *rit.*
p *pp*
(1/2 Ped.) 8ba

410-41307

10

VAR. 10

Andante e sempre accelerando

Musical notation for measures 10-13. The piece is in 2/4 time and features a piano accompaniment with a melody in the right hand. The dynamics are marked *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte), with the instruction *sempre cresc.* (always crescendo) written above the notes. The tempo is *Andante e sempre accelerando*.

7

Allegro (sempre)

Musical notation for measures 14-17. The tempo is *Allegro (sempre)*. The dynamics are marked *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The piece continues with a steady accompaniment and a more active melody.

14

Musical notation for measures 18-19. The dynamics are marked *f* (forte). A specific measure in the bass line is highlighted with a rectangular box and labeled with a *w* (weight) symbol below it.

19

Musical notation for measures 20-22. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The melody in the right hand becomes more intricate.

23

Musical notation for measures 23-26. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The piece continues with a driving accompaniment.

27

Musical notation for measures 27-30. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). The piece concludes with a final flourish. The notation includes first and second endings (1. and 2.) and a repeat sign.

410-41307

VAR. 11

Andante

5

8

11

p *poco* *a tempo* *rit.* *pp* *poco rit.* *a tempo* *espr.* *molto rit.* *poco* *pp*

VAR. 12

(attacca)

Allegro energico

5

f *p* *poco rit.* *marc.*

410-41307

12 **Meno mosso (allegretto)**

10 *mf sub.*

14 **accel. Allegro energico**

molto *con forza*

19 *più f* *(molto)* ***ff con brio***

8ba.....

22 **poco rit. Moderato**

f

26 **sempre ritardando molto rit.**

p

31 **Allegro subito** **allargando** **meno mosso**

f *marc.* *ff*

8ba.....

410-41307

Tucson, June 1994