

**Klavierduette en -duo's in Suid-Afrika: 'n Teoretiese analise en
verwesenliking van idiomatiese aspekte van Stefans Grové se
Maskers en Jeanne Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango***

Leandra Dorothy Smith

**A thesis submitted in partial fulfilment of
the requirements for the degree
DMus (Performing Arts)**

**School of the Arts: Music
Faculty of Humanities
University of Pretoria**

Supervisor: Dr Ben Schoeman

November 2020

DECLARATION

I, Leandra Smith, hereby declare that the thesis entitled “**Klavierduette en -duo’s in Suid-Afrika: ’n Teoretiese analise en verwesenliking van idiomatiese aspekte van Stefans Grové se *Maskers* en Jeanne Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango***” represents my own work which has been done for the degree, Doctor of Music (Performing arts), at the University of Pretoria, and has not been previously included in a thesis or dissertation submitted to this or any other institution for a degree, diploma, or other qualifications.

Where secondary material is used, this has been properly acknowledged and referenced in accordance with university requirements.

I understand what plagiarism is and am aware of the University’s policy and implications in this regard.

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.



Leandra Smith

Inhoudsopgawe

Abstrak.....	vi
Abstract.....	vii
Sleutelsterme tot die studie.....	viii
Hoofstuk 1.....	1
Inleiding.....	1
1.1. Agtergrond tot die studie.....	1
1.2. Doel van die studie.....	2
1.3. Navorsingsvrae.....	2
1.4. Literatuurstudie.....	3
1.4.1. Primêre bronne.....	3
1.4.2. Sekondêre bronne.....	9
1.5. Navorsingsmetodologie.....	13
1.5.1. Navorsingsbenadering.....	13
1.5.2. Data-versamelingtegnieke.....	14
1.5.3. Data-analise en -interpretasie.....	15
1.6. Studie-afbakening.....	16
1.7. Hoofstukuitleg.....	16
Hoofstuk 2.....	18
Die ontstaangeskiedenis van repertorium vir klavierduette en -duo's in Suid-Afrika.....	18
2.1. 'n Historiese oorsig van die ontstaan van klavierduet- en -duo-repertorium in Suid-Afrika.....	18
2.2. Die hoedanigheid van klavierduette en -duo's in hedendaagse Suid-Afrika.....	28
2.3. Gevestigde hedendaagse Suid-Afrikaanse klavierduet- en klavierduo-ensembles.....	30
2.4. 'n Katalogus van Suid-Afrikaanse klavierduette en -duo's.....	33
Hoofstuk 3.....	38
'n Teoretiese analise van Grové se <i>Maskers</i> en Zaidel-Rudolph se <i>Takes two to tango</i>	38
Inleiding.....	38
Stefans Grové: <i>Maskers</i>	41
Inleiding.....	41
Eerste beweging: <i>Masker van die watergees</i>	42
3.1.1. Struktuur.....	42

3.1.1.1. Makro-struktuur.....	44
3.1.1.2. Kiemselpermutasie.....	47
3.1.2. Toonhoogte-inhoud.....	55
3.1.3. Ritmiek.....	63
3.1.4. Komposisietegnieke.....	68
3.1.4.1. Maateindes.....	68
3.1.4.2. <i>Acciaccaturas</i>	69
3.1.4.3. Herhaaltegniek.....	70
3.1.4.4. Kontrapunt en tekstuur.....	73
Tweede beweging: <i>Masker van die naggees</i>	74
3.2.1. Struktuur.....	74
3.2.1.1. Makro-struktuur.....	75
3.2.1.2. Kiemselpermutasie.....	77
3.2.2. Toonhoogte-inhoud.....	80
3.2.3. Ritmiek.....	83
Derde beweging: <i>Masker van die oorlog-gees</i>	84
Inleiding.....	84
3.3.1. Struktuur.....	84
3.3.1.1. Makro-struktuur.....	85
3.3.1.2. Kiemselpermutasie.....	86
3.3.2. Toonhoogte-inhoud.....	95
3.3.3. Ritmiek.....	104
3.3.4. Komposisietegnieke.....	108
3.3.4.1. Kontrapunt en tekstuur.....	108
3.3.4.2. Die simboliese verwysing na Afrika-etniese elemente.....	110
3.3.4.3. <i>Acciaccaturas</i>	112
Jeanne Zaidel-Rudolph: <i>Takes two to tango</i>	114
Inleiding.....	114
3.4.1. Struktuur.....	115
3.4.1.1. Makrostruktuur.....	116
3.4.1.2. Tematiese inhoud.....	124
3.4.2. Toonhoogte-inhoud.....	132
3.4.3. Ritmiek.....	143
3.4.4. Tekstuur.....	146

Samevatting.....	150
Hoofstuk 4.....	152
’n Idiomatiese omskrywing en verwesenliking van tegniese aspekte in Stefans Grové se <i>Maskers</i> en Jeanne Zaidel-Rudolph se <i>Takes two to tango</i>	152
Inleiding.....	152
4.1. Die noodsaaklikheid van agtergrond-kennis.....	153
4.1.1. Stilistiese implikasies.....	153
4.1.2. Strukturele en teksturele implikasies.....	155
4.2. Logistiese uitdagings.....	159
4.2.1. Ruimtelike beperkings.....	159
4.2.2. Die instrument(e).....	161
4.2.3. Tegnologie as hulpmiddel.....	162
4.3. Aanslag en artikulasie.....	162
4.3.1. Toonkleurskepping.....	162
4.3.2. Benadering tot artikulasie- en aksenttekens.....	189
4.4. Balans.....	201
4.4.1. Dinamiek.....	201
4.4.2. Intonasie.....	205
4.4.3. Pedaal-aanwending.....	207
4.5. Sinkronisasie.....	221
4.5.1. Tydberekening.....	221
4.5.2. Nie-verbale kommunikasie.....	222
Samevatting.....	229
Bronne.....	231
Bylae.....	241
Bylaag A: Stefans Grové: <i>Masker van die watergees</i>	241
Bylaag B: Stefans Grové: <i>Masker van die naggees</i>	250
Bylaag C: Stefans Grové: <i>Masker van die oorlog-gees</i>	255
Bylaag D: Jeanne Zaidel-Rudolph: <i>Takes two to tango</i>	266
Bylaag E: Semi-gestruktureerde onderhoud met Jeanne Zaidel-Rudolph.....	295

Abstrak

In hierdie studie word repertorium vir klavierduet (vier hande op een klavier) asook klavierduo (twee onderskeie klaviere) binne die Suid-Afrikaanse konteks krities in oënskou geneem. Deur die seleksie van Stefans Grové (1922 – 2014) se *Maskers* (1999) vir klavierduet en Jeanne Zaidel-Rudolph (1948-) se *Takes two to tango* (2013) vir twee klaviere is die geleentheid geskep om die uiteenlopende dimensies van twee vooraanstaande komponiste se style binne die konteks van idiomatiek, te ontdek. Die teoretiese analise van hierdie werke onthul die eiesoortige aanwending van struktuur, motiefontwikkeling, tekstuur-middele, harmoniese konstruksie en ritmiese verlewending. Uiteindelik word raakpunte tussen die idiomatiese fasette en komposisie-tegnieke hierin geïdentifiseer. Tegniese uitdagings binne die klavierduet- en duo-idioom word uiteengesit met gepaardgaande voorstelle ten opsigte van die verwesenliking van hierdie elemente. Hierdie komposisies funksioneer sodanig as twee verteenwoordigende werke in die opsig dat Grové en Zaidel-Rudolph se styleienskappe hierin vervat word. Duetspel en -komposisie in Suid-Afrika is tot dusver weinig gedokumenteer. Die ondersoek van die wording van hierdie mediums in 'n plaaslike verband word in hierdie tesis aan die lig gestel. Verder openbaar die katalogisering van Suid-Afrikaanse klavierduette en -duo's die verloop van die komposisie vir dié mediums. Dit blyk dat klavierduette in hedendaagse tye vanuit 'n hoofsaaklik opvoedkundige sfeer funksioneer terwyl die fokus sedertdien na twee klavier-komposisie verskuif het. Uiteindelik kan die meewerking van moderne komponiste en pianiste hierdie probleem aanspreek. *Maskers* en *Takes two to tango* is vertoonstukke wat gereelde uitvoering verdien.

Abstract

This study portrays the critical review of piano duet (four hands, one piano) and piano duo (two pianos) repertoire within the context of South African art music. The selection of *Masks* (1999) for piano duet by Stefans Grové (1922 – 2014) and *Takes two to tango* (2013) for two pianos by Jeanne Zaidel-Rudolph created the opportunity to explore the diverse stylistic dimensions of two prominent composers within the idiomatic context. The theoretical analysis of these works reveals the distinctive application of structure, motivic transformation, textural devices, harmonic constructs and rhythmic vitality. Subsequently a connection between compositional techniques and idiomatic features was discerned. Technical challenges within the piano duet and duo idioms are expounded along with suggestions to facilitate the realisation thereof. These compositions are representations of the stylistic attributes of Grové and Zaidel-Rudolph. Minimal documentation exists with regard to piano duet composition and performance in South Africa. The geneses of these mediums in relation to local tendencies is presented in this thesis. Assembling the catalogue of South African piano duets and duos divulged the compositional course of these mediums, revealing that modern piano duet composition operates mainly from the educational sphere. Conversely, piano duo composition has taken over as the preferred medium for the concert hall. The collaboration between modern pianists and composers can provide a possible solution for this void. *Masks* and *Takes two to tango* are show pieces deserving to be performed regularly.

Sluutelsterme tot die studie

Stefans Grové (1922 — 2014)

Jeanne Zaidel-Rudolph (geb. 1948)

Maskers

Takes two to tango

Klavierduet

Klavierduo

Idiomatiek

Analise

Uitvoeringsvoorstelle

Komposisietegnieke

Hoofstuk 1

Inleiding

1.1. Agtergrond tot die studie

Deur die ontstaangeskiedenis van klaviermusiek vir vier hande in Suid-Afrika te ondersoek en 'n katalogus van Suid-Afrikaanse klavierduette en -duo's saam te stel, hoop ek om die seleksie van hierdie musiek as repertorium te bevorder. Suid-Afrikaanse kunsmusiek is eiesoortig, en plaaslike komponiste het 'n waardevolle bydrae in hierdie mediums voortgebring.

Onderskeid moet tussen klavierduette vir vier hande op een klavier, teenoor vier hande op twee klaviere getref word om dubbelsinnigheid te voorkom. Vir die doeleindes van hierdie studie sal daar na musiek wat gekomponeer is vir vier hande op een klavier, verwys word as klavierduet. Die kombinasie van twee afsonderlike instrumente word beskou as 'n duo. Hoewel woordeboeke, insluitend *The New Grove Dictionary for Music and Musicians*, na "klavierduet" in albei gevalle verwys, word die term "duo" vir twee-klavierwerke op konsertprogramme en opnames algemeen aangewend. Daar sal voortaan na klavierduette en klavierduo's onderskeidelik verwys word.

Die gebrek aan navorsing wat tot dusver rondom die klavierduet en -duo medium gelewer is, het my aangespoor om die diverse elemente hiervan te bestudeer. Suid-Afrikaanse komponiste het 'n beduidende bydrae tot hierdie genres gemaak, hoewel geen studie van 'n Suid-Afrikaanse klavierduet of -duo bestaan nie. Ten spyte van die totstandkoming van ensemble-kompetisies in Suid-Afrika, word klavierduette en -duo's selde op plaaslike platforms uitgevoer. Suid-Afrikaanse komponiste het heelwat aantreklike komposisies in hierdie mediums gekomponeer, waarvan meeste onbekend aan luisteraars en uitvoerders is. Die navorsing wat rondom klavierduet en -duospel bestaan, benadruk die voordele hiervan. Uitdagings rondom die uitvoer van hierdie mediums is eiesoortig. Die ontwikkeling wat musici ondergaan deur die bestudering van klavierduet- en -duorepertorium, gepaardgaande met die vervulling wat die vennote uit hierdie ervarings kan put, beklemtoon die noodsaaklikheid van omgang met hierdie mediums beide in akademiese konteks, asook op die konsertverhoog.

Die aandag wat relatief onlangs op die integrasie van navorsing met uitvoerpraktyk gefokus is, is relevant tot my agtergrond en belangstellingveld. Die teoretiese analise van die geselekteerde werke, sal die komponiste se skryfegnieke en aanwending van idiomatiek blootlê. Die uitvoer daarvan, sal eiesoortige tegniese en analitiese elemente wat in dié komposisies voorkom aan die lig stel.

1.2. Doel van die studie

Ek motiveer die toepaslikheid van hierdie studie vanuit die staanspoor dat my onderwerp, asook navorsingmetodologie relevant tot my omgewing en tydverband is. Die seleksie van Suid-Afrikaanse komposisies, in die besonder klavierduette en -duo's, beklemtoon plaaslike komponiste se tegnieke en aanwending van idiomatiek. Daar bestaan geen navorsing oor spesifieke Suid-Afrikaanse klavierduette en -duo's nie. Deur die wording van hierdie repertorium in Suid-Afrika, saam met die funksie daarvan in hedendaagse tye te ondersoek, kan moontlike redes gevind word vir die gebrek aan navorsing en uitvoering van klaviermusiek vir vier hande. Die integrasie van uitvoerpraktyk met die navorsingproses dien as vertrekpunt van hierdie studie. Hierdeur sal andersoortige vrae verrys en bevindings ontgin word.

Ek het twee Suid-Afrikaanse komposisies geselekteer om in diepte te bestudeer. Vanweë die uiteenlopende idiomatiek en komposisietegnieke wat in die klavierduet- en -duomediums afsonderlik, aangewend word, het ek een oorspronklike duet en duo verkies. Ek beplan om die betrokke werke aan te leer en in die proses nuwe inligting te ontdek. Die teoretiese analise daarvan, sal my verder in staat stel om die werke effektief te interpreteer en voor te dra. Die benaderings tot analise en uitvoerpraktyk wat in hierdie studie aangewend gaan word, kan verdere navorsingmoontlikhede blootlê. 'n Katalogus van Suid-Afrikaanse klavierwerke vir vier hande, kan as verwysing tydens die seleksie van repertorium dien. Die rol wat hierdie mediums in hedendaagse tye vervul, sal bespreek word. Die bevordering van plaaslike repertorium vir klavierduet en -duo blyk om die ideale einddoel te wees.

1.3. Navorsingvrae

Hoofnavorsingvraag:

- Watter komposisietegnieke, veral met betrekking tot die idiomatiek van die klavierduet- en -duomediums, is in Grové se *Maskers* en Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango* aangewend?

Die volgende vrae sal as aanvulling tot die hoofnavorsingvraag dien:

- Watter analise-tegnieke is mees doeltreffend by die ontleding van hierdie werke?
- Watter oplossings kan gevind word vir die tegniese- en musikale uitdagings wat hierdie werke bied?
- Op watter wyse het klavierduet- en -duorepertoire in Suid-Afrika ontstaan, en watter rol beklee dit in die hedendaagse konteks?
- Watter klavierduet- en -duowerke is deur Suid-Afrikaanse komponiste gelewer, en hoe pas Grové se *Maskers* en Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango* in binne hierdie verband?

1.4. Literatuurstudie

1.4.1. Primêre bronne

Literatuur wat direk verband hou met hierdie studie, is geïdentifiseer as bronne wat rondom Grové en Zaidel-Rudolph se komposisiestyl, asook die mediums van klavierduet en -duo, sentreer.

Muller en Walton (2006) se boek bied 'n omslagtige ontstaangeskiedenis van Grové se styl en lewering tot in daardie tydgleuf. Grové se eiesoortigheid word verbind aan die versoening tussen Westerse kunsmusiek en sy Afrika-omgewing. Grové was een van Zaidel-Rudolph se invloedrykste mentors. Terwyl duidelik-gedefinieerde melodiese en ritmiese idees in hulle albei se style teenwoordig is, geskied uitdrukking dikwels deur klankkleur, tekstuur en registerkombinasies in hulle komposisies (Muller en Walton 2006: 19). Verdere ooreenkomste tussen die komposisietegnieke wat Grové en Zaidel-Rudolph aanwend, is die manipulasie van en effektiewe tydberekening by die plasing van effekte (Muller en Walton 2006: 23). Muller (2006: 55) vervat die mees kenmerkende eienskappe van Grové se styl as die melodiese en ritmiese impulse wat afkomstig is van generiese Afrika-materiaal; afgaande melodielyne; "energie-belaaide" motoriese voortstuwing; en die teenwoordigheid van strukturele parallisme.

Swart se artikel wat in 2013 se *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* verskyn het, poog om 'n waardering vir Grové se musiek te bevorder deur die onthulling van sy komposisie-proses. 'n Begrip van die programmatiese karakter van Grové se komposisies, vereenselwiging van klank met beelde, asook die aanvaarding van nie-tradisionele elemente, ontgin 'n waardering vir hierdie musiek. Swart benadruk die verheuenheid van programmatiese elemente in Grové se

komposisiestyl. In dieselfde volume van die *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, sonder Stolp *Yemoja* (1999) uit om as gevallestudie te bestudeer. Hier integreer sy die analise met die voorbereidingproses om uiteindelik die komposisie uit te voer. Stolp het heelwat insette van Grové ontvang, wat verdieping van haar begrip van *Yemoja* meegebring het. Sy gebruik die tempo-aanduidings saam met die teenwoordigheid van caesura as maatstaf by die bepaling van die struktuur. Tydens die voorbereidingproses, het sy verdere ooreenkomste in die materiaal ontdek. Stolp verwys hierna as "musikale momente" en wend hierdie afdelings as boustene by die analise van *Yemoja* aan.

In Johnson (1992) se analise van Grové se *Liedere en danse uit Afrika*, verwys hy na Grové as die enigste komponis wat werklik Afrika-etniese elemente met Westerse kunsmusiek op 'n suksesvolle wyse kon amalgameer. Johnson analiseer die afsonderlike etudes uit 'n ritmiese, melodiese, teksturele en strukturele benadering. Vanweë die intuïtiewe wyse waarop Grové harmonie in hierdie komposisie aangewend het, is daar geen verwysing na harmoniek gemaak nie. Die groepering van nootwaardes, saam met die identifisering van reëlmatigheid teenoor onreëlmatigheid, word as maatstaf by die bepaling van ritmiek, gebruik. Die struktuur van die etudes, uiteengesit in skematiese voorstellings, is vasgestel deur die variasie van toonhoogte-inhoud, asook die plasing van kadenspunte. Johnson sluit musiekvoorbeelde in om Grové se aanwending van permutasie te verbeeld.

Botha (2007) en Van Graan (2010) se DMus-tesis en MMus-verhandeling onderskeidelik, bied nuttige benaderings tot die analise van Grové en Zaidel-Rudolph se komposisies. Botha wend in sy analise van Grové se *Concertino* 'n tegniek aan waar hy kiemselpermutasies isoleer en as boustene van die algehele struktuur toepas. Verskeie transformasies van hierdie kiemselpermutasies word aangetref. Botha se in-diepte analise van die *Concertino* word gevolg deur vergelyking tussen dié werk met etlike ander komposisies deur Grové. Parallele wat tussen die werke getref is, is die teenwoordigheid van kiemselpermutasies, jambiese figure, pentatoniek en strategiese aksentplasinge. Van Graan ondersoek die aanwending van Afrika-etniese elemente in Westerse kunsmusiek, in die besonder Grové se *Dansrapsodie — 'n Afrika-stad* en Zaidel-Rudolph se *Fanfare Festival Overture*. Hierdie werke kom ooreen in die opsig dat dit vir orkes gekomponeer is en Afrika-stede verbeeld. Afrika-etniese elemente wat Van Graan in hierdie werke geïdentifiseer het, is roep-en-antwoord; permutasie; pentatoniek; dubbelsinnige tonaliteit; kwart- en kwint-intervalle; dalende melodiese kontoere; ostinaat-

patrone; heksatoniese sisteme; herhalende, hipnotiese melodieë; hemiole; sinkope en poliritmiek.

In *The piano works of Stefans Grové (1922 — 2014): A study of stylistic influences, technical elements and canon formation in South African art music* (2016), verdeel Schoeman die ontwikkeling van Grové se styl in die komponis se vroeë studiejare, Neo-Barok periode, die oorgang na volwasse styl en uiteindelik die Afrika-periode. Schoeman se hoofstuk wat sentreer rondom Grové se komposisiestyl met betrekking tot sy klavierkomposisies, is relevant tot hierdie studie. Grové se aanwending van Afrika-etniese elemente word hier verken en die skrywer bevind sodoende dat dit wissel tussen spesifieke direkte aanhalings, met meer vae toepassings wat afkomstig is van ervarings of melodieë wat die komponis herroep het. 'n Verdere wyse waarop Grové Afrika-etniese elemente in sy komposisies verweef het, is deur die skepping van oorspronklike melodieë in 'n Afrika-styl (Schoeman 2016: 165). Hoewel Schoeman 'n omslagtige studie van Grové se solo-klavierkomposisies aanbied, is *Maskers* as klavierduet uiteraard nie hier bespreek nie.

In sy tesis, verwys Schoeman na Neuhaus, Gát en Sandor se benaderings tot klaviertegniek as maatstaf in die hoofstuk aangaande die tegniese uitdagings wat Grové se klaviermusiek bied. Aspekte soos die uitvoer van herhalende note, ornamentasie en die vyf-vinger handposisie, toonleerpassasies, herhalende intervalle, akkoordspel, spronge, polifoniese passasies, asook die laterale aanpassings van die hande by arpeggios en gebroke akkoorde, is aangespreek. Die bostaande benaderings tot tegniese uitdagings sal as vertrekpunt by die bestudering van hierdie aspekte dien.

Schoeman het 'n artikel in *Die Suid-Afrikaanse Musiekonderwyser* (2016) gepubliseer waarin hy Grové se opvoedkundige klavierwerke wat deur UNISA aangevra is, bespreek. Hierdie werke bied 'n groter mate van toeganklikheid vir die jong pianis, hoewel sy ernstiger, grootskaalse werke baie van dieselfde komposisietegniese weerspieël. Schoeman demonstreer hierdie ooreenkomste duidelik met behulp van musiekvoorbeelde.

Van Wyk (2000) se analise van Zaidel-Rudolph se *Sonata no. 1, Virtuoso 1* en *Three dimensions*, demonstreer 'n logiese benadering tot die analise van haar komposisies. Van Wyk onderskei tussen makro- en mikro-seksies. Die algehele formele struktuur verteenwoordig die makro-seksies, terwyl frases, tonaliteite, ritmiek, dinamiek, tekstuur en metriek as mikro-

seksies benader word. Van Wyk meld die jukstaposisie van kontrasterende teksture en motiewe wat dikwels in Zaidel-Rudolph se komposisies aangetref word. Die middele wat in die bostaande literatuur geïdentifiseer is, sal as maatstaf gebruik word by die analise van *Maskers* en *Takes two to tango*.

My MMus-verhandeling (Smith 2015: 146) is geskoei op 'n analise van Zaidel-Rudolph se *Pendulum* om uiteindelik die komponis se tegnieke en styl bloot te lê. Die invloede in Zaidel-Rudolph se lewe word vereenselwig met haar komposisiestyl. Kenmerkende eienskappe van haar styl is ritmiese vitaliteit, strategiese tydberekening, eklektisisme, effektiewe kleuraanwending en jukstaposisie van kontrasterende elemente.

Geen van die literatuur aangaande Grové of Zaidel-Rudolph is spesifiek ingestel op klavierduette of -duo's nie. Die uitgangpunt van hierdie studie, vereis dat die betrokke komposisies in diepte ontleed sal word wat komposisietegnieke en uitvoering-oplossings betref. Die samevatting van Grové en Zaidel-Rudolph se komposisiestyle en idiomatiek in Schoeman se DMus-tesis en my MMus-verhandeling onderskeidelik, maak dit die grondslag-literatuur tot hierdie studie.

Klavierduet- en klavierduoformasies dien as basis vir verskeie sielkundige en wetenskaplike studies wat ervarings en tydberekening onderskeidelik, betref. Heelparty artikels ontwikkel 'n algoritme om die sinkronisasie tussen duet- of duovennote te bevorder. Hierdie uitgangpunt is nie relevant tot my studie nie, en sodoende is hierdie artikels nie in diepte bestudeer nie.

Arganbright en Weekley is vir meer as veertig jaar duetvennote en spesialiseer in duetrepertorium. Hulle artikel (2007) kom ooreen met *Chamber music — an essential history* (Radice, 2012), *Keyboard duets from the 16th to 20th Century for one and two pianos* (Ferguson, 1995), asook Arango (2013) en Poppen (1977) se DMus-tesisse en Van Lear se MMus-verhandeling (1962) in dié opsig dat die verloop van die ontwikkeling van die klavierduet as medium uiteengesit word. Die voorafgenoemde literatuur identifiseer die eerste klavierduet-komposisies, WA Mozart (1756-1791) en F. Schubert (1797-1828) se substansiële bydraes tot hierdie genre, en die plek wat die klavierduet in hedendaagse tye beklee. Sosiale- en ekonomiese veranderings, saam met die ontwikkeling van klawerbordinstrumente en tegnologie, het bygedra tot die totstandkoming van die klavierduet as herkende medium.

Arganbright en Weekley identifiseer die grootste voordeel van duetspel as 'n ontwikkeling van musikale vaardighede en bekwaamheid. Die uitdagings wat duetspel bied, logisties en musikaal, vereis 'n analitiese denkwys. Verder bring klavierduette verskeidenheid in uitvoerings en bied 'n meer praktiese opsie as twee-klavierduo's. Hierdie outeurs verskaf 'n katalogus van klavierduette, maar die lys ontbreek aan minder bekende, en sodoende Suid-Afrikaanse, duetreperatorium.

Poppen (1977) ondersoek duette uit 'n didaktiese, asook 'n uitvoerderperspektief. Haar studie sentreer rondom die bevordering van onbekende duetreperatorium, en die duette word geklassifiseer onder die moeilikheidsgraad van die onderskeie partye. In hierdie tesis, sowel as *Keyboard duets from the 16th to 20th Century* (Ferguson), word aanbevelings gemaak ten opsigte van die plasing van stoele, faktore wat 'n invloed het op die plasing van hande, voorarms en elmboë, asook die omblaai van die bladmusiek. Alle outeurs benadruk die noodsaaklikheid van kommunikasie oor hierdie aspekte, saam met tekstuur-analise, balans, dinamiek, artikulasie, ooreenkomstige toonkleur en aanslag, beluistering, frasering, ritme en tempo. Howard Ferguson (1995) beklemtoon die wyse waarop vingersettings uitgewerk moet word. Hy maak aanbevelings rondom die bepaling van vingersettings, en gee nuttige aanwysings om duetvennote in ag te neem. Hierdie outeurs se aanbevelings sal as grondslag vir die hoofstuk aangaande uitvoering-uitdagings en -oplossings aangewend word.

Scriba (2010) se MMus-verhandeling is benader vanuit 'n didaktiese uitgangspunt. Die wording van duette word met die aanvang van hierdie verhandeling uiteengesit. Die afdeling rondom Suid-Afrikaanse komponiste is relevant tot hierdie studie. Scriba benoem Arnold van Wyk (1916-1983) as die eerste Suid-Afrikaanse komponis om 'n klavierduet te publiseer. Hier sit Scriba slegs Suid-Afrikaanse klavierduette uiteen wat in bestaande bronne vermeld is. Sy brei uit deur komponiste te meld wie se klavierduette in UNISA se sillabusse verskyn. Sy noem etlike komposisies wat onlangs voortgebring is. Scriba wy 'n hoofstuk aan die praktiese oorwegings by die verkiesing van duetvennote, repertoriumkeuses, voorbereidings, asook gesamentlike repetisies. Die hoofstuk rondom logistiese en tegniese uitdagings is behulpsaam tot hierdie studie. Scriba weeg verskeie outeurs se opinies teenoor mekaar op en lewer 'n omslagtige bydrae tot moontlike oplossings. Vanweë die didaktiese aard van hierdie verhandeling, stel Scriba 'n graderingstelsel met 'n meegaande sillabus wat verskillende vlakke verteenwoordig, saam. Sy onderskei hier tussen stylydperke, Suid-Afrikaanse komposisies, asook tradisionele- en kontemporêre musiek.

Arango (2013) se tesis is verteenwoordigend van Kolombiese klavierrepertorium vir vier hande. Hy bied 'n oorsig rondom bestaande repertorium in terme van struktuur en potensiële uitdagings. Hierdie komposisies se datums, uitgewers, moeilikheidsgraad en tydsduur word gelys. Die strukturele analise en uitvoering-aspekte van die betrokke komposisies word nie in diepte ondersoek in Arango se studie nie.

Haddon en Hutchinson (2015) se artikel rondom empatie by duetspel, lê andersoortige feite bloot. Hierdie eksperiment is gevoer om die rol van empatie by die vloeibaarheid tussen die rolle van duetvennote, asook die vestiging van 'n musikaal-meewerkende atmosfeer gedurende repetisies, te bepaal. Na afloop van agt repetisies, het die outeurs bevind dat hulle fisiese, verbale, emosionele en kognitiewe empatie ervaar het. Daar was verder 'n toename in instinktiewe begrip, instemmende kommunikasie, asook 'n ontwikkeling van kreatiewe empatie in verwantskap tot die betrokke komposisie. Die klavierduet-medium kan onderskei word van ander ensemble-kombinasies in die opsig dat die spelers 'n enkele instrument moet deel. Buiten die ruimtelike beperkings, bied die pedaalgebruik wat deur 'n enkele speler behartig word saam met die plasing van middelregister-materiaal, verdere uitdagings. Die outeurs beveel gereelde rolveranderings aan om empatie en begrip tussen vennote te bevorder.

Nina Schumann se DMus-tesis (2005) is die enigste bron wat oor uitsluitlik klavierduospel en -repertorium handel. Met die aanvang van die tesis identifiseer sy die gebrek aan omslagtigheid rondom klavierduo-literatuur en poog om hierdie gapings aan te vul. Klavierduo-repertorium word gewoonlik onder solo-repertorium gelys, en dikwels word geen duidelike onderskeid tussen klavierduette, -duos en begeleiding getref nie. Kamermusiek-literatuur verwys verder nie na die klavierduo-medium as 'n afsonderlike entiteit nie. Schumann bied 'n breedvoerige klassifisering van die klavierduo-medium, en verdedig die plek daarvan in kamermusiek. Sy verdeel haar uiteensetting rondom die ontwikkeling van die klavierduo in drie periodes. Die hoofstuk aangaande professionele en artistieke uitdagings is toepaslik op hierdie studie. Onderskeid word tussen estetiese en meganiese aspekte onder die afdeling van artistieke uitdagings getref. Schumann verskaf hier 'n maatstaf om die lengtes van frases te bepaal en interpreteer. Verskeie feite wat in hierdie afdeling van Schumann se tesis blootgelê is, het betrekking tot hierdie studie:

- Musikale spanning en ontspanning is beduidende elemente in die konteks van die klavierduo en moet as sulks geanaliseer en benader word.
- Die klaviere se akoestiese eienskappe het 'n effek op die toename of afname van klank, en moet deur die spelers begryp en uitgebuit word op toepaslike oomblikke.
- Die verworpenheid van 'n homogene balans tussen die klavierduo-spelers is 'n belangrike doelwit waarna gestreef moet word.
- Kennis van die klaviermeganiek, saam met akoestiek, dra by tot die eenvormigheid van die ensemble.

Schumann se benadering tot musikale uitdagings is besonder behulpsaam en sal tot die uitdagings van klavierduo-spel in hierdie studie, aangewend word. Sy beskou die klavierduet (een klavier) as hoofsaaklik 'n opvoedkundige medium. Volgens Schumann, kan klavierduette se uitdagings en belang nie vergelyk word met dié van klavierduo's nie. In haar katalogus, word verskeie Suid-Afrikaanse komponiste se bydraes weggelaat. In Schumann se DMus-tesis, is geen komposisie afgesonder en bestudeer nie. Verder is geen strukturele analises aangebied nie.

Na afloop van die naslaan van bronne wat direk verband hou met hierdie studie, is bepaal dat geen klavierduet- of -duokomposisie in diepte geanaliseer is nie. Hoewel uitdagings van duet- en duospel in die algemeen aangespreek is, is geen spesifieke komposisie se uitdagings bestudeer nie. Ek selekteer dus spesifieke Suid-Afrikaanse werke vir klavierduet en klavierduo om in diepte te ondersoek.

1.4.2. Sekondêre bronne

Ek het my verder bemoei met materiaal wat my in staat sal stel om die navorsingsvrae te beantwoord en om uiteindelijke bevindings te staaf. Literatuur wat handel oor die analise van moderne komposisies, saam met metodologiese benaderings wat toepaslik op hierdie studie is, is nageslaan. Dit blyk of daar weinig inligting oor die ontstaangeskiedenis van klavierduette en -duo's in Suid-Afrika bestaan. Jan Bouws het waardevolle inligting oor die musiekbedrywighede in Suid-Afrika se geskiedenis gelewer. Argiefmateriaal uit die Domus-argiewe en FZ van der Merwe-versameling word nageslaan om leemtes te vul.

In die eerste kwart van die 1800's, het die advertensies wat deur klavieronderwysers in die Kaap geplaas is, nie enige inligting bevat oor die metodes wat hulle aangewend het nie (Bouws

1965: 18). 'n Beduidende bydrae tot klavieronderrig in Suid-Afrika, is gemaak deur Frederick Logier (1801-1867) wat in 1825 vanuit Falmouth in Kaapstad aangeland het. Logier het sy vader, Johann Logier (1777-1846), se metodiek aangewend. Hierdie metode was gebaseer op die volgende beginsels: die samespel van 'n aantal klavierleerlinge, die gebruik van 'n chiroplast, en 'n harmoniekursus wat verband met hulle praktiese oefeninge gehou het (Bouws 1965: 19). Melding word hier gemaak van verwerkings vir twee klaviere, vier-hande van L. van Beethoven (1770-1827) trio's en simfonieë wat in openbare eksamens deur Logier se studente uitgevoer is. Bouws (1982: 77) vermeld in *Solank daar musiek is* die uitvoering in 1867 van 'n verwerking van Meyerbeer (1791-1864) se Fantasie uit sy opera, *Die Hugonote*, deur Suid-Afrikaanse pianis George Silver Darter (1833-1894) en 'n duetvennoot. Verwerkings uit operas was 'n algemene verskynsel in konserte van dié tyd.

Dogantan-Dack beklemtoon die voordeel waaroor die uitvoerder-navorsers beskik, naamlik die direkte verwantskap tussen die musiek met betrokke sielkundige en fisiologiese aspekte. Die uitvoerende kunstenaar se andersoortige verwysingsraamwerk stel hom in staat daartoe om vrae op 'n ongewone wyse te formuleer (Dogantan-Dack 2015: 60). Navorsing van komposisies deur uitvoerende kunstenaars bring nog 'n dimensie in hulle spel teweeg. Die kwaliteit van repertoriumkeuses, ontwikkeling van die interpretatiewe proses en die uiteindelijke uitvoering van die betrokke komposisie, word deur navorsing bevorder (Dogantan-Dack 2015: 62).

Dogantan-Dack se hoofstuk rondom die aanwending van die klavier as navorsinginstrument, is relevant tot hierdie studie. Haar uitgangspunt sentreer rondom die fenomenologiese aspek van artistieke uitvoerpraktik. Met die aanvang van Dogantan-Dack se studie, is 'n teoretiese navorsingvraag geformuleer, wat gelei het na die samestelling van relevante beginsels en die uiteindelijke voorstelling van die formele uitleg van die betrokke komposisie (Dogantan-Dack 2015: 170). Alternatiewe tot die vertolkings van uitvoerings word só ontdek deur die kunstenaar wat oorsprong gee aan musikale betekenis (Dogantan-Dack 2015: 172).

Dean en Smith (2009) ondersteun Dogantan-Dack se opvatting deur die verwantskap tussen kreatiewe werk en navorsing te dokumenteer. Hierdie navorsingbenadering kan gedefinieer word as kreatiewe werk wat op 'n sistematiese wyse aangewend is om kennis te versamel, saam met die gevolglike aanwending van hierdie kennis om nuwe toepassings te ontbloot (Dean en Smith 2009: 2). Dean en Smith gaan voort om tussen die teoretisering vanuit praktiek en die

aanwending van teorie tot praktyk, te onderskei. Navorsing-aangevoerde praktyk moet praktyk-aangevoerde navorsing aanvul. 'n Komposisie dien as 'n vorm van navorsing indien dit nuutgevonde kennis blootlê wat oorgedra kan word tot breër kontekste, terwyl vakkundige navorsing kan lei tot kreatiewe werk (Dean en Smith 2009: 7). Dogantan-Dack (2015: 192) se slotsom is dat die oriëntasie tussen teorie en praktyk mekaar dryf in die uitvoerder-navorsing se ontwikkelingsproses.

Die beginsels wat in die bostaande literatuur vervat is, sal as metodologiese vertrekpunt vir hierdie studie dien. Terwyl die analise van *Maskers* en *Takes two to tango* my begrip van hierdie komposisies sal bevorder, sal die uitvoer daarvan aspekte blootlê wat op geen ander wyse bekom kan word nie. Die oudiële effek en taktiele sensasie wat deur die uitvoer van komposisies voortgebring word, is bepalende faktore by die identifisering van strukturele elemente en die musikale interpretasie van die komposisies.

Die bestudering van bronne aangaande analise, sal my daartoe in staat stel om toepaslike analitiese metodes te ontdek. *A Guide to Musical Analysis* (1992), *Twentieth-Century Harmony* (1978), asook die *Dictionary of Twentieth-Century Music* (1974) dien as basis vir hierdie deel van die studie.

Cook (1992: 9) beskou die teenstelling tussen tonale en dissonante seksies, of verskillende tonaliteite, as 'n maatstaf by die bepaling van struktuur. Tydens die fase van mikro-analise, word afsonderlike elemente van die komposisie bestudeer. Hierdie elemente word dan in verwantskap tot die res van die komposisie bestudeer. Volgens Beard en Gloag (2005: 12) is evaluasie en seleksie sodoende belangrike oorwegings tydens analise. Cook beskryf 'n formele benadering tot analise waar musiek omgeskakel word na simbole. Die struktuur word sodoende deur die patroon van die simbole afgelei. Elemente soos tekstuur, ritme en dinamiek merk dikwels seksies in atonale musiek aan, waar 'n tradisionele tonale struktuur nie teenwoordig is nie. Die verwantskap tussen toonhoogte-inhoud word hier op andersoortige metodes as tradisioneel gebruiklik, vasgestel.

Persichetti vervat in *Twentieth-Century Harmony* (1978: 43) die middele wat komponiste sedert die twintigste-eeu aanwend om spanning en emosie uit te druk. In die konteks van twintigste-eeuse musiek word tertsharmonie aangepas met addisionele en gesplete akkoordnote; akkoorde word saamgestel deur andersoortige intervalle soos kwarte, kwinte,

sekundes en kombinasies daarvan; modale- en sintetiese toonlere vorm die basis van harmonie; en poli-akkoorde kom na voorskyn.

Artikels uit die *Dictionary of Twentieth-Century Music* wat nageslaan is, sluit melodie, ritme, vorm, harmonie, tekstuur en teorie in. James Tenney se *Form*-artikel (1974: 274) omskryf hedendaagse wyses waarop onderskeibare seksies afgesluit word as ontspanning wat op voorafgaande spanning volg; uitdrukking wat 'n uiterste perk bereik; of die beëindiging van 'n seksie deur 'n skielike afsluiting. Tenney gebruik die eienskappe van boustene van die onderskeie hiërargiese vlakke en hulle verwantskap tot mekaar, as maatstaf wanneer hy onderskei tussen vorms wat algemeen in hedendaagse musiek voorkom: isomorfies, heteromorfies of metamorfies.

Zieliński (1974: 301) sit in die *Harmony*-inskrywing uit die *Dictionary of Twentieth-Century Music* tipiese toepassings in twintigste-eeuse harmonie uiteen. Enige kombinasie van klanke wat geen oplossing vereis nie, word sedert 1900 as 'n basiese stabiele akkoord beskou. Die oorgang tussen tradisionele tonale stelsels na twintigste-eeuse harmonie, word gekenmerk deur die toename van chromatiese harmonie en oorgangdissonansies, saam met die samesmelting van modulerende passasies. Harmoniese styl is afkomstig van die toonhoogte-kombinasies wat aangewend word. Toonhoogte-kombinasies word gedefinieer deur die intervalle, spasiering, asook die betreklike stabiele en onstabiele toonhoogtes wat in die akkoord voorkom. Modaliteit word dikwels as harmoniese basis van twintigste-eeuse komposisies aangetref. Die ewewig tussen die toonhoogtes van 'n modus, bring 'n homogene harmoniese kleur teweeg. Harmoniese stabiliteit word verder bekom deur konsekwente harmoniese beweging, ostinaat, of die herhaling van 'n akkoordprogressie. Klanklae is 'n algemene verskynsel in Twintigste-eeuse harmonie, en bring dikwels kontrapunt teweeg. Die opeenstapeling van meer as een modaliteit of tonaliteit, word bestempel as bimodaliteit of -tonaliteit. In *Craft of Musical Composition* (1942) deur Paul Hindemith (1895-1963), is aanwysings voortgebring om die rangorde van toonhoogtes en intervalle te bepaal. Die numeriese en akoestiese plasing van die botoon-reeks dien as maatstaf. Die hiërargie van klankkombinasies word sodoende bepaal deur die vlak van harmoniese spanning.

De Leeuw (1974: 478) omskryf die verandering van melodiek se rol en karakter in twintigste-eeuse musiek. Die rangorde van musikale elemente is herskik deur die aanwending van modale en nie-tonale eienskappe, asook die weglating van 'n tradisionele harmoniese metriese

grondslag. Ooreenkomstige intervalle en ritmiese patrone bring eenvormigheid in twintigste-eeuse melodieë teweeg. Klankkleur vervang sedertdien in verskeie opsigte die belang van melodie.

Daar word tussen metriese en nie-metriese organisasie onderskei by die analise van hedendaagse ritmiese samestellings. Die eersgenoemde organisasie verwys na onreëlmatige groeperings van kort ritmiese eenhede, terwyl in die teendeel, geen merkbare mate of tempo in die tradisionele opsig, waargeneem kan word nie. Die aksent-struktuur van 'n komposisie lê die ritmiese styl bloot (Smither 1974: 618).

Vanweë die insluiting van Afrika-etniese elemente in beide Grové en Zaidel-Rudolph se komposisies, is hierdie aspek nageslaan. James (1999: 9) beskryf herhaling as 'n prominente strukturele eienskap van hierdie styl. Die luisteraar se behoefte aan verskeidenheid, beteken soms dat hierdie herhalende patrone baie kompleks is. Die melodieë is gewoonlik saamgestel uit 'n beperkte aantal toonhoogtes, en modulatie is nie 'n prioriteit nie. 'n Stabiele noot of akkoord dien as melodiese sentrum. Tipiese eienskappe van die Afrika-styl, sluit ostinaat, roep-en-antwoord, ritmiese variasie en *parlando* in. Afrika-ritmiek word gedefinieer deur die kombinasie van verskeie onafhanklike ritmiese patrone, wat 'n poliritmiese tekstuur en multi-metriese ritmiese patrone veroorsaak. Die opeenlegging van ritmiese lae saam met die toevoeging van ritmes is eie aan die samestelling van Afrika-ritmes (James 1999: 12).

Die verkenning van 'n wye spektrum analise-metodes, stel my in staat om die komposisies op 'n toepaslike wyse te benader. Die moderne samestelling van *Maskers* en *Takes two to tango*, vereis dat hierdie komposisies met toepaslike analise-tegnieke benader word. Die metodes wat uit die bostaande literatuur vervaar is, sal by die analise van die betrokke komposisies aangewend word. Die integrasie van die analise en uitvoering van die komposisies, sal albei gedeeltes van hierdie studie aanvul.

1.5. Navorsingmetodologie

1.5.1. Navorsingbenadering

Die navorsingontwerp van hierdie studie kan geklassifiseer word as proefondervindelik, deurdat dit hermeneuties en tekstueel-analities van aard is. Die betrokke komposisies is onderworpe aan 'n induktiewe wyse van redenasie as gevolg van die poging om onbekende aspekte bloot te lê deur 'n analise van die teks (Mouton 2001: 167).

Die keuse van twee werke as spilpunt van hierdie studie, dui daarop dat dit as 'n gevallestudie beskou kan word. Komposisietegnieke en aanwending van die idioom binne die konteks van die klavierduet- en -duomedium, sal in diepte ondersoek word. 'n Gevallestudie bied die geleentheid om die werke se fynste besonderhede te bestudeer. In hierdie konteks dui die menslike benadering daarop dat 'n vertolkende metode aangewend sal word (Bakker 2012: 2).

Daar bestaan 'n verwantskap tussen die subjektiewe musikale instinkte waaroor uitvoerende kunstenaars beskik, met kognitiewe beredenering. Die kombinasie hiervan lei na 'n waardevolle metodologiese benadering (Dogantan-Dack 2015: 61). In hierdie studie sal die uitvoerpraktik geïntegreer word met die navorsingproses. Die beplanning en praktiese uitvoering van die betrokke komposisies, hou direk verband met die vorming van die navorsingvrae en die staving van uiteindelijke bevindings (Dogantan-Dack 2015: 60). Die analitiese bespreking sal met uitdagings rondom die uitvoer van die komposisies geïntegreer word. Die vergestalte ervaring van die uitvoering van die komposisies speel verder 'n onontbeerlike rol in die vorming van analitiese gedagtes (Dogantan-Dack 2015: 172). Die klavier dien op só 'n wyse as medium vir die verkenning en ontdekking van uitvoeringbetekenis wat in die musiekpartituur opgesluit lê (Dogantan-Dack 2015: 196).

Die verwantskap tussen teorie en praktik verwys na konsepgebonde navorsing, en val binne die kwalitatiewe navorsingraamwerk (Dean & Smith 2009: 5). Die uitgangpunt vanuit 'n kwalitatiewe benadering, is vertolkend en uiteenlegend. Kritiese teorievorming is die resultaat (Sandelowski 2011: 2). Die uiteindelijke doelwit van hierdie studie is om bevindings te staaf deur die gevolgtrekkings te verklaar. Die verklarende bevindings sal ondersteun word deur data wat versamel is (Mouton 2001: 113).

1.5.2. Data-versamelingtegnieke

Die agtergrond tot alle data-versameling, -verwerking en -interpretasie is voorafgegaan deur navorsing van alle omringende elemente. Bronne rakende analise, duet- en duospel, navorsingmetodes, asook die komponiste se afsonderlike komposisistyle, is as grondslag tot hierdie studie, nageslaan.

Die oorsprong van data-versameling sal geskied deur die partiture van *Maskers* en *Takes two to tango* te bekom. Hoewel hierdie partiture nie in biblioteke beskikbaar is nie, kan dit van Zaidel-Rudolph, of relevante persone wat in besit van die partiture is, aangevra word.

Die saamstel van 'n katalogus van Suid-Afrikaanse klavierrepertorium vir vier hande sal sy oorsprong in literatuur wat Suid-Afrikaanse komponiste se lewering lys, vind. Literatuur wat in biblioteke aangetref word, ontbreek dikwels aan meer onlangse komposisies. Komponiste se webtuistes sal besoek word om die totstandkoming van nuwer komposisies te ontdek. SAMRO se uitgebreide argief sal benut word, aangesien dit oor 'n substansiële aantal partiture beskik. Die FZ van der Merwe-versameling, asook Domus-argiewe aan die Universiteit van Pretoria bevat waardevolle inligting rondom die ontstaan van musiektendense in Suid-Afrika. Hierdie versamelings sal geraadpleeg word om die ontstaangeskiedenis van klavierduette en -duo's in Suid-Afrika, asook die rolle wat hierdie genres in hedendaagse tye beklee, mee te bring. Kommunikasie met gevestigde Suid-Afrikaanse komponiste en pedagoë (indien moontlik) kan verdere leemtes vul.

1.5.3. Data-analise en -interpretasie

Strukturele analise op alle hiërargiese vlakke sal geskied om uiteindelik komposisietegnieke wat aangewend is, bloot te lê. Hierdie proses kan in drie fases verdeel word: mikro-, middel- en makro-analise. Die komposisies se makro-seksies sal in terme van die algehele formele struktuur bespreek word. Die bestudering van die mikro-seksies — frase-, ritmiese-, harmoniese-, teksturele- en metriese strukture — sal verdieping en konteks tot die uiteindelige analitiese uiteensetting bring. Herhaling en afwisseling is beduidende faktore by die bepaling van struktuur. Verwantskap en konteks van afsonderlike elemente, asook die algehele struktuur, sal uiteengesit word. Analitiese tegnieke wat pas by die moderne aard van hierdie komposisies, sal aangewend word. Die insluiting van Afrika-etniese elemente sal op 'n toepaslike wyse bestudeer en weergegee word.

Klavierduet- en -duo-idiomatiek sal bestudeer word deur die komposisies op die klavier te bespeel. Die integrasie van die komposisietegnieke met die aanwending van idiomatiek, sal beklemtoon word. Met die voorbereiding van die komposisies in afsondering, asook saam met 'n duet- of duo-vennoot, sal uitvoeringsuitdagings geïdentifiseer en aangespreek word. Aspekte soos die logistiese plasing van hande, balans tussen die partye, homogene aanslag, artikulasie en pedaalgebruik sal bespreek word. Bestaande literatuur rondom tegniese en

musikale uitdagings, sal as maatstaf gebruik word. Terselfdertyd sal my eie persepsie en ervaring van hierdie aspekte gestaaf word. Musiekvoorbeelde en skematiese voorstellings sal ingesluit word om bevindings te ondersteun.

1.6. Studie-afbakening

In hierdie studie, sal slegs Grové se *Maskers* en Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango*, in diepte bestudeer word. Terwyl ek gaan poog om 'n volledige katalogus van Suid-Afrikaanse klavierduette en -duo's saam te stel, gaan ek uiteindelik die gekose gevallestudies in die groter konteks van plaaslike musiek plaas. Ek sal slegs analise-tegnieke wat ek as mees toepaslik op hierdie werke beskou, aanwend. Analitiese metodes wat ek nie as effektief in hierdie konteks vind nie, sal weggelaat word. By die bestudering van tegniese-, musikale- en ensemble-uitdagings, sal geselekteerde literatuur as maatstaf dien. Die uiteindelige bevindings sal afkomstig wees van my persoonlike ervaring deur die uitvoer van die betrokke werke. Hierdie studie poog sodoende nie om as 'n omvattende handleiding tot analise, klaviertegniek, of ensemble-spel te dien nie.

1.7. Hoofstukuitleg

Hoofstuk 1: Inleiding

Die eerste hoofstuk is ingestel op die agtergrond tot hierdie studie, literatuuroorsig, en navorsingsmetodologie.

Hoofstuk 2: 'n Ontstaangeskiedenis van repertorium vir klavierduette en -duo's in Suid-Afrika

Dié agtergrondstudie sal ingestel word op die rol wat klavierduette en -duo's in Suid-Afrika vervul. Die geskiedenis hiervan sal die evolusie van hierdie genres in 'n plaaslike konteks blootlê. Op hierdie wyse kan tendense geïdentifiseer word, saam met moontlike redes vir die gebrek aan die uitvoer, komposisie en navorsing van hierdie mediums in Suid-Afrika. Die funksie van klavierduette en -duo's in die konteks van plaaslike sisteme en sillabusse, sal ondersoek word. 'n Katalogus van Suid-Afrikaanse klavierduette en -duo's sal volg. Uiteindelik sal beklemtoon word op watter wyse Grové se *Maskers* en Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango* in hierdie verband pas.

Hoofstuk 3: 'n Teoretiese analise van *Maskers* en *Takes two to tango*

Hierdie hoofstuk sal in afdelings onderverdeel word. Die betrokke komposisies sal afsonderlik ontleed word. Die oorkoepelende struktuur sal met die afsonderlike analises uiteengesit word saam met fasette soos harmonie, melodie, ritme en tekstuur. Die analitiese metodes wat aangewend gaan word, sal onthul word. Uiteindelik sal die tegnieke wat in hierdie werke gebruik is, geïdentifiseer en vergelyk word.

Hoofstuk 4: 'n Idiomatiese omskrywing en verwesenliking van tegniese aspekte

Tegniese uitdagings in die afsonderlike partye, saam met musikale uitdagings wat die samespel bied, sal hier geïdentifiseer en aangespreek word. Die uitdagings wat ensemble-spel op een klavier, teenoor twee klaviere bied, is andersoortig. Daar is wel elemente wat ooreenstem, soos die verwerwing van 'n homogene aanslag en balans. Die literatuur wat rondom hierdie genres bestaan, sal as maatstaf gebruik word, maar die fokus sal op die verkose komposisies val. Die bestudering van die afsonderlike komposisies, sal verder onderverdeel word in logistiese- en musikale elemente. Uiteindelik sal die doelwitte wat bereik is saam met bevindings uiteengesit word. Die data wat hierdie bevindings ondersteun, sal gestaaf word. Die gevolgtrekkings sal opgeweeg word teenoor relevante begrippe en navorsingsdoeleindes. Die studie sal opgesom word en 'n uiteensetting van die bydrae wat gelewer is, sal volg. Ek hoop dat hierdie samevatting as vertrekpunt vir verdere navorsingsmoontlikhede sal dien.

Hoofstuk 2

'n Ontstaangeskiedenis van repertorium vir klavierduette en - duo's in Suid-Afrika

2.1. 'n Historiese oorsig van die ontstaan van klavierduet- en -duo-repertorium in Suid-Afrika

Daar bestaan karige inligting oor die oorsprong van klavierduet-spel en -komposisie in Suid-Afrika, maar dit is waarskynlik dat ooreenkomstige faktore globaal rolspelers was. Uit die onderstaande bronne kan daar vervat word dat politieke, sosiale en tegnologiese faktore inwerkend op die komposisie en uitvoer van klavierduette in Europa was.

Heelparty logistieke uitdagings rondom klawerbord ensemble-spel is geopenbaar in die vroeë wording van hierdie mediums. Benewens die hoeveelheid spasie wat twee klawerbord-instrumente in een vertrek vereis het, kon hierdie vroeë instrumente nie hulle instemming vir lang periodes behou nie (McGraw 1981: xi). Die beperkte omvang van klavesimbels het die gemak van twee pianiste by een instrument belemmer. Daarom kan die uitvinding van die fortepiano as 'n noodsaaklike gebeurtenis in die ontwikkeling van die klavierduet- en -duomediums beskou word. Terwyl die klavesimbel 'n kragtige klank kan produseer, kan klankkleur op sig self nie deur middel van aanslag gevarieer word nie. Daarenteen kon uitdrukking op 'n klavikord met behulp van vingerkontrole en manipulasie in aanslag geskied. Die mate van volume wat geproduseer kon word, was egter onvoldoende (Sica 2008: 11). Uiteindelik word musikale uitdrukking deur beide dinamiek- en klank-manipulasie bewerkstellig. Sodoende het figure soos Cristofori (1707), Marius (1716) en Schröter (1717) pianofortes ontwerp en in produksie geplaas (Sica 2008: 11). Cristofori het in 1720 die ontsnapping-meganiek van die pianoforte verbeter (Sica 2008: 13). Klavier-vervaardigers is sedert 1825 daarmee bemoei om die potensiaal van die klankrykheid en kragtigheid van hierdie instrumente te ontwikkel (Rowland 1998: 40). Die algehele klaviermeganiek en snare is verder verstel in die negentiende eeu, wat 'n toename in dinamiek- en resonansie-potensiaal tot gevolg gehad het (McGraw 1981: vii). Elemente soos die vorm en voering van die hamers is namate aangepas om toenemende moontlikhede van klankkleur te fasiliteer (Sica 2008: 18). Die omvang van die klawerbord het teen 1877 na 88 klawers uitgebrei (Weekley & Arganbright 2007: 17). Die eerste komposisie vir meer as een klawerbord is deur Giles Farnaby (c1563 –

1640) voortgebring: *Alman for two virginals* (Ferguson 1995: 1). JS Bach se lewering vir twee klawerbord-instrumente word verteenwoordig deur drie concerto's en 'n verwerking uit die *Kunst der Fuge* (Contrapunctus XVIII). Vanuit die drie concerto's (BWV 1060 – 1062) vertoon nr 2 in C majeur (1732 – 1735) as die enigste werk wat oorspronklik vir twee klawerbord-instrumente gekomponeer is (Schumann 2005: 35).

Na afloop van die eerste klavierduet-uitvoering deur WA Mozart en sy suster, Maria Anna (1751 – 1829), in Londen op 13 Mei 1765 is 'n toename in die gewildheid van klavierduet-uitvoerings gemerk (Weekley & Arganbright 2007: 16). Mozart se vroeë duet-uitvoerings skakel met sy deurlopende koestering vir hierdie medium, wat opsigtelik in sy oorfloedige bydrae tot klavierduet-repertorium is (McGraw 1981: 192). Schumann (2005: 45) vermeld dat Mozart gemaklik met die integrale eienskappe van die pianoforte was. Dit het oorgespoel na sy klavierkomposisies. Ooreenkomstig met JS Bach se geneetheid na die concerto-formaat in hierdie genre, het Mozart ook 'n concerto vir twee klaviere gekomponeer, K. 365 in E-mol majeur. Die *Sonate* in D-majeur, K. 448 en *Fuga* in C-mineur K. 426 verteenwoordig saam met die *Concerto*, Mozart se lewering vir twee klaviere (Schumann 2005: 47).

Teen die einde van die agtiende eeu is die bonkige kleredrag wat vantevore die norm onder vrouens was, vervang met meer ontspanne kleredrag. Uiteindelik is meer spasie vir die onderskeie spelers by die klawerbord hierdeur bewerkstellig (McGraw 1981: xii). Terwyl oorloë en revolusies in die agtiende eeu 'n finansiële impak op die adellike stand gehad het (Weekley & Arganbright 2007: 17), het die opvoeding van die middelklas aan hulle die geleentheid besorg om duet-uitvoerings as deel van hulle sosiale gebruike te integreer. Sodoende is die groter groepe kamermusikante en orkeste wat vantevore deur die adellikes in diens geneem is, deur klavierduet-spelers vervang, terwyl klavierduette in 'n amateur-konteks in die middelklas gestalte aangeneem het (McGraw 1981: vii).

Die musiekpublikasie-bedryf se vooruitgang het partiture verkrygbaar vir die publiek gemaak. Teen 1760 was die aanvraag na klavierduette van só 'n aard dat die publikasie van talryke duette die lig gesien het (Weekley & Arganbright 2007: 16). Sodoende is komponiste die geleentheid gebied om duette voort te bring en het verwerkings van orkestrale komposisies dikwels die publikasie van die oorspronklike musiek vergesel (McGraw 1981: viii). Dit blyk dat die ontwikkeling van die publikasie-bedryf en die klavier, asook die gewildheid van klavierduette 'n wedersydse effek op mekaar gehad het. Die eerste gepubliseerde klavierduet is as Charles Burney (1726 – 1814) se *Four Sonatas or Duets for two performers on one pianoforte or harpsichord* (1777) geïdentifiseer (McGraw 1981: x). Met die toevloei van

klavierduette het figure soos Schubert, Schumann en Brahms belangrike insae tot duet-repertoire gelewer. Dit is slegs Schubert se *Lieder* wat sy klavierduet-lewering in aantal oorskry (Weekley & Arganbright 1996: 5). McGraw (1981: 253) benadruk dat hierdie komposisies Schubert se melodiese en strukturele vindingrykheid blootlê. Sy duette word gekategoriseer in onder meer marse, fantasieë, fuga's, sonates en variasies. Schumann se klavierduette verteenwoordig die verskillende stadiums in sy komposisie-ontwikkeling deur die *Polonaises*, Op.3, *Beelde uit die Ooste*, Op. 66 en *Kinderball*, Op. 130 (McGraw 1981: 261). Sy enigse twee klavier-komposisie, *Andante en variasies*, Op 46 is met oorgawe tydens Clara se konserttoer in St Petersburg (1843) ontvang (Schumann 2005: 51). Brahms se oorspronklike duetstelle, *Walse*, Op. 39 en *Hongaarse danse*, WoO 1 vertoon geensins dieselfde tipe oorvloedigheid soos sy bydrae tot ander kamermusiek-mediums nie, maar beskik nietemin oor sy eiesoortige vakmanskap (McGraw 1981: 39). Brahms het daarbenewens menige verwerkings vir klavierduet voortgebring, asook twee komposisies in die twee klavier-genre: *Sonate vir twee klaviere in F-mineur*, Op 34b en *Variasies op 'n tema van Joseph Haydn*, Op. 56b. Invloedryke komponiste soos Rachmaninoff het sedertdien gewildheid aan die twee-klavier medium ontleen. Schumann identifiseer hierdie komponis se twee-klavierwerke – *Suites nr 1 en 2*, *Russiese Rapsodie* en die *Simfoniese danse*, Op. 45 – as standaard-repertoire in 'n klavierduo se arsenaal (Schumann 2005: 74). 'n Instroming van twee-klavierwerke is gevolglik vanaf 1950 gemerk (Schumann 2005: 94).

In die 1900's is die radio bekendgestel. Die toeganklikheid hiervan, in oorleg met klank-opnames en openbare uitvoerings, het veroorsaak dat heelwat van die publiek hulle eerder bemoei het met die beluistering van musiek teenoor die aktiewe deelname daaraan (Scriba 2010: 28). Hedendaagse klavierduet-publikasies funksioneer daarenteen op só 'n wyse dat alle genres en style in duet-formaat beskikbaar is (Scriba 2010: 34), wat 'n mate van toeganklikheid aan hierdie medium verleen.

Jan Bouws (1965: 18) identifiseer Frederick Logier (1801 – 1867) as 'n prominente figuur in die historiese verloop van musiekonderwysers in Suid-Afrika. Bouws vermeld dat Logier se studente as deel van hulle openbare eksamens, verwerkings van geselekteerde trio's en simfonieë van Beethoven op twee klaviere uitgevoer het. Daarbenewens blyk dit asof klavierduet-verwerkings van opera's dikwels deel van konserte vanuit die periode gevorm het. Bouws (1982: 77) maak melding van 'n uitvoering vanuit 1867 waartydens 'n klavierduet-verwerking van Meyerbeer se *Fantasie uit sy opera, Die Hugonote*, deur Suid-Afrikaanse pianis

George Silver Darter (1833 – 1894) en 'n duetvennoot aangebied is. Menige opera-aria's en -tema's is in negentiende eeuse Suid-Afrika verwerk in vir twee, vier of meer hande by klavier(e). Terwyl opera-uitvoerings op daardie stadium 'n seldsame gebeurtenis in Suid-Afrika was, het hierdie verwerkings aan konsertgangers en uitvoerders 'n mate van blootstelling aan die opera-genre gebied (Venter in Malan 1986d: 246). Die verwerkings van opera's en simfonieë deur komponiste soos Liszt, Scharwenka en Ulrich sluit aan by die standpunt dat die klavierduet-weergawes van orkestrale werke toeganklikheid hieraan verleen het. Benewens Liszt se verwerkings van talryke opera-uittreksels het hy hom in die besonder bemoei met 'n verwerking vir twee klaviere van Beethoven se negende simfonie¹. Scharwenka het al nege simfonieë vir klavierduet verwerk².

Die ontstaan van die ABRSM-eksamenliggaam (Associated Board of the Royal Schools of Music) het 'n direkte inwerking op die musiekgebeure in Suid-Afrika gehad. Deur die toedoen van Alexander MacKenzie (1847 – 1935) van die Royal Academy of Music en George Grove (1820 – 1900) van die Royal College of Music is die ABRSM-eksamenraad tot stand gebring in 1889. Die eerste ABRSM-eksamens het sodoende in 1890 in die Verenigde Koninkryk plaasgevind. Teen 1894 het The University of the Cape of Good Hope die ABRSM-eksamenraad uitgenooi om praktiese eksamens in die destydse Kaap Kolonie te kom afneem.³ Die opvolger van the University of the Cape of Good Hope sedert 1918, Die Universiteit van Suid-Afrika (hierna UNISA), het daarna die musiek-eksamens gefasiliteer en vervolgens hulle eie eksamenraad gestig.⁴

Schoeman (2016: 70) beskryf hoe die publikasie van plaaslike komposisies deur UNISA voordelig vir Suid-Afrikaanse komponiste is. Terwyl die blootstelling betekenisvol vir komponiste is, is gevestigde figure soos Stefans Grové gestimuleer om werke op 'n kleiner skaal voort te bring (Schoeman 2016: 70). Gevolglik is 'n klavierduet-syllabus as deel van UNISA se praktiese leerplanne in 1989 bekendgestel. UNISA vul namate die sillabus op so 'n wyse aan dat 'n twee-klavier eksamen in 2005 by die leerplanne ingesluit is, op Graad 8- sowel as Voordraerslisensiaat-vlak. Die Voordraerslisensiaat is in 2012 vervang met 'n Voordragassessering. Die ontstaan van hierdie sillabusse het gelei na die aanvraag van

¹https://www.naxos.com/mainsite/blurb_reviews.asp?item_code=8.570466&catNum=570466&filetype=About%20this%20Recording&language=English

² Kompakskyf-boekie van SOMMCD 0637, 2020.

³ www.za.abrsm.org

⁴ www.unisa.ac.za

plaaslike repertorium vir hierdie mediums. Daarbenewens is die geleentheid vir deelname aan hierdie eksamens aan plaaslike skole en musiek-ateljees gebied.

Die komposisie van klavierwerke vir vier hande in Suid-Afrika het in die laaste gedeelte van die negentiende eeu gestalte aangeneem deur A. Jackson se *Andante con variazioni*. Venter in Malan (1986d: 280) beskryf hoe kontrapuntale tegnieke wat bykans nooit in negentiende eeuse Suid-Afrikaanse klavierrepertorium aangewend is nie, in hierdie werk aangetref word. Die eerste waardevolle bydrae tot die klavierduo-medium is in 1915 deur Sydney Rosenbloom (1889 – 1967) voortgebring: die Schumann-agtige *Variasies & fuga*. Venter toon aan dat die komposisies in hierdie mediums wat die bostaande werke en Arnold van Wyk (1916 – 1983) se *Drie improvisasies op Nederlandse volksliedere* (1942) tussengaan, eerder in die kategorieë van ontspanning-, of didaktiese musiek geplaas kan word. Venter beskryf hierdie komposisie deur Van Wyk as die “eerste belangrike Suid-Afrikaanse klavierwerk vir vier hande”. Die suksesvolle integrasie van volksliedmateriaal met die kunsmusiek-idioom kan hierin waargeneem word. (Venter in Malan 1986d: 280).

Van Wyk se bemoeienis met klavierduette in oorleg met die belangrike bydrae wat *Drie improvisasies op Nederlandse volksliedere* tot hierdie genre maak, verdien melding. Ferguson (1987: 4) getuig van Van Wyk se bewondering vir Schubert se klavierduette, werke wat Van Wyk gereeld saam met Christie Feros uitgevoer het. Van Wyk se belangstelling in die klavierduet-medium is verder weerspieël deur sy verwerking (vir klavier en orkes in 1961) van Schubert se klavierduet, *Fantasie in F-mineur*.

Van Wyk het die *Drie improvisasies op Nederlandse volksliedere* (1942) en *Poerpasledam* (1944) in die tyd wat hy in Londen gebaseer was, gekomponeer. Die werke is by die National Gallery Concerts in Londen uitgevoer (Ferguson 1987: 3). *Poerpasledam* is Van Wyk se Afrikaanse sinspeling op *pour passer le temps* wat in hierdie konteks dui op ontspanning-musiek. Muller (2014: 762) vermeld dat die hoofmotief van hierdie komposisie deur Howard Ferguson in sy *Bagatelles* by Van Wyk ontleen is, terwyl Venter (Malan 1986d: 280) die ooreenkomste in die tematiese materiaal van *Poerpasledam* en *Nagmusiek* identifiseer. *Poerpasledam* is uiteindelik deur Van Wyk onttrek. Hierdie aksie, in oorleg met die wysigings wat hierdie komponis dikwels ná die eerste uitvoering van sy werke aangebring het, strook met Ferguson se beskrywing van Van Wyk se werkwyse: weldeurdag en self-krities (Ferguson 1987: 3).

Van Wyk het dikwels volkslied-materiaal in sy komposisies aangewend. Die orkeswerk *Maskerade* vanuit 1964 wat in variasie-vorm geskryf is, is byvoorbeeld gebaseer op die wysie van *Ek soek na my Dina*. Van Wyk se twee-klavier komposisie, *Rumba op die vierperdewa*, is óók afkomstig van ’n volksmelodie. Ferguson (1987: 11) benadruk die vermoë waaroor Van Wyk beskik het om die egtheid van volksmelodieë binne sy idioom te behou.

In Muller (2014: 141) se Van Wyk-biografie ondersoek hy die verwantskappe tussen Van Wyk se hoedanigheid as pianis en komponis. Hierdie fasette vloei inmekaar by klavierspelende komponiste, veral met betrekking tot fisiologiese en tegniese moontlikhede en beperkings, asook die bepaalde klankvoorstelling waaroor die kunstenaar beskik. Van Wyk het in 1932 sy misnoeë hieroor uitgespreek in ’n brief aan sy vriendin Freda Baron, waarin hy stel dat hy op daardie stadium slegs vir klavier gekomponeer het. Hy verklaar verder dat sy gebrek aan komposisie-instruksie hom ontnem het van ’n voldoende tegniek (Muller 2014: 143). Van Wyk se klavierspel is deur resensente beskryf as sensitief ingestel, met “fyn stemmingsnuanseringe” (Volksblad 1947). Daarenteen kritiseer die Cape Argus se resensent Van Wyk se lewering van Beethoven se *Maanlig-sonate* se finale beweging as gevolg van die gebrek aan “vurigheid” tydens die uitvoer daarvan (Muller 2014: 142). Uiteindelik kan daar vervat word dat Van Wyk se ingesteldheid as pianis met sy komposisie-werkwyse verband hou. Díe komponis se introspektiewe speelstyl skemer ook in sy komposisies deur. Benewens sy pianistiese skryfstyl identifiseer Ferguson verder die verboë harmonieë, modale kwaliteite en die gelyktydige óf teenstellende aanwending van majeur- en mineur-akkoorde as elemente wat met Van Wyk se harmoniese styl geassosieer kan word (Ferguson 1987: 11).

Die duetwerk *Drie improvisasies op Nederlandse volksliedere* beskik oor beskrywende titels: *’k Heb mijn Wagen volgeladen*, *Bede voor het Vaderland*, en *Een triomfantelike lied van de Zilvervloot*. Hierdie werk is aanvanklik op 14 Julie 1942 by die Royal Academy of Music deur Betty Mills en Joyce Riddle uitgevoer, maar die amptelike pemièr is aangeteken as 31 Augustus by ’n National Gallery Concert deur Howard Ferguson en Denis Matthews, die duetpaar aan wie díe werk ook opgedra is (Muller 2014: 759). Ferguson (1987: 11) werp lig op die inleidings wat in al drie improvisasies bestaan, asook die voorkoms van ’n heruiteensetting en koda in die eerste en finale improvisasies. Die hooftema van hierdie bewegings word telkens herhaal met harmoniese verwisseling. Melodiese fragmentasie word daarbenewens met die ontwikkeling van tematiese materiaal aangewend (Ferguson 1987: 11). ’n Resensent het hierdie bewegings se samestellings beskryf as eenvoudige materiaal wat op ’n geesdriftige wyse uitgebrei is (Muller 2014: 760).

Nadere inspeksie van die partituur van *Drie improvisasies op Nederlandse volksliedere* onthul op watter wyse Van Wyk die volksmusiek-elemente met die ernstiger kunsmusiek-idiom verenig het, asook die komposisietegnieke wat hy aangewend het om gestalte aan die titels te gee. Die eerste en laaste improvisasies is in D-majeur gekomponeer, wat 'n mate van samehang aan hierdie komposisie besorg. Daarbenewens fasiliteer hierdie toonsoort die optimistiese en triomfantlike karakters van hierdie onderskeidelike bewegings. Met die aanvang van dieselfde bewegings word rein-kwint intervalle telkens as begeleidingsfiguur saam met die volks wysies aangetref. In die eerste beweging funksioneer hierdie interval deurgaans as 'n *obligato*-begeleidingsfiguur in 'n kenmerkende ritmiek: 'n gepunteerde kwartnoot met drie agtstenote wat daarop volg. Die volksmelodie waarop die eerste improvisasie gebaseer is, is gekonstrueer in 'n vraag en antwoord-formaat. Hierdie melodie word in 'n variasie van karakters aangebied met behulp van verskeie tonaliteite en begeleidingsfigure. Dit blyk dat die ontwikkelingseksies wat die tematiese materiaal tussengaan, asook die koda uit 'n meer chromatiese harmoniese samestelling bestaan. Fragmente van die tema is te midde hiervan deurgaans waarneembaar. Passasiewerk funksioneer daarbenewens as 'n kenmerkende eienskap van die ontwikkelingseksies en koda.

In die tweede improvisasie word 'n gewyde gevoel deur die eenvoud van die melodie met koraalagtige begeleiding bewerkstellig. Die opening hiervan word in die *secondo*-party verklank. Die gefragmenteerde frasestrukture verleen hieraan die geskikte atmosfeer vir die uiteindelijke intrede van die melodie. Ooreenkomstig met die eerste improvisasie se tematiese materiaal, kan hierdie melodielyn ook in twee segmente onderverdeel word. *Tenuto*-herhaaltone funksioneer verder as 'n integrale eienskap van dié improvisasie. Die definitiewe onderskeid tussen die tweede improvisasie se eerste gedeelte in 3/4-tyd en slotgedeelte in 6/8-tyd het 'n wesenlike effek op die ouditiewe ervaring wat oorgedra word. Nietemin vertoon die oorgang tussen hierdie maatslageenhede as onopsigtelik.

Die finale improvisasie beskik oor dieselfde tipe konstruksie as die eerste improvisasie, waar die tematiese materiaal as meer konsonant vertoon teenoor die chromatiese ontwikkelingseksies. Hier word 'n ritmiese motief deurgaans aangetref: die agstenoot met twee sestiendenote wat daarop volg, funksioneer as doeltreffend in die tweeslagmaat-konteks. Hierdie ritmiese motief word telkens in omkering aangetref. In hierdie beweging word die pianistieke idiom verder ontgin deur die aanwending van geselekteerde materiaal in die hoë en lae registers, trillers, asook tremolo's.

Hierdie komposisie se aantreklikheid kan toegeskryf word aan die eenvoud van die volksliedmateriaal in die konteks van Van Wyk se eiesoortige aanwending van teenmelodieë,

kontrapuntale tegnieke, verrassende modulaties en harmoniese wendings. In die finale seksie van die tweede improvisasie verdubbel Van Wyk die melodie oor 'n oktaaf, met die secondo-party wat die boonste oktaaf-noot verklank. Sodoende moet die spelers se hande oorkruis te midde van die *ppp*-dinamiek wat hier heers. Die *legatissimo*-aanslag daarmee saam vereis gevorderde klankkontrole. Die nabootsing en verwisseling van tematiese materiaal tussen die partye, asook die interaksie tussen die duetspelers in die finale beweging getuig van die behendige wyse waarop Van Wyk hierdie genre hanteer het. 'n Mate van virtuositeit word in die finale beweging vereis waar die primo-party die melodie behartig met 'n variasie van artikulasie-aanduidings. Daarbenewens verg die herhaalde akkoorde vinnige reflekse van die spelers. Van Wyk se skryfstyl bly egter deurgaans idiomaties en pianities. Die *Drie improvisasies* funksioneer as 'n werk waarin die konsep van makliker speelbare duetmusiek verenig word met dit wat geskik vir die konsertverhoog is. Du Plessis, en later Stefans Grové kon hierop voortbou.

Die enigste Suid-Afrikaanse sonate vir klavierduet is deur 'n tydgenoot van Van Wyk, Hubert du Plessis (1922 – 2011), geskryf. Die Sonate vir klavierduet, Op. 10 is in 1953 gekomponeer. Venter (Malan 1986d: 282) identifiseer hierdie werk as 'n prominente Suid-Afrikaanse komposisie in hierdie genre, vanweë die aantreklike kwaliteite daarvan en die sonatevorm waarin die eerste beweging aangebied is. Venter vermeld verder dat die derde beweging se *Passacaglia* met sewe variasies en 'n fuga 'n toonbeeld van Du Plessis se kontrapuntale vermoë is. Al Du Plessis se werke vir vier hande is in die periode tussen 1953 en 1956 gekomponeer. Die *Sonate*, asook die *Prelude, Fuga en Postlude*, Op. 17 is geskryf op aandrang van een van Du Plessis se vriende wat by die uitgewer Novello & Co werksaam was. Duette was in aanvraag in dié periode en het sodoende aan Du Plessis die geleentheid gebied om komposisies te publiseer (Aitchison 1987: 67). Die sonate is opgedra aan Howard Ferguson en Denis Matthews, wat ook die eerste uitvoering daarvan tydens 'n BBC radio-program gegee het. Van Wyk se duetwerk, *Drie improvisasies op Nederlandse volkswysies*, is ook aan hierdie duetpaar toegewy. Dit dui daarop dat Van Wyk en Du Plessis in dieselfde kringe tydens hulle verblyf in Londen beweeg het. Daarná het Du Plessis die sonate in Suid-Afrika saam met Christie Feros en Pieter de Villiers voorgedra (Aitchison 1987: 67). Du Plessis ontgin in die *Sonate* die klavierduet-medium se potensiaal, deur die uiteenlopende registers van die instrument te benut om musikale materiaal op 'n bepaalde wyse te laat vertoon. Daarbenewens is teenoorgestelde rigting tussen partye 'n middel om bepaalde karakters te wek en 'n mate van duidelikheid aan die partye te verleen. Met die aanvang van die Sonate vir klavierduet, Op. 10

word die luisteraar se aandag op die prominensie van die tritonus-interval gevestig. Hierdie interval is weer opsigtelik in die finale beweging van die Sonate. Hierdie tipe hervestiging van 'n idee bewerkstellig samehang in die werk as geheel. Terwyl die eerste beweging in sonatevorm gekomponeer is, blyk dit dat die inleiding en ontwikkeling se materiaal ooreenstem. Hierdie beweging wissel tussen tempo-aanduidings en uiteenlopende karakters. Die tweede beweging is in 'n drieledige vorm gekonstrueer. Die aktiewe stemming wat deur die sestiendenoot-passasies voortgebring word, word deur die invoeging van gedrae, oorgebinde note afgewissel. Die intredes van partye saam met die laasgenoemde fasette besorg aan hierdie beweging 'n kontrapuntale karakter. Hier word dissonante en konsonante harmonieë, asook kragtige en *dolce* klankskakerings teenoor mekaar geplaas. Terwyl die *Passacaglia* met 'n eenvoudige eenstemmige melodie begin, word ritmiese tegnieke en digte akkoorde aangewend om die variasies namate te laat ontwikkel. Die fuga beskik oor 'n lang onderwerp waarvan segmente hiervan deurlopend as ontwikkelingsmiddele aangewend word. Binne die klavierduet-medium kan die fuga-onderwerp ook in verdubbeling tussen die partye geskied, soos wat daar in hierdie komposisie waargeneem kan word. Die vinnige skakeling tussen, asook die opeenlegging van tonaliteite saam met die aanwending van die konsonante en dissonante kwaliteite van intervalle verteenwoordig hierdie werk se harmoniese samestelling. Die C-majeur slot-akkoord beklemtoon die tonale ondertoon en dus ook die oorwegend tradisionele komponent.

Du Plessis was onentoesiasies oor die *Prelude, Fuga en Postlude* (Aitchinson 1987: 67). Hierdie komposisie se enigste inspirasie was skynbaar die noodsaaklikheid om iets aan Alan Bush (sy onderwyser by die Royal Academy of Music) op te lewer. Die fuga en postlude is in Londen gekomponeer, en die prelude ná Du Plessis se terugkeer na Kaapstad. Hierdie komponis het vermeld dat sy terugkeer na Suid-Afrika deur 'n kreatiewe droogte gemerk is. 'n Herlewing van kreatiewe denke het met die komposisie van die Sewe preludes vir klavier, Op. 18 meegegaan (Aitchison 1987: 68).

Du Plessis se *Fantasie op 'n elfde eeuse Organum*, Op 19 (vir twee klaviere) is in 1956 op aanvraag van Erik Chisholm gekomponeer vir studente van Chisholm aan die Suid-Afrikaanse Musiekkollege: Frances Hurly en Monica du Toit. Chisholm (1904 – 1965) was 'n Skotse komponis wat in 1947 die hoofskap van die Suid-Afrikaanse Musiekkollege aan die Universiteit van Kaapstad oorgeneem het (Malan 1986a: 260). Chisholm het 'n konsertreeks by die Wigmore Hall in Londen tussen die einde van 1956 en begin van 1957 gereël vir studente en personeellede van sy instansie. In hierdie tydperk was Du Plessis tydelik by die Musiekkollege van die Universiteit van Kaapstad aangestel en het hy dieselfde *Organum* saam

met die kollege se koor uitgevoer. Ten opsigte van die keuse van die *Organum* herroep Du Plessis:

At the time I was particularly interested in mediaeval music; inter alia I lectured on Gregorian Chant, and I studied and performed this particular *Organum* with the college choir. I was so much haunted by its beauty that I decided to use it for the requested work for two pianos. Because of its 'timeless quality' I considered a reconciliation with the present-day piano quite possible (Aitchinson 1987: 68).

Du Plessis se fantasie bestaan uit drie afdelings wat die eenstemmige Kyrie eleison en Organum beslaan. Die opening van die fantasie verteenwoordig die eenstemmige cantus. Hierdie werk is uiteindelik deur Hurly en Du Toit aan die lig gestel in Hidding Hall (Kaapstad) in November 1956 en daarna weer uitgevoer in die Wigmore Hall. Du Plessis en Christie Feros het die fantasie daarna voorgedra. (Aitchison 1987: 68).

Hoewel Du Plessis moderne komposisie-middele in sy werke aangewend het, het hy gevoel dat sy komposisies "eerder verband hou met, as wegbreek van tradisie". Malan (1986a: 399) sonder kontrapunt en sangerigheid as die kenmerkendste eienskappe van Du Plessis se skryfstyl uit. Du Plessis se oorfloedigheid in die vokale sang-medium, asook sy bemoeienis met JS Bach se werke skakel met hierdie opvatting. In 1956 het Du Plessis ses lesing-uitvoerings gewy aan die klawerbord-musiek van JS Bach en in 1962 het sy boek, *Johann Sebastian Bach: 'n Biografie en ag opstelle*, verskyn (Malan 1986a: 396).

Die tydslyn van duet-komposisie in Suid-Afrika dui daarop dat hierdie genre, ná Du Plessis se *Sonate vir klavierduet*, hoofsaaklik in 'n opvoedkundige rigting beweeg het. Terwyl daar duette vir UNISA se klavierduet-eksamens gekomponeer is, blyk dit dat die komposisie van meer gevorderde klavierduette vir die konsertverhoog verflou het. Die Viney-Grinberg klavierduo het tydens die samestelling van repertorium vir hulle kompakskyf-opname, *Four hands* (2016), bevind dat meeste Australiese klavierduette ook vanuit 'n oorwegend pedagogiese perspektief gekomponeer is. Grinberg (2016: 56) benadruk gevolglik dat die klavierduet-medium afstand van die didaktiese sfeer doen om uiteindelik as 'n vindingryke medium te funksioneer. Die beskikbaarheid van vier hande by een klawerbord ontketen 'n legio van musikale moontlikhede. Grinberg (2016: 58) omlin die kontrapuntale innovasie wat hierdie medium bied, veral wanneer 'n spesifieke motief aan die onderskeie hande van duetspelers gekoppel word. Groot skaalse en sikliese werke soos Grové se *Maskers* en Vine se *Sonate vir klavierduet* (2009) slaag daarin om die klavierduet-medium te verskuif van huislike- of pedagogiese musiek, na uitdagende, avontuurlike konsertmusiek.

'n Toename in die komposisie van Suid-Afrikaanse klavierduo's (twee klaviere) is gemerk deur die bydraes van Peter Klatzow (1945-), Jeanne Zaidel-Rudolph (1948-), Kevin Volans (1949-) en Hendrik Hofmeyr (1957-). Die seleksie van Stefans Grové (1922 – 2014) se *Maskers* vir klavierduet (1999) en Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango* vir klavierduo (2013) as gevallestudies, verteenwoordig twee meer onlangse werke wat die styleienskappe van twee vooraanstaande Suid-Afrikaanse komponiste ten toon stel. Daar bestaan nietemin 'n behoefte vir Suid-Afrikaanse klavierduet- en -duo-komposisies. Die onlangse verwerking vir twee klaviere (2013) van Alexander Johnson (1968-) se solo-klavierwerk, *Jazz Impromptu* (1993) ondersteun hierdie standpunt. Die samewerking tussen moderne komponiste en pianiste kan hierdie leemtes vul deur middel van opdragwerke in dié verband.

2.2. Die hoedanigheid van klavierduette en -duo's in hedendaagse Suid-Afrika

Die belangrike funksie wat musiekopvoeding in die breër skema van musiekbedrywigheede vervul, verdien om by hierdie bespreking ingesluit te word. Sodoende word die opvoedkundige, asook die professionele sferes hier oorweeg.

Vanuit 'n opvoedkundige perspektief kan daar tussen musikstudente onderskei word wie se musikstudies as deel van hulle skool- of universiteit-syllabus geïntegreer is, teenoor studente wat hulle musiklesse as 'n addisionele, buitemuurse aktiwiteit beoefen. Terwyl universiteite Kamermusiek as een van die vakkeuses van die BMus-kursus aanbied⁵, vereis die CAPS-syllabus⁶ dat Graad 12 vakmusiek-leerders 'n ensemble-werk as deel van hulle eindeksamen moet voordra⁷. Sodoende word daar aan hierdie studente op skool- en universiteit-vlak die geleentheid geskep om aan kamermusiek deel te neem.

Daarenteen is daar verskeie rolspelers rondom klavierduet- en klavierduo-gebeurtenisse in die konteks van privaat musiek-ateljees of -sentrums. Die hoeveelheid oefen- en lestyd wat studente tot hulle beskikking het; die beskikbaarheid van 'n geskikte duetvennoot; asook die belangstelling wat bepaalde onderwysers en studente in ensemble-spel toon, beïnvloed die mate van energie wat aan hierdie faset van musiek-opvoeding spandeer word.

In 1984 is die Trust Bank Nasionale Jeug Musiekkompetisie vir hoërskool-leerders tot stand gebring deur die Universiteit van Port Elizabeth en die plaaslike SAVMO-organisasie⁸.

⁵ <https://www.up.ac.za/music/article/1904134/undergraduate-modules>

⁶ *Curriculum and Assessment Policy Statement*

⁷ <https://www.sahistory.org.za/archive/caps-grades-10-12-music>

⁸ Suid-Afrikaanse Vereniging van Musiekonderwysers

Hierdie kompetisie het sedertdien ook bekendgestaan as die ABSA-kompetisie en uiteindelik Artscape-kompetisie⁹ (die laasgenoemde naamverandering het oorvleuel met 'n verskuiwing van die kompetisie na Kaapstad). 'n Soortgelyke musiekkompetisie vir laerskool-leerders is in 1989 bekendgestel: die Sanlam Nasionale Jeug Musiekkompetisie, wat sedert 2011 as die SAMRO Hubert van der Spuy Kompetisie bekendstaan¹⁰. Hierdie kompetisies bied aan jong musici die geleentheid om 'n program van 'n hoë gehalte voor te berei en uiteindelik nasionale blootstelling te geniet. Die ontstaan van verskeie ander nasionale musiekkompetisies het sedertdien die lig gesien. Hierdie fokusverskuiwing kon veroorsaak dat les- en oefentyd eerder aan die voorbereiding van kompetisie-programme toegeskryf word.

Daar word nietemin geleentheid vir die uitvoer van klavierduette en in 'n mindere mate klavierduo's gebied. Die logistiese uitdaging van twee geskikte klaviere op 'n konsertverhoog veroorsaak dat die seleksie van klavierduette teenoor -duo's, voorkeur geniet. Geleentheid word in die gedaante van die ABRSM- en UNISA-eksamens, klavierduet-afdelings by kunsfeeste en eisteddfods, ensemble-kompetisies (byvoorbeeld die SAVMO-ensemblekompetisie¹¹), asook die Stellenbosch Internasionale Kamermusiekfees¹² aangebied. Belangstelling in ensemble-spel saam met die moontlike sosiale interaksie wat daarmee gepaardgaan, bevorder sodoende die hoedanigheid van klavierduet- en -duo-spel. Die seleksie van 'n duet- of duo-vennoot blyk om 'n netelige kwessie te wees. 'n Vriendskaplike verhoudingsvlak tussen duetspelers, asook ooreenkomstige musikale vaardighede is dikwels bepalend van suksesvolle duetvennootskappe (Scriba 2010: 37). Uiteindelik verteenwoordig ensemblespel 'n beduidende faset van holistiese musiekopvoeding.

Uitvoerings wat deur gevestigde instansies soos die Unisa-musiekstigting en teaters georganiseer word, geniet goeie reklame en gewoonlik wesenlike kaartjieverkope. Daarenteen moet musici wat onderneem om 'n uitvoering op hulle eie stoom voort te bring, dikwels 'n lokaal huur en die reklame daarvan hanteer. Terwyl sosiale media die promosie-proses

⁹ <http://www.nymc.co.za>

¹⁰ <https://samrofoundation.org.za/blog/2019-09-25-samro-hubert-van-der-spuyn-national-music-competition-2019>

¹¹ <http://ensemblecompetition.co.za/>

¹² http://www.sicmf.co.za/?_cf_chl_jschl_tk=_c406e04deb0e1a2ec90892b6a914c48a8b9e38d8-1606379931-0-ARdqxEkWdWryw1VJdajeRtcMhKI4TjrIJ0WMa0Bu5tcUIEi5P89cKvdVmfEBeEuuINfr-5hUB-jPDrQjVI3JoYfx_5SCxNRDFIssbXu6sLw-QuKG-P8yxMvD9sUIEN-7RN_cbJqKynJpcl6wR4jukKczLT7dWUDR20i3pladuR5CjmM9HjEJtE-kqTXyvUau6h4cW8EiNnoEGcbcZQ42vNE7kj2kxhY5fKLKiR4EIW_f8cWJQCQMXdOY6zEQQowGVTvKulGLdJH0tpii9pQ3fnoXhAVFOoqD32ARi6IX-H6_NJdV6gggmSXEpYHXD_8JA

vergemaklik, kan hierdie musici in hulle privaat hoedanigheid waarskynlik nie kaartjies in dieselfde prysklas as teaters en konsertstigtings verkoop nie. Hierdie faktore vertoon as bepalend van die tipe uitvoering wat saamgestel word en lei dikwels na musici wat saamspan om 'n variasie- of ensemble-konsert tot stand te bring. In die konteks van musiekfeeste bestaan daar ook die inklinasie om eerder uitvoerings van die bostaande aard te produseer om sodoende 'n gehoor te trek. Die teatrale aard van twee-klavier uitvoerings, asook die gemoedelike atmosfeer wat dikwels deur klavierduet-uitvoerings gewek word, kan as moontlike aantrekkings vir konsertgangers dien. Daarbenewens funksioneer die verwerkings van orkes- en opera-werke vir vier of meer hande op klavier(e), as 'n praktiese plaasvervanger van groter instrumentale ensembles en orkeste. Tydens operaproduksies word verwerkings van die orkespartye vir klavierduette en -duo's dikwels as begeleiding van die soliste en koor aangewend. Die begeleiding van Brahms se *Duitse Requiem*, Op. 45 word dikwels deur klavierduet behartig. Brahms self het die verwerking beskikbaar gestel¹³. Die veelsydigheid van die klavier verleen aan hierdie tipe verwerkings die moontlikheid om 'n orkes te vervang, en is daarbenewens meer koste-effektief.

2.3. Gevestigde hedendaagse Suid-Afrikaanse klavierduet- en klavierduo-ensembles

Hierdie afdeling sluit aan by die bespreking van die wyse waarop klavierduette en -duo's in hedendaagse Suid-Afrika funksioneer. Uiteindelik beïnvloed uitvoerings en opnames plaaslike musiekbedrywighede en -tendense.

Die *TwoPianists*-klavierduo se welslae is nie beperk tot hulle eie konsertuitvoerings nie, maar strek tot die opvoedkundige rol wat hulle by die Universiteit van Stellenbosch vervul, asook die talryke geleenthede wat deur dié paar se projekte bewerkstellig word.

Die *TwoPianists*-duo het in 1999 ontstaan toe Nina Schumann en Luis Magalhães as studente van Vladimir Viardo by die University of North Texas ontmoet het. Hierdie duopaar se debuut-album is deur *Universal Music* vrygestel en beslaan die volledige twee-klavier komposisies van Rachmaninoff. Die drie albums wat daarop volg, is deur *TwoPianists* self uitgereik: 'n samestelling van virtuose vertoonstukke vir twee klaviere; 'n twee-klavier verwerking deur Max Reger van JS Bach se *Goldberg-variasies* (BWV 988); asook *American intersections* – 'n versameling van twintigste-eeuse Amerikaanse twee-klaviermusiek. *TwoPianists* is in

¹³ <https://www.carus-verlag.com/en/music-scores-and-recordings/johannes-brahms-german-requiem-v-1.html>

Stellenbosch gebaseer waar beide Schumann en Magalhães by die universiteit se musiekdepartement doseer. Hulle vertrouwdheid met 'n aansienlike hoeveelheid twee-klaviermusiek in oorleg met hulle eiesoortige benadering daartoe, plaas hierdie duopaar in 'n uitstaande kategorie van kamermusici. Sodoende onderneem hulle konsertreise na Asië, Europa en Amerika.

Benewens *TwoPianists* se suksesvolle konsertloopbaan, beywer hierdie individue hulle verder met projekte wat tot die bevordering van kunsmusiek in Suid-Afrika inwerk. Die Stellenbosch Internasionale Kamermusiekfees is in 2004 deur die Schumann-Magalhães paar tot stand gebring. Hiër word musici tussen die ouderdomme van 12 en 28 die geleentheid gebied om kamer- en orkesmusiek tydens 'n reeks konserte en meesterklasse uit te voer. Die kamermusiekfees se fakulteit bestaan telkens uit plaaslike en internasionale musici. Hierdie verrykende gebeurtenis word deur talryke musici, musiekstudente en -liefhebbers as 'n jaarlikse hoogtepunt beskou. 'n Gelyksoortige twee-jaarlikse gebeurtenis is in 2006 ingestel. Tydens die Stellenbosch Internasionale Klaviersimposium trek pianiste van oor die wêreld saam. Hierdie tipe blootstelling en netwerk-geleentheid kan tot die bevordering van klavierduet- en -duospel inwerk. Sedert 2012 word die Hennie Joubert Klavierkompetisie as deel van die simposium aangebied. *TwoPianists Records* is daarbenewens in 2008 gevestig. Die organisasie spits hulle toe op die produksie en vrystelling van opnames wat plaaslike en internasionale kunstenaars in samewerking, verteenwoordig.¹⁴

The blondes-klavierduo is in 2006 deur die meewerking van Elna van der Merwe en Zorada Temmingh gevestig. Hierdie duopaar verwerk gewilde musiekstukke vanuit die klassieke en populêre genres om die ontmoeting tussen uiteenlopende musiekstyle te bewerkstellig. Van der Merwe staan as 'n begeleier en meewerkende pianis bekend. Temmingh beklee sedert 1986 die posisie van orrelis by die Nederduitsch Gereformeerde Moedergemeente in Stellenbosch en ontvang onder meer 'n Kanna-toekenning by die KKNK in 2006. Toonbeelde van die duopaar se program-samestellings getuig van die benadering wat hulle hiermee volg: *Bach, Beatles and Blondes; Beethoven and Abba; Verdi and Lloyd Webber* asook *Tchaikovsky and Queen*.¹⁵

¹⁴ www.ninaandluis.com

¹⁵ www.classicsforall.co.za

Die klavierduo van Tessa Uys en Ben Schoeman het in 2010 ontstaan, nadat hierdie individue in 2008 by die Royal Over-Seas League (ROSL – ’n statebondsorganisasie met ’n kultuurafdeling) in Londen ontmoet het. Beide Uys en Schoeman was goue medalje-wenners van die ROSL se gesogte musiekkompetisie en is in Londen gebaseer.

Hierdie duopaar se nuutste projek is die herlewing van Beethoven se nege simfonieë in die gedaante van Franz Xaver Scharwenka (1850 – 1924) se klavierduet-transkripsies daarvan. Uys benadruk dat die wyse waarop harmoniese progressies en melodielyne in die simfonieë verweef is, op ’n “doeltreffende wyse deur die klavierduet-medium ten toon gestel word”, terwyl hierdie fasette soms verlore gaan in ’n orkes-opset.¹⁶ Hierdie projek het in 2015 gestalte aangeneem toe die direkteur van die August City Music Festival at St Lawrence Jewry in Londen met Uys meegedeel het dat een van kunstenaars wat in die opening-konsert moes verskyn, skielik onttrek het. Hierdie kunstenaar sou die Liszt-transkripsie van Beethoven se negende simfonie vir solo klavier uitvoer. Uys het herroep dat sy die Scharwenka-transkripsies besit en sodoende het dié duo op kort kennisgewing die negende simfonie by die opening-konsert van die fees voorgedra. Die duo het sedertdien deur al nege simfonieë gewerk en het in 2020 begin om ses albums met hierdie werke by *SOMM Recordings* op te neem (in samehang met twee-klavierwerke van Scharwenka se tydgenote: Schumann, Saint-Saëns, Debussy en Busoni). Die duo bied dikwels die oorspronklike duetmusiek van Schubert, Brahms, Dvorák en Van Wyk as deel van hulle konsertprogramme aan. Daarbenewens verskyn verwerkings van Haydn se 94ste en 104de simfonieë, asook die Mozart Sonate vir twee klaviere in D majeur saam met die Rachmaninoff Suite nr 2 ook op geselekteerde programme.¹⁷

Die getroude paar Pierre en Sophie van der Westhuizen, oftewel DuoWesthuizen, het as inspirasie vir die komposisie van Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango* (2013) gedien. Albei spelers het by die Universiteit van Noordwes in Potchefstroom gestudeer en uiteindelik hulle doktorsgrade by die College-Conservatory of Music in Cincinnati in die VSA voltooi. Alhoewel die duo vir ’n tydperk in Cleveland gevestig was, waar Pierre van der Westhuizen die artistieke direkteur van die Cleveland International Piano Competition was, woon hulle tans in Kalamazoo, Michigan¹⁸. Hulle was die eerste klavierduo om klas te gee by die *PianoTexas International Academy and Festival* en hulle tree daarbenewens ook by die Dame Myra Hess

¹⁶ <https://beethoven250pianoduo.com/>

¹⁷ <https://beethoven250pianoduo.com/>

¹⁸ <https://www.thegilmore.org/about/our-staff/>

gedenk-konsertreeks op. Hulle opname van die volledige twee-klavierwerke van Poulenc is deur *AMP Recordings* vrygestel. DuoWesthuizen se belangstelling in nuwe musiek gee daartoe aanleiding dat hulle gereeld opdragwerke van Suid-Afrikaanse en Amerikaanse komponiste aanvra en die oeruitvoerings van hierdie werke te behartig.¹⁹

Daar bestaan waarskynlik ook ander professionele musici uit Suid-Afrika wat in klavierduet- en klavierduo-formaat werksaam is. Die samestellings wat hier bespreek word, is egter die enigste duo-pare wat op 'n meer gereelde basis saamwerk.

2.4. 'n Katalogus van Suid-Afrikaanse klavierduette en -duo's

Tydens die saamstel van hierdie katalogus, is Suid-Afrikaanse komponiste se webtuistes, UNISA se praktiese eksamenleerplanne, die *Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie* (1986), die klavierduo-katalogus deur Nina Schumann (2000) asook die didaktiese duet-katalogus deur Scriba (2010) gekonsulteer. Hoewel daar gepoog is om 'n omvattende katalogus saam te stel, is dit waarskynlik dat daar komposisies ontbreek. Sommige van die komponiste wat in die katalogus vermeld word, is nie in Suid-Afrika gebore nie. Hulle werke is nietemin hierby ingesluit aangesien hulle tydens meeste van hulle loopbane in hierdie land werksaam was (en die betrokke werke ook in dié periode gekomponeer is).

A. Jackson (g.d)

Klavierduet

- *Andante con variazioni* (g.d)

Colin Taylor (1881 – 1973)

Klavierduet

- *The realm of youth*, boek 1 en 2 (1928) (OUP)
- *Novelette* (1938) (Lengnick)

Klavierduo

- *Three impromptus* (1938)
- *Companion pieces* (g.d) (Elkin)

¹⁹ www.westhuizenpianoduo.com

Sydney Rosenbloom (1889 – 1967)

Klavierduo

- *Variations & fugue* (1915)

Petrus Lemmer (1896 – 1989)

Klavierduet

- *Op ons ou plaasdam* (g.d) (UNISA, Graad 4)
- *Sekwense* (g.d) (UNISA, Graad 5)

Klavierduo

- *JS Bach Orrelfuga in G, 'n verwerking vir twee klaviere* (1928)

Victor Hely-Hutchinson (1901- 1947)

Klavierduet

- *Capriccio* (g.d)

Klavierduo

- *Three dances* (g.d)
- *Piece for two pianos* (g.d)
- *Sonatine* (g.d)

Arnold van Wyk (1916 – 1983)

Klavierduet

- *Drie improvisasies op Nederlandse volksliedere* (1942) (Boosey & Hawkes, voorgeskryf in UNISA se graad 8-sillabus)
- *Inleiding, variasies en finale, Poerpasledam* (1944)

Klavierduo

- *Rapsodie vir twee klaviere* (1939)
- *Rumba op die vierperdewa, vir twee klaviere* (1956, hersien in 1978) (voorgeskryf in UNISA se graad 8-sillabus)
- *Quasi Variazioni* (1970 – 1971)

Hubert du Plessis (1922 – 2011)

Klavierduet

- *Sonate vir klavierduet, Op. 10* (1953) (Novello & Co.)

- *Prelude, fuga en postlude*, Op. 17 (1954 – 1955) (Novello & Co.)

Klavierduo

- *Fantasia op 'n Ilde eeuse organum, Cunctipotens Genitor Deus*, Op. 19 (1956)

Stefans Grové (1922 – 2014)

Klavierduet

- *Windklokkies* (1981) (UNISA, Graad 1)
- *Die Klokke* (1981) (UNISA, Graad 2)
- *Wals van die olifantjie* (1981) (UNISA, Graad 3)
- *Maskers* (1999)

Paul Loeb van Zuilenberg (1926 – 2017)

Klavierduet

- *Fuga* (g.d) (UNISA, Graad 4)

John Joubert (1927 – 2019)

Klavierduet

Divertimento, Op. 2 (1935) (Novello & Co, voorgeskryf in UNISA se graad 8-sillabus)

Melville van der Spuy (1931 – 2015)

Klavierduet

- *Bobbejaan klim die berg: Tokkatina – Fuga en variasies vir klavierduet* (2001)
(SAMRO, voorgeskryf in UNISA se graad 8-sillabus)

Potgieter (g.d)

Klavierduet

- *Wiegelied* (g.d) (UNISA, Graad 1)
- *Mars van die bere* (g.d) (UNISA, Graad 2)

Peter Klatzow (1945-)

Klavierduo

- *Le Tombeau de Messiaen for Two Pianos and Electronic Sounds* (2000)
- *Play of bells* (2007)

Roelof Temmingh (1946 – 2012)

Klavierduet

- *Music for two pianos* (g.d) (SAMRO)

Jeanne Zaidel-Rudolph (1948-)

Klavierduo

- *The juggler and the king* (1998) (SAMRO, voorgeskryf in UNISA se graad 8-sillabus)
- *Takes two to tango* (2013) (SAMRO)

Kevin Volans (1949-)

Klavierduo

- *9 Beginnings* (1976) (Chester, voorgeskryf in UNISA se Voordraersassessering-sillabus)
- *Kneeling dance* (1984) (Chester, voorgeskryf in UNISA se Voordraersassessering-sillabus)
- *Leaping dance* (1984) (Chester, voorgeskryf in UNISA se Voordraersassessering-sillabus)
- *Cicada* (1994)
- *Shiva dance* (2008)
- *Echo: Monument* (2021) (Volans music)

Hendrik Hofmeyr (1957-)

Klavierduo

- *Four pieces from Alice* (1998)
- *The four-note waltz* (2000)
- *Sonata for two pianos* (2004)
- *Concerto* (2004)

Étienne van Rensburg (1963-)

Klavierduet

- *Brief encounters for piano duet* (g.d) (Van Rensburg, voorgeskryf in UNISA se graad 8-sillabus)

Alexander Johnson (1968-)

Klavierduo

- *Jazz-impromptu* (Verwerking vir twee klaviere vanaf die oorspronklike solo-klavierwerk, 1993) (2013, voorgeskryf in UNISA se graad 8-syllabus)

Arthur Feder (1987-)

Klavierduo

- *Stokvel* (2017)

HOOFSTUK 3

'n Teoretiese analise van Grové se *Maskers* en Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango*

Inleiding

Stefans Grové (1922 – 2014) en Jeanne Zaidel-Rudolph (1948 -) beklee beduidende posisies in die Suid-Afrikaanse kunsmusiek-milieu. Die seleksie van Grové se *Maskers* (1999) en Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango* (2013) verteenwoordig twee werke wat relatief laat in dié komponiste se komposisie-verloop voortgebring is. Hierdie werke verbeeld sodoende die komponiste se volwasse style. *Maskers* vergestalt as 'n klavierduet (een klavier, vier hande), en *Takes two to tango* as 'n klavierduo (twee klaviere, vier hande). Grové het nooit 'n komposisie vir die klavierduo-medium gekomponeer nie, terwyl daar geen klavierduet in Zaidel-Rudolph se lewering tot dusver bestaan nie. Die laasgenoemde komponis verklaar dat sy nie aanklank by die idee van twee pianiste by een klawerbord vind nie. Sy ag gelykwaardigheid tussen die pianiste as noodsaaklik, en wil vir albei vennote die geleentheid bied om te lei, asook die volle klawerbord te benut. Daarbenewens wend Zaidel-Rudolph graag 'n eggo- of skadu-tegniek (naboetsing) tussen die klaviere aan, wat deur die beskikbaarheid van twee klaviere gefasiliteer word (Smith & Zaidel-Rudolph 2020).

Terwyl Grové en Zaidel-Rudolph twee verskillende generasies van Suid-Afrikaanse komponiste verteenwoordig, kan heelwat raakpunte tussen dié komponiste se benaderings en ontwikkelingsprosesse bepaal word. Daarbenewens het Grové Zaidel-Rudolph se DMus-studies oorsien in sy kapasiteit as studieleier. Zaidel-Rudolph benadruk die rol wat Grové in die verfyning van haar komposisie-metodes vervul het. Sy bewonder die wyse waarop Grové kon onderskei tussen vasstaande tegniek en die intuïtiewe elemente wat kreatiwiteit omvat. Sy leiding was besonder behulpsaam om Zaidel-Rudolph se komposisie-vryheid te ontketen deur beperkings te elimineer, veral ten opsigte van ritmiek en toonkleur (Zaidel-Rudolph in Muller & Walton 2006: 42).

Grové en Zaidel-Rudolph se ontwikkeling as komponiste is deur verskeie outeurs in fases verdeel. Daar is by albei komponiste vormende invloede geïdentifiseer in die gedaante van prominente Europese komponiste: Hindemith en Ligeti onderskeidelik. Terwyl Hindemith se

invloed aan Grové se skryfstyl 'n liniêre, kontrapuntale kwaliteit verleen, beskou Zaidel-Rudolph haarself as 'n toonkleur, asook kontrapuntale komponis vanweë Ligeti se invloed (Johnson 2012: 57). Daarbenewens is Bartók se invloed merkbaar in albei komponiste se lewerings. Die wyse waarop Grové volksmusiek binne-in sy eie styl vermeng het, asook sy aanwending van artikulasie, verwys na Bartók se invloed (Schoeman 2016: 199, 201). Van Wyk (2000: 17) vestig 'n verwantskap tussen Bartók en Zaidel-Rudolph se aanwending van politonaliteit.

Beide Grové en Zaidel-Rudolph was vir 'n periode lank in die buiteland gebaseer waar hulle opleiding by prominente musiekfigure ontvang het. Nadat die Fulbright-beurs aan hom toegeken is, het Grové in 1953 by die Harvard University onder leiding van Walter Piston gaan studeer (MMus). Boonop het hy tydens die Tanglewood somerskool in 1955 verdere instruksie by Aaron Copland ontvang. Sy betrekking as dosent by die Peabody konservatorium in Baltimore het Grové se verblyf in Amerika tot 1972 verleng (Muller 2006: 4). 'n Nagraadse beurs het ook Zaidel-Rudolph in staat gestel om in 1973 by die Royal Schools of Music te gaan studeer. Uiteindelik het een van Zaidel-Rudolph se komposisies daartoe aanleiding gegee dat Ligeti haar as sy komposisie-student geselekteer het (Clough 1987: 209). Grové en Zaidel-Rudolph funksioneer sodanig vanuit verskillende invloed-gebiede. Die terugkeer van hierdie komponiste na Suid-Afrika het oorvleuel met 'n toename in die verwysing na Afrika-etniese elemente in hulle werke. Grové se *Sonate op Afrika-motiewe* vir klavier en viool (1984) en Zaidel-Rudolph se *Drie Dimensies* ('n opdragwerk aangevra deur die SAUK²⁰, 1974) is die eerste komposisies vanuit hierdie komponiste se oeuvres wat Afrika-etniese eienskappe weerspieël. Van Graan (2009) vervat in haar MMus-verhandeling dat hierdie komponiste gelyksoortige Afrika-etniese middele in hulle werke aanwend, maar op uiteenlopende wyses. Die ooreenstemmende wyse waarop Grové en Zaidel-Rudolph trans-kulturele simbiose benader, is deur Watt (Zaidel-Rudolph & Watt 2006: 137) beklemtoon. Die vertrekpunt van albei komponiste jeens die aanwending van inheemse elemente blyk om die ontmoeting tussen Afrika- en Westerse-musiektale te vestig (Zaidel-Rudolph & Watt 2006: 138).

Verdere ooreenkomste tussen Grové en Zaidel-Rudolph se komposisie-benaderings word vervolgens uiteengesit:

²⁰ Suid-Afrikaanse Uitsaaikorporasie, vandag die SABC.

- Toonkleur vervul 'n prominente funksie, in só 'n mate dat dit strukturele implikasie dra (Swart 2013: 210 en Van Wyk 2008: 11).
- Die bekendstelling en funksionering van intervale binne 'n komposisie, is bepalende faktore van die algehele konstruksie (Swart 2013: 212 en Jorritsma 2001: 22).
- Mistieke en spirituele elemente word met menige van hulle werke vereenselwig. Swart (2013) tref 'n vergelyking tussen Grové se *Haunting music* (2010) en Ravel se *Gaspard de la nuit* (1908) waarin mistieke elemente in die musiek oorgedra word. Zaidel-Rudolph bestempel haar derde periode as spiritueel- en mistiek-geöriënteerd (Jorritsma 2001: 22).
- Beskrywende en programmatiese titels geniet voorkeur by albei komponiste. Grové het tydens sy vyf-en-tagtigste verjaarsdag-viering sy komposisies se titels gekategoriseer volgens dag-, skemer- en nagmusiek (Schoeman 2016: 161), terwyl Zaidel-Rudolph meld dat sy selde abstrakte musiek komponeer, en sodoende programmatiese titels verkies (Smith & Zaidel-Rudolph 2020).
- Ritmiese vitaliteit word met dié komponiste se style vereenselwig (Smith 2015: 1 en Schoeman 2016: 313).

Grové se latere werke is ontspring vanuit flitse en drome wat hy as *Einfälle* beskryf het. Sy omskrywing van die Duitse term, *Einfall*, verwys in hierdie konteks na 'n visioen waarin 'n musikale idee voorkom. Grové se komposisies is sodanig dikwels gekonstrueer vanuit 'n reeks *Einfälle*. Hy het benadruk dat hierdie idees 'n mate van verwerking en uitklaring tydens die komposisie-proses moes ondergaan om doeltreffende aanwending daarvan te laat geskied. Die *Einfälle* het hom sodoende nie vrygespreek van die proses van organisasie en beslissing nie (Muller 2007: 22). Dieselfde *Einfall* is soms aangewend, maar op 'n vernuwende wyse: deur permutasie of die vereniging daarvan met 'n andersoortige timbre (Hinch 2004: 134). Op dieselfde wyse, ontleen Zaidel-Rudolph materiaal by haarself. 'n Nuwe komposisie se inspirasie vloei gewoonlik uit die laaste werk wat sy voortgebring het (Johnson 2012: 57). Zaidel-Rudolph beskryf verder haar volwasse komposisiestyl as “instinktief”, waar alle invloede en ervarings met haar geamalgameer is. Sy put sodoende uit 'n bron wat ontstaan het vanuit haar agtergrond en eksperimentering en wend verskeie komposisie-tegnieke onbewustelik en organies aan (Jorritsma 2001: 22). Grové se *Einfälle* vind ook uiteindelik oorsprong vanuit sy ervarings, wat op 'n ooreenkomstige instinktiewe proses dui.

Die teoretiese analise van *Maskers* en *Takes two to tango* lê die komposisie-middele wat aangewend is, bloot. Op so 'n wyse word Grové en Zaidel-Rudolph se komposisie-tegnieke binne die konteks van die onderskeie mediums, bekendgestel. Met die aanvang van die analise-proses word daar bepaal watter metodes doeltreffendste gaan wees om die struktuur, asook die aanwending van komposisie-tegnieke te ontdek. Tenney (1974: 242) benadruk dat verskillende hiërargiese vlakke van vorm bestaan, en dat analitiese omskrywings sodanig op alle vlakke moet geskied. Konteks dien as bepalende faktor van hiërargiese vlakke. Hierdie werke word onderverdeel in makro-, en daarna, mikro-seksies. Makro-seksies omvat die algehele formele struktuur van 'n komposisie, terwyl mikro-seksies die bestudering van frase, tonale, ritmiese, dinamiese, teksturele asook metriese strukture insluit (Van Wyk 2000: 5). Die verwantskap van die boustene waaruit die betrokke komposisie gekonstrueer is, kan beskryf word as iso-, hetero-, of metamorfies – afhangend van die mate van ooreenkoms (Tenney 1974: 246). Die wyse waarop motiewe ontwikkel is, word sodoende uiteengesit.

Stefans Grové: *Maskers*

Inleiding

In 'n tradisionele Afrika-konteks funksioneer beelde as integraal tot die inheemse stamme se leefstyle en gebruike. *Maskers* in die besonder dien as simbole van spirituele kragte en oefen beheer oor die sosiale orde binne die stam uit. Daarbenewens vervul maskers bepaalde funksies in die lewensgebeurtenisse en ritualistiese seremonies van die stamlede. Uiteindelik kan daar vervat word dat Afrika-stamme se lewenstandaarde en -waardes in noue verband met hulle musiek, danse, kostuums en maskers bestaan (Sieber 1962: 9). Ter staving van Grové se bemoeienis met Afrika-maskers, tref Muller (2006: 18) 'n vergelyking tussen Picasso se *Les Femmes d'Alger (O. J.)* van 1907 en Grové se *Sonate op Afrika-motiewe*. Hierdie werk verteenwoordig die ontmoeting tussen Grové se Afrika- en Europese-komposisiestyle. Die laaste drie bewegings uit die vyf-beweging sonate is op 'n inheemse lied gebaseer, ooreenkomstig met Picasso se kunswerk waar drie uit die vyf dames Afrika-maskers dra (Muller 2006: 19). Die estetiese kwaliteite van Afrika-beelde en -maskers dien dikwels as aansporing vir moderne kunstenaars. Die Duitse ekspressionis-kunstenaar Ernst Ludwig

Kirchner het byvoorbeeld die botsende kleurkwaliteite en verwronge figure van Afrika-beelde herlei na die onrus wat in die moderne samelewing heers.²¹

Maskers is in 1999 vir klavierduet gekomponeer en vertoon as nommer 20 van die versameling *Musiek van Afrika*. Die werk is onderverdeel in drie bewegings: *Masker van die watergees*; *Masker van die naggees* en *Masker van die oorlog-gees*. Die voorkeur wat Grové aan beskrywende titels geheg het, word deur die titel van hierdie duetstel asook die afsonderlike bewegings, beaam. Grové het in 'n onderhoud met Inette Swart (2013: 209) benadruk dat programmatiese titels verkies is om luisteraars se verbeelding aan te gryp. Die uiteindelijke oogmerk van die teoretiese analise van *Maskers* is om 'n begrip van hierdie komposisie te vestig.

Met die aanvang van die analise-proses is ooreenkomstige elemente en die ontwikkeling daarvan geïdentifiseer om 'n struktuur vas te stel. Daarbenewens lê die horisontale asook vertikale benaderings van toonhoogte-materiaal noodsaaklike bevindings bloot. Op hierdie wyse word die toonleerformasies, drieklanke en intervalsamestellings waaruit seksies gekonstrueer is, ontdek.

Eerste beweging: *Masker van die watergees*

3.1.1. Struktuur

Swart (2013: 210) se omskrywing van kettingvorm toon as insiggewend in die konteks van hierdie analise. Kettingvorm is deur Grové ontwerp om die luisteraar op 'n strukturele tog te neem. Tydens die ontplooiing van die komposisie word vorentoe, en dan terug gekyk in chronologiese tyd. Met die terugbeskouing word musikale idees meer ontwikkel as tydens die eerste gewaarwording aangebied (Swart 2013: 208). Sodoende sal daar ontsluit word hoe die verskillende skakels verband hou.

Die identifisering van kiemselle en hulle permutasies is deur Botha (2007) aangewend. Kiemselpermutasie hou verband met die begrip van kettingvorm vanweë die terugbeskouing en die transformasie van musikale idees. Botha (2007: 6) beklemtoon dat kiemselpermutasies

²¹ www.metmuseum.org

samehang in 'n komposisie teweegbring. Stolp (2013: 195) en Schoeman (2016: 97, 118) het toonkleur, caesura en tempo-aanduidings as aantoners van seksies gebruik. Die kontrasterende effek van konsonante teenoor dissonante verklankings is dikwels bepalende faktore by die bestudering van die struktuur. Grové se aanwending van toonkleur en tekstuur bring verdere onthulling in terme van konstruksie mee. In *Masker van die watergees* word elemente soos registerplasing, asook 'n toename in dinamiek en tekstuur, aangewend om 'n seksie tot 'n klimaksale slot te dryf. Toonkleur- en dinamiek-modulasie word tussen seksies aangetref. 'n Uiteensetting van die oorhoofse seksies volg. Bylaag A moet saam met die makrostruktuur van hierdie beweging besigtig word.

3.1.1.1. Makrostruktuur

Afdeling	Maatnommers	Beskrywing
A-seksie	1 – 10	<p>'n Definitewe slot word in maat 10 deur 'n dubbelmaatstreep, asook herhaal- en rustekens, bewerkstellig. 'n Aktiewe stemming word deur ewigdurende ritmiese beweging in al die partye voortgebring. Maat 10 verteenwoordig 'n afname in aktiwiteit deur die invoeging van rustekens. Vanweë die opeenvolgende seksie se andersoortige toonkleur-kwaliteit, is daar bepaal dat maat 10 dien as skakel tussen die twee seksies in terme van toonkleur-modulasie. Die motief wat die aanvang van die B-seksie definieer, word in mate 9 en 10 bekendgestel.</p>
B-seksie	11 – 29	<p>In die konteks van die algehele kettingvorm, verteenwoordig hierdie seksie 'n strukturele landskap. Hiër word nuwe materiaal saam met idees wat in die A-seksie aangetref word, getransformeer en verenig. Hoewel Grové hierdie gebeurtenisse op 'n natuurlike wyse inmekaar laat vloei, kan die onderverdeling van hierdie seksie, analities-gesproke, 'n duideliker begrip van die struktuur vestig. Die wyse waarop motiewe gekonstrueer en ontwikkel is, word in diepte in die afdeling aangaande kiemselfpermutasie bespreek.</p> <p>In die seksie vanaf maat 11 – 21 word 'n aantal nuwe elemente aan die lig gestel. Afgesien van die afname in aktiwiteit en die ontwikkeling van die nuutste motief in mate 11 – 13, word 'n ritmiese motief (maat 17), <i>acciaccaturas</i> (maat 17) en die aanwending van tertse (maat 19) bekendgestel. Grové se benutting van herhaaltegniek en toename in dinamiek, kulmineer in maat 21.</p> <p>Maat 22 kan as 'n skakel tussen mate 21 en 23 beskou word. Die skielike afname in dinamiek en tekstuur lei na mate 23 – 26 waar materiaal vanuit die A-seksie herroep word. Tegnieke wat in</p>

	<p>mate 11 – 21 bekendgestel is, word aangewend om hierdie idees te transformeer. Die wyse waarop Grové verdubbeling tussen die partye benut, is opvallend. In mate 23, 25 en 26 word die sestiendenoot-materiaal oor 'n rein dubbeloktaaf verdubbel, en in maat 24 oor 'n rein saamgestelde kwint. Op so 'n wyse word die belang van hierdie materiaal beklemtoon, en vestig die gelyksoortige materiaal terselfdertyd die fokus op die ander betrokke partye. Verder het hierdie wyse van verdubbeling 'n effek op die tekstuur. Mate 27 – 28 stem ooreen met mate 17 – 18. Die aanvang van maat 29 (ooreenstemmend met maat 22) merk weereens 'n sterk kontras met maat 28 in terme van dinamiek en tekstuur. Registerplasing en toename in dinamiek dryf hierdie seksie tot 'n klimaks, wat gevolg word deur 'n toepaslike komma.</p> <p>Die B-seksie word gekenmerk deur uiteenlopende effekte. In mate 11 – 14 en maat 19 volg dinamiek-uiterstes oor 'n kort tydsbestek op mekaar. In mate 17 – 18, 20 – 21, 27 – 28 en 29 onderskeidelik, wek Grové spanning deur tot 'n klimaks op te bou, weereens oor 'n kort tydsverloop. Hierdie gedeelte beskik ook oor 'n meer melodieuse karakter wat deur 'n twee-noot motief (mate 11 – 13), asook die kombinasie van langer nootwaardes met geselekteerde intervalle, voortgebring word. Materiaal in 'n tokkate-styl (mate 15 – 16) wissel hierdie melodie-gedrewe seksies af. Jukstaposisie tussen geronde, teenoor forse verklankings word deur die ritmiek, dinamiek, intervaleleksie en aksenttekens meegebring.</p>
--	--

Koda	30 – 33	<p>Die hoogtepunt wat in maat 29 bereik is, in kombinasie met die komma daarná, verteenwoordig ’n doeltreffende metode om die luisteraar se aandag te rig op dít wat volg. Die wyse waarop reeds bekende materiaal hier aangebied word, het die oortuiging laat ontstaan dat hierdie seksie as ’n koda geklassifiseer kan word. Die aanwending van aksent- en artikulasie-aanduidings, <i>acciaccaturas</i>, ritmiese vergroting en verkleining, teenoorgestelde rigting, herhaaltegniek, en wyse van verdubbeling in mate 30 – 32 plaas die beweging tot dusver, in oënskou. Die laaste maat staan in teenstelling met die res van die beweging. Die verrassingsselement wat hierdeur teweeggebring word, ondersteun die opvatting dat Grové ’n nie-tradisionele benadering gevolg het. Hierdie maat is aangedui met <i>grazioso!</i> en botone word geaktiveer deur die stil-neergedrukte noot in die bas, opstapeling van intervalle en skielike aanwending van die demperpedaal. Grové wek hieër ’n akoestiese effek deur die klank stelselmatig uit te vee met hulp van die gereelde verwisseling van die pedaal.</p>
------	---------	--

3.1.1.2. Kiemselpermutasie

Met verwysing na Grové se lewering tussen 1992 en 1999, benadruk Izak Grové (2001: 64) dat dié komponis partydig was tot die aanwending van kort, kompakte motiewe. Die wyse waarop Grové motiewe transformeer is integraal tot sy komposisiestyl. Ek het my sodoende bemoei daarmee om motiewe en hulle permutasies te identifiseer. Aspekte soos kontoer, intervalsamestelling en ritmiek word as riglyne tydens hierdie proses aangewend,

Masker van die watergees in sy geheel word beslaan deur sestiennoten-figurasies wat 'n aktiewe stemming voortbring. Benewens die gelyktydige verklanking van hierdie figurasies in meer as een party, beteken die onafhanklike kwaliteite van hierdie lyne dat 'n komplekse tekstuur teweeggebring word. Kort fragmente met opvallende kontoerlyne is afgesonder om uiteindelik vas te stel watter strukturele rolle dit in die groter konteks vervul. Die pentatoniese samestelling van 'n aansienlike hoeveelheid van hierdie beweging se materiaal, beteken dat intervale van majeur-sekundes, mineur-tertse en rein-kwarte dikwels aangetref word. Grové wysig intervalsamestellings na willekeur (hoewel motiewe gewoonlik oor 'n klein omvang beskik), maar dit is die kontoer van hierdie fragmente wat aan hulle karakter verleen.

Kiemsel A²²

Die eerste drie-nootgroep in die regterhandparty van die primo-speler (maat 1) toon 'n kronkeling wat deur die verloop van hierdie beweging waargeneem kan word.

Voorbeeld 1: Kiemsel A in maat 1, primo-party



Kiemsel B

Daarenteen, formeer die dalende lyn van die vierde drienoot-groep van dieselfde party (maat 1), 'n tweede kiemsel.

²² Kiemsele A en B (en permutasies) is met groen kringe in Bylaag A geannoteer.

Voorbeeld 2: Kiemsel B in maat 1, primo-party



Uiteindelik wysig Grové hierdie twee fragmente deur die verloop van die beweging met 'n verskeidenheid intervalle en omgekeerde kontoere. Die bostaande fragmente word verder geamalgameer om 'n vyfnoot-groep te skep wat deurgaans aangetref word. In voorbeeld 3 word die dalende lyn van kiemsel B eerste aangetref, met die kronkeling van kiemsel A wat volg. In hierdie geval draai die nootgroep om 'n spilnoot – B. Die volgorde van die kiemselle word geruil in voorbeeld 4 en meer van die oorspronklike intervaleleksie is behou. Hierdie nootgroep is saamgestel uit F-pentatonies (F-G-A-C-D). Die pentatoniese samestelling (B-mol-C-D-F-G) word in voorbeeld 5 behou, maar intervalle is versprei oor rein-kwarte. Hierdie vyfnoot-groepe word dikwels as 'n opeenvolging van rein-kwart intervalle in hierdie beweging aangetref. Die toonhoogtes in voorbeeld 6 vertoon 'n andersoortige intervalsamestelling as wat vantevore aangebied is.

Voorbeeld 3: Samevoeging van kiemselle A + B, primo-party in maat 1



Voorbeeld 4: Samevoeging van kiemselle A + B, secundo-party in maat 5



Voorbeeld 5: Samevoeging van kiemselle A + B, primo-party in maat 6



Voorbeeld 6: Samevoeging van kiemselle A + B, primo-party in maat 17



Kiemsel C²³

Met die aanvang van *Masker van die watergees* word daar in die regterhandparty van die secundo-speler 'n motief met opvallende eienskappe verklank. Hierdie vyfnoot-motief is saamgestel uit die toonhoogtes van die E-pentatoniese toonleer (E-F#-G#-B-C#). Daarbenewens word ritmiese klem geplaas op die middelnoot wat as die langste van die nootgroep vergestalt. Aksent- en artikulasie-aanduidings dra by tot die kenmerkende aard van dié kiemsel.

Voorbeeld 7: Kiemsel C, secundo-party in maat 1



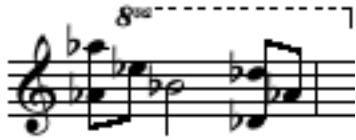
Hierdie kiemsel word deur die verloop van die beweging op talryke metodes getransformeer. Die nootwaarde van die motief se middelnoot word met die herhaling van kiemsel C in die tweede helfte van maat 1 en maat 2, toenemend verleng. Daarná word die laaste twee note van die motief afgesonder en herhaal op strategiese tydstepte, met rustekens wat tussenin geplaas is.

Grové span verder ritmiese vergroting en verkleining; transposisie; omkering; intervalverandering; invoeging van rustekens en *acciaccaturas*; asook fragmentering en herhaling in om kiemsel C te manipuleer. Die weergawe van kiemsel C wat in maat 4 aangetref word (voorbeeld 8) vergestalt die hoofmotief van *Yemoja* (laaste beweging uit *Afrika Beelde* vir klavier, 1999) wat in dieselfde jaar as *Maskers* gekomponeer is. Voorbeelde van die uiteenlopende weergawes van kiemsel C volg.

²³ Kiemsel C en gevolglike permutasies is met rooi kringe in Bylaag A geannoteer.

Voorbeeld 8: Kiemsel C, primo-party in maat 4

Die middelste toonhoogte word ritmies vergroot om die beklemtoning hiervan te bewerkstellig.



Voorbeeld 9: Kiemsel C, primo-party in maat 17

Hier word geselekteerde toonhoogtes verdubbel, nootwaardes verleng en acciaccaturas ingevoeg.



Voorbeeld 10: Kiemsel C, primo-party in maat 23

'n Tipe omkering word in hierdie wysiging van kiemsel C bewerkstellig. Daarmee saam word die ritmiek gemanipuleer en acciaccaturas aangewend.



Voorbeeld 11: Kiemsel C, primo-party in maat 25

Ritmiese wysiging, omkering en acciaccaturas verleen hier 'n eiesoortige karakter aan hierdie weergawe van kiemsel C.



Kiemsel D²⁴

Die karakter van die motief wat vanaf maat 9 in die primo-speler se regterhandparty aangetref word, ondersteun die meer melodieuse koers waarin die stuk op daardie stadium beweeg. In sy kiemvorm, bestaan hierdie idee uit 'n dalende, melodieuse majeur-sekunde interval. Hierdie kiemsel word aangevul met 'n harmoniese rein-kwart interval wat verskeie moontlikhede vir ontwikkeling en wysiging daarstel.

Voorbeeld 12: Kiemsel D, primo-party in maat 9



Vanaf maat 11 benut Grové die kwart- en sekunde-intervalle op 'n verwisselbare wyse, om die beurt as harmoniese sowel as melodieuse intervale.

Voorbeeld 13: Kiemsel D, primo-party in maat 12



In die secundo-party, asook die primo-speler se linkerhandparty word die kiemsel in omkering as 'n stygende majeur-sekunde aangetref.

Voorbeeld 14: Kiemsel D, secundo-party in maat 10



²⁴ Kiemsel D en permutasies is met swart kringe in Bylaag A geannoteer.

Kiemsel E²⁵

'n Ritmiese motief word in maat 14 bekendgestel. 'n Gepunteerde agtstenoot, gevolg deur 'n agtstenoot kan geïsoleer word vanweë die herimplimentering van hierdie twee nootwaardes in besonder. Hierdie ritmiese motief word deurlopend in kombinasie met ander kiemselle aangetref en verder aangewend om kiemselle te transformeer.

Voorbeeld 15: Kiemsel E, primo-party in maat 14



Voorbeeld 16: Kiemsel E, secondo-party in maat 17



Kiemsel F²⁶

Die intervalsamestelling van die motief wat in maat 19 (primo-party) voorkom, is andersoortig as die sekundes en kwarte wat volop tot dusver was. Die idee bestaan uit 'n opstapeling van tertse om uiteindelik 'n negende-akkoord te vorm. Die voorafgenoemde ritmiek (kiemsel E) dien as 'n verdere eienskap van kiemsel F.

Voorbeeld 17: Kiemsel F, primo-party in maat 19



²⁵ Kiemsel E is met blou kringe in Bylaag A geannoteer.

²⁶ Kiemsel F saam met die ritmiese permutasie daarvan is met geel kringe in Bylaag A geannoteer.

Met die aanvang van die koda in maat 30 word herhaaltegniek, ritmiese wysiging en artikulasie-aanduidings gebruik om hierdie kiemsel met idees wat vantevore aangetref is, te verweef.

Voorbeeld 18: Kiemsel F, primo-party in maat 30

Ritmiese vergroting dien hier as wysiging-middel.



Vereniging van kiemselle

Masker van die watergees toon deurslaggewende aanbiedinge van Grové se wyse van motief-ontwikkeling. Die komponis sonder dikwels 'n element van 'n motief af om op 'n bepaalde wyse te ontwikkel. Daarvandaan transformeer hy die gewysigde element in die besonder, steeds verder. Grové neem ook eienskappe van afsonderlike kiemselle en wend dit as wysiging-middele aan.

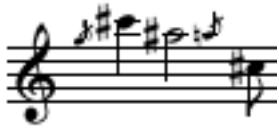
Hoewel maat 17 (voorbeeld 9) 'n weergawe van kiemsel C vergestalt, is die laaste fragment daarvan (B-mol-F-F) se ritmiek en intervalsamestelling, van 'n wysiging van kiemsel D (voorbeeld 13), afkomstig. Die nootwaardes wat 'n kort-lank patroon vorm, saam met die herhaling van die laaste noot of note, getuig hiervan. Verder beskik die fragment oor 'n reinkwart intervalsamestelling. Hierdie elemente – intervalsamestelling, ritmiek en herhaaltegniek – word verder gekombineer met *acciaccaturas* wat aanvanklik in maat 17 bekendgestel is, om uiteindelik 'n nuwe motief te vorm.

Voorbeeld 19: Primo-party in maat 19



Wysiging van die toonhoogtes en nootwaardes word daarná aangewend. Hierdie idee word verder in die voorlaaste mate, opeenvolgend herhaal.

Voorbeeld 20: Primo-party in maat 32

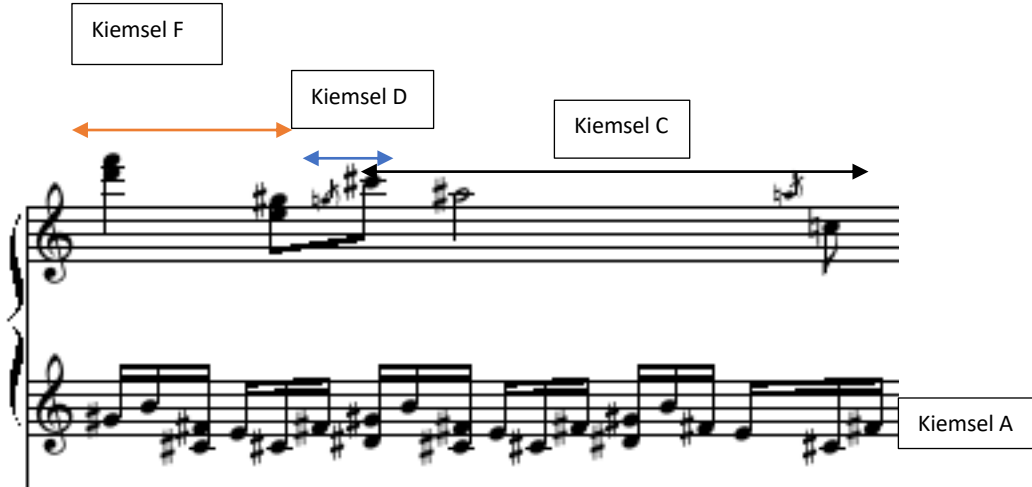


Kiemselle word dikwels gesamentlik aangebied:

Voorbeeld 21: Vereniging van kiemselle A, B, C en D in maat 17, primo-party

Voorbeeld 22: Vereniging van kiemselle A, B, C en D in maat 25

Voorbeeld 23: Vereniging van kiemselle A, C, D en F in maat 31



The image shows a musical score for measure 31. The top staff contains three motifs: 'Kiemsel F' (a half note), 'Kiemsel D' (a quarter note), and 'Kiemsel C' (a half note). The bottom staff contains 'Kiemsel A' (a sixteenth-note figure). Arrows indicate that 'Kiemsel F' and 'Kiemsel D' are related, and 'Kiemsel D' and 'Kiemsel C' are related.

3.1.2. Toonhoogte-inhoud

Vanweë die liniêre samestelling van *Masker van die watergees* kan toonhoogte-materiaal aanvanklik vanuit 'n horisontale stand benader word. Dit blyk asof elkeen van die vier afsonderlike lyne (primo- en secundo-spelers se onderskeie hande) onafhanklik kan funksioneer. Die formasie van akkoorde en harmoniese intervalle kan vervolgens ontleed word deur vas te stel op watter wyse dit gekonstrueer is en sodoende funksioneer.

Buiten die onderverdeling van die partye, bring die opsplitsing van mate verdere onthulling in terme van toonhoogte-materiaal. Maateenhede vervul geensins 'n tradisionele rol in *Masker van die watergees* nie. Schoeman (2016: 143) bied 'n verklaring jeens Grové se aanwending van maatlyne om frases aan te dui. Hy benadruk die wyse waarop dié komponis 'n frase binne die bestek van 'n maat laat geskied en idees tot 'n slot bring met behulp van maatlyne. Hoewel *Masker van die watergees* hierdie opvatting ondersteun, is daar enkele gevalle waar frases en kiemselle oor twee mate versprei is. Weens die kontrapuntale aard van hierdie beweging, word frases in die onderskeie partye nie noodwendig op dieselfde tydstop beëindig nie (mate 4 – 5). Daarenteen, is daar met nadere ondersoek bevind dat mate dikwels saamgestel is uit twee of meer onderliggende idees. Die kategorisering van idees vestig 'n begrip van die bestel van hierdie beweging. Grové se aanwending van toonlere, drieklanke, en intervalkonstruksie word gevolglik uiteengesit.

Die melodiese intervalle waaruit frases in *Masker van die watergees* gekonstrueer is, is hoofsaaklik as majeur-sekundes, mineur-tertse en rein-kwarte geïdentifiseer. Die omkerings hiervan word ook dikwels aangetref. Frases vanuit 'n *Stil lied in die skemer* (vierde beweging van *Liedere en danse van Afrika*, 1988 – 90) is uit dieselfde intervalle saamgestel (Schoeman 2016: 167). Hierdie frases boots 'n tradisionele Xhosa lied na. Dissonante intervalle van mineur-sekundes en vergrote-kwarte is daarbenewens aangewend om 'n toename in spanning teweeg te bring. Grové benut die konsonante en dissonante kwaliteite van intervalle om die gewenste atmosfeer te wek. Hierdie benadering hou verband met Hindemith (1942: 84) se uitlegging van intervalsamestellings wat verskillende vlakke van ouditiewe spanning ontlok. Maat 19 kan in ekwivalente helftes verdeel word op grond van die nootwaardes, asook die uiteenlopende intervalsamestellings wat in die boonste lyn aangetref word. Die tertsamestelling van die eerste helfte bring 'n geronde klank teweeg, in kontras met die rein-kwarte wat die tweede helfte beslaan. Saam met die *acciacaturas*, aksent- en dinamiek-aanduidings word 'n perkussiewe effek verklank. Hierdie intervalle word op dieselfde wyse in mate 20, 30 en 31 aangewend.

Voorbeeld 24: maat 19, primo-party

Twee uiteenlopende intervalsamestellings in die twee maathelftes.



Terwyl die afbakening van nootgroepe blyk om behulpsaam te wees tydens die bestudering van die toonhoogte-inhoud, lê die beskouing van die gelyktydige effek verdere insigte bloot. 'n Toonbeeld van so 'n geval geskied reeds in maat 1. Die regterhandparty van die primospeler is aanvanklik in drie groepe (12 + 9 + 7 sestiennoten) onderverdeel. Die eerste nootgroep vergestalt D-pentatonies (D-E-F#-A-B), waarna C-kruis in die tweede nootgroep daartoe gevoeg is om 'n heksatoniese formasie teweeg te bring. In die finale nootgroep is "A"

verwyder en vervang met G-kruis, wat E-pentatonies (E-F#-G#-B-C#) oplewer. Wanneer die primo-speler se linkerhand-materiaal saam met die voorafgenoemde bevindings oorweeg word, is die uiteindelijke formasie A-majeur, met 'n toegevoegde G. Die identifisering van 'n toonleer- of drieklank-samestelling met die toevoeging van 'n addisionele “uitstaan-noot” word dikwels in *Masker van die watergees* aangetref. Grové het beskrywings soos “dissonans” vermy en vervang met die begrip, “harmoniese kleur” (Swart 2013: 206). Hierdie toevoegings tot tonale konstrunkte dra by tot die kleur wat met hierdie beweging vereenselwig word. Kiemsel C wat in die secundo-speler se regterhandparty (maat 1) aangetref word, se E-pentatoniese samestelling is reeds uitgewys. Die linkerhandparty se materiaal daarmee saam, vorm die E-lidiese modus. Die kombinasie van A-majeur (+G) en E-lidies tussen die partye bring heelwat mineur-sekunde intervalle teweeg. Die wyse waarop nootgroepe gespaseer is hou oorwegend verband met die verspreiding van toonhoogte-materiaal.

Voorbeeld 25: maat 1

Die veelvuldigheid van tonale konstrunkte word hier vertoon.



The image shows a musical score for the first measure of a piece. The tempo is marked 'Presto' with a metronome marking of 120. The score is divided into two parts: Primo (Pr.) and Secundo (Sec.).

- Primo (Pr.):** The right hand (RH) part starts with a dynamic of *mf* and features a series of eighth notes with accents. The left hand (LH) part starts with a dynamic of *pp* and is marked 'senza ped.' (without pedal). It consists of a series of eighth notes.
- Secundo (Sec.):** The right hand (RH) part starts with a dynamic of *mp* and features a series of eighth notes with accents. The left hand (LH) part starts with a dynamic of *pp* and is marked 'senza ped.'. It consists of a series of eighth notes.

The score includes various dynamic markings such as *mf*, *sf*, *pp*, and *mp*, and includes the instruction 'senza ped.' for both hands in both parts.

Daarbenewens is die metode waarop toonhoogte-materiaal oor die onderskeie partye versprei is, opvallend. Dit blyk asof toonhoogte-inhoud binne die bestek van 'n frase gewoonlik saamgestel is uit twee afsonderlike idees, en versprei is oor die geselekteerde partye. Twee of drie van die partye se materiaal vertoon as gelyksoortig, terwyl andersoortige materiaal in die oorblywende party(e) aangetref word. Die werking van die afsonderlike lyne (wat dikwels die bekendstelling of herhaling van 'n kiemsel vergestalt), saam met die wyse waarop verdubbeling geskied, is oorwegende faktore by die analise van toonhoogte-inhoud in hierdie konteks. Die materiaal wat in mate 2 – 3 aangetref word, vertoon as voorbeelde van die bostaande bevindings. In maat 2 (tot vóór die laaste 8 sestiendenoetwaardes, wat soortgelyk aan maat 1 is) stem die toonhoogte-inhoud van die primo-partye en die linkerhandparty van die secundo-speler ooreen. Materiaal in die secundo-speler se linkerhandparty word 'n heeltoon laer as in maat 1 aangebied om die lidiese modus op D te laat geskied. D-majeur met 'n toegevoegde G-kruis is die gesamentlike effek van hierdie partye. Die secundo-speler se regterhandparty verteenwoordig 'n ritmies-gewysigde weergawe van kiemsel C wat saamgestel is uit E-pentatonies. Die oktaaf-verdubbeling in maat 3 bring 'n afname in kompleksiteit teweeg, en beklemtoon terselfdertyd bepaalde nootgroepe. Die materiaal wat in die secundo-speler se linkerhandparty aangetref word, is steeds ooreenkomstig met dié van die primo-partye. Hier word A-mol en F-pentatonies onderskeidelik oorvleuel, terwyl kiemsel C (secundo-speler se regterhandparty) se intervalle gewysig is om 'n suggestie van G-majeur te vergestalt (G-A-B-C-D). Die secundo-speler se regterhand-materiaal in mate 2 – 3 vertoon dus andersoortig as dié van die oorblywende partye. Dit geskied vanweë die uitbreiding van kiemsel C wat in die regterhandparty van die secundo-speler plaasvind, terwyl nuwe materiaal in die ander partye aangebied word.

Voorbeeld 26: mate 2 – 3

Die verspreiding van toonhoogte-materiaal oor die partye. Pyle dui die lyn aan wat se toonhoogte-inhoud van die ander lyne verskil.



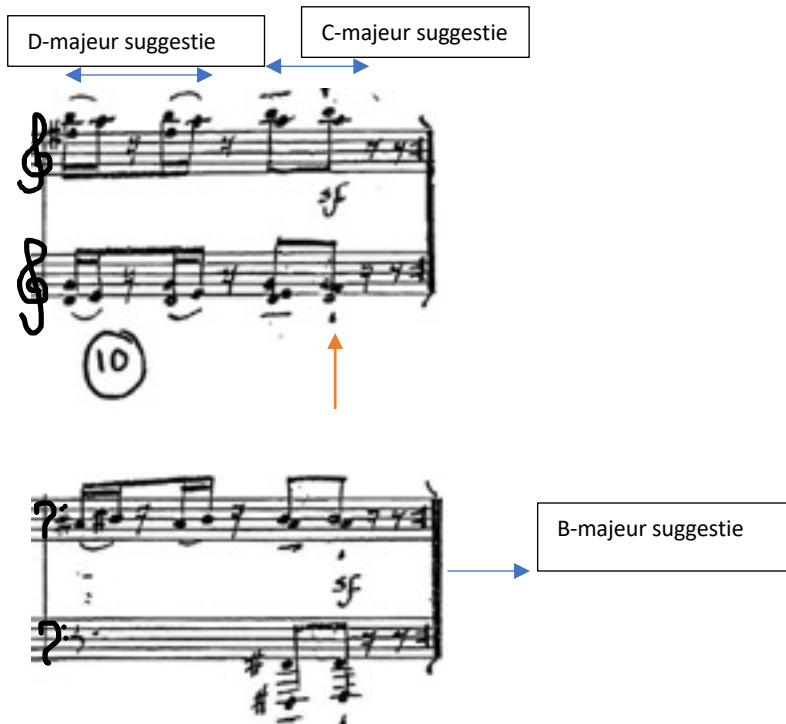
Die voorkoms van sekere toonleerformasies in *Masker van die watergees* gaan gepaard met die verskyning van bepaalde kiemselle. Kiemsel C in die besonder, word bykans altyd uit 'n pentatoniese toonleer gekonstrueer. Kiemselle A en B word ook dikwels uit intervale wat afkomstig van die pentatoniese toonleer is, saamgestel. Met die ontleding van die afsonderlike partye is doriese (maat 11) en lidiese (mate 1, 2, 4, 6) modusse as basis van hierdie passasies, vasgestel. Grové benut in verskeie gevalle majeur-toonlere, hetsy met al sewe toonhoogtes teenwoordig, of in ander opsigte met slegs die eerste vyf of ses note van die betrokke toonleer.

Daar is reeds na Grové se toevoeging van 'n addisionele toonhoogte tot die majeur-toonleer verwys. Hierdie toonhoogte voeg 'n bykomende halftoon tot die toonleerformasie wat in Grové se terme “harmoniese kleur” wek. Die ekstra halftoon word dikwels in *Masker van die watergees* vóór of ná die reeds bestaande halftone (tussen die derde en vierde, asook sewende en agtste toontrappe) aangetref. Verdere heksatoniese samestellings word deur die opeenvolging van majeur- en mineur-sekundes na willekeur, teweeggebring. Terwyl ses-noot toonlere op uiteenlopende wyses gekonstrueer kan word, word die term “heksatonies” in hierdie opsig bloot aangewend om die insluiting van ses toonhoogtes as basis van bepaalde nootgroepe, aan te toon. Tydens die isolasie van nootgroepe en partye is daar bevind dat ses toonhoogtes dikwels die samestelling van 'n bepaalde passasie formeer. Met die herrangskikking van hierdie toonhoogtes, is die eerste ses note van verskeie majeur toonlere geïdentifiseer.

Toonhoogtes wat drieklanke veteenwoordig, in beide *arpeggio*- of akkoordformasies, word in *Masker van die watergees* aangetref. Onverwante drieklanke volg gewoonlik op 'n onbepaalde wyse op mekaar. Die metode waarop hierdie beweging soms uit onderskeibare toonsoorte saamgestel is, hetsy in 'n horisontale of vertikale opsig, verwys na 'n pantonale benadering. Die beweging as geheel kan nie as pantonaal beskou word nie, hoewel daar seksies is waar toonsoorte gekombineer word, of oor 'n kort afstand op mekaar volg. Kostka (1990: 114) benadruk dat die aanwending van harmoniese progressies en dissonansie in 'n pantonale omgewing níe op die tradisionele wyse funksioneer nie. Verder is pantonale passasies nie noodwendig tertsgbaseer nie – selfs toontrosse kan die toonhoogtes van 'n bepaalde toonsoort verteenwoordig. Aan die einde van die A-seksie word die toonhoogtes van die dominant-negende akkoord in C-majeur (primo-party) verklank. Terwyl daar in die tradisionele konteks 'n oplossing na so tipe akkoord vereis word, is dit nie hiér die geval nie. 'n Opstapeling van sekundes en kwarte in die secundo-party word daarbenewens saam met die dominant-negende akkoord verklank. In maat 10 is drie afsonderlike toonsoorte vasgestel: D-majeur (eerste vier sestiendenootwaardes in die primo-party); C-majeur (laaste twee agtstenootwaardes in die primo-party) en B-majeur (secundo-party). In maat 15 vergesel drieklanke in omkering (linkerhandparty van die primo-speler en regterhandparty van die secundo-speler) die aktiewe passasies in die regterhandparty van die primo-speler. Hierdie drieklanke beskik oor geen verwantskap teenoor mekaar nie en hulle hoofdoel blyk om die beklemtoning van bepaalde note binne die figuratie te wees.

Voorbeeld 27: maat 10

Drie afsonderlike toonsoorte word hier gesuggereer. Die dominant-negende akkoord is met 'n oranje pyl aangedui.



Voorbeeld 28: mate 15 – 16, primo-party

Die drieklanke beskik oor geen verwantskap teenoor mekaar nie.



Persichetti (1961: 129) omskryf 'n bepaalde aanwending van toontrosse, waar die betrokke toonhoogtes nie gelyktydig verklank word nie, maar oor *arpeggio*-figure versprei is. Aan die ander sy, kan toontrosse se akkoord-eenhede gegropeer word om onderliggende tonaliteit te bloot te lê. Die klavierduet-medium beskik oor talle moontlikhede vir die verspreiding van

toontrosse. Twee eiesoortige benaderings van toontrosse kan in *Masker van die watergees* uitgewys word. In die regterhandparty van die primo-speler in maat 17 verteenwoordig die B-mol – F toonhoogtes ’n beduidende wysiging van kiemsel D, wat aanvanklik in maat 12 op hierdie wyse uitgebrei word. Dieselfde speler se linkerhandparty verklank die toonhoogtes B – F#. Die kombinasie van hierdie rein-kwart intervalle bring ’n toontros teweeg.

Voorbeeld 29: maat 17, primo-party

Die afsonderlike rein-kwart intervalle is aangedui.



In die finale maat word twee afsonderlike tritonusse, met twee drieklanke in omkering opeengevolg om ’n toontros te vorm. Die secundo-party bestaan uit die opeenlegging van twee afsonderlike tritonus-intervalle, en die primo-party uit ’n mineur-drieklank in tweede omkering en majeur-drieklank in eerste omkering. Binne die oorwegend dissonante harmoniese tekstuur van hierdie beweging is Grové se aanwending van diatoniese drieklanke sonder enige klaarblyklike tonale polarisasie, opvallend. Dit hou verband met Persichetti se beskrywing van onderliggende tonaliteit wat deur die aanwending van toontrosse bewerkstellig word.

Voorbeeld 30: maat 33.



3.1.3. Ritmiek

Masker van die watergees se tempo-aanduiding lui *Presto*. Hierdie beweging beskik oor geen tydmaatteken nie, maar die aanwending van maatstrepe is beduidend. Grové het maatstrepe op só 'n wyse benut dat maateenhede daardeur aangedui is en 'n tydmaatteken oorbodig sou wees. Mate bestaan uit onegalige lengtes en is onderverdeel in kort ritmiese eenhede. Nootgroeperings wat saamgestel is uit twee en drie sestiendenoot-groepe onderskeidelik, verteenwoordig die figurasies wat hierdie beweging in sy geheel, beslaan. Hierdie nootgroeperings word dikwels saamgevoeg om 'n motief te formeer (sien voorbeelde 3 – 6). Dié motiewiese tipe ritmiek wat as twee- en drie-nootgroeperings vergestalt, word ook deur Bartók aangewend (Schoeman 2016: 143). Buiten Bartók se gebruik van volksmusiek, word hierdie tipe ritmiese verspreiding ook met Afrika-ritmiek vereenselwig, waar nootgroeperings gewoonlik oor onreëlmatige verspreidings beskik (Ferreira 1995: 22). Grové wend hierdie nootgroeperings op dieselfde wyse in solo-klavierwerke soos *Stampdans (Liedere en danse van Afrika, 1988 – 1990)* en *Danslied vir die Nyau-dans (2003)* aan.

Voorbeeld 31: Grové – *Liedere en danse van Afrika*, eerste beweging (*Stampdans*), maat 1



Voorbeeld 32: Grové – *Danslied vir die Nyau-dans*, maat 9



In die konteks van hierdie beweging blyk dit dat viernoot-formasies wat oor 'n stygende of dalende kontoer beskik, as ritmiese aanloop tot die vyfnoot-groeperings wat meer strukturele gewig dra, dien. Vanweë die aanwesigheid van nootgroepe, maatslae en submaatslae, kan die ritmiese organisasie van die eerste beweging as metries geklassifiseer word (Smither 1974: 618). Die voorafgenoemde hiërargiese vlakke van ritmiek vertoon as onreëlmatig, maar 'n mate van tempo en aktiwiteit is deurgaans waarneembaar.

Voorbeeld 33: maat 1, primo-party

Die funksie van viernoot-groeperings word hier geïllustreer



Grové wend verskeie ritmiese tegnieke aan om kiemselle te permuteer, bepaalde idees te beklemtoon en atmosfeer te wek. Kiemsel C se kwaliteite ontgin talryke metodes van ritmiese wysiging. Die ritmiese manipulasie daarvan is in die afdeling aangaande kiemselpermutasie uiteengesit (sien voorbeelde 8 – 11).

Die plasing van aksent-strukture en maatlyne, saam met die wyse waarop nootgroepe gespaseer is, bewerkstellig 'n swaaiende voortstuwing in die sestierendenoot-figurasies. In die klavierduet-konteks funksioneer hierdie aksentplasings as hulpmiddel om duidelikheid en uiteindelik beter ensemble-spel, teweeg te bring (sien voorbeeld 33 bo).

In die konteks van teksturele kompleksiteit vervul die invoeging van rustekens 'n beduidende rol. Op hierdie wyse word die luisteraar se aandag op bepaalde elemente gevestig. Die doeltreffende plasing van rustekens dien verder as beklemtoning van gewenste tydstippte. Die sonderlinge reëlmatige nootgroeperings soos wat in maat 15 voorkom, bring 'n skielike, andersoortige gevoel teweeg. Die afwisseling van reëlmatige met onreëlmatige nootgroepe (maat 16) veroorsaak ritmiese onvoorspelbaarheid. Luisteraars se aandag word met behulp van dié metode behou.

Voorbeeld 34: mate 15 – 16

Reëlmatige teenoor onreëlmatige nootgroep-verspreidings

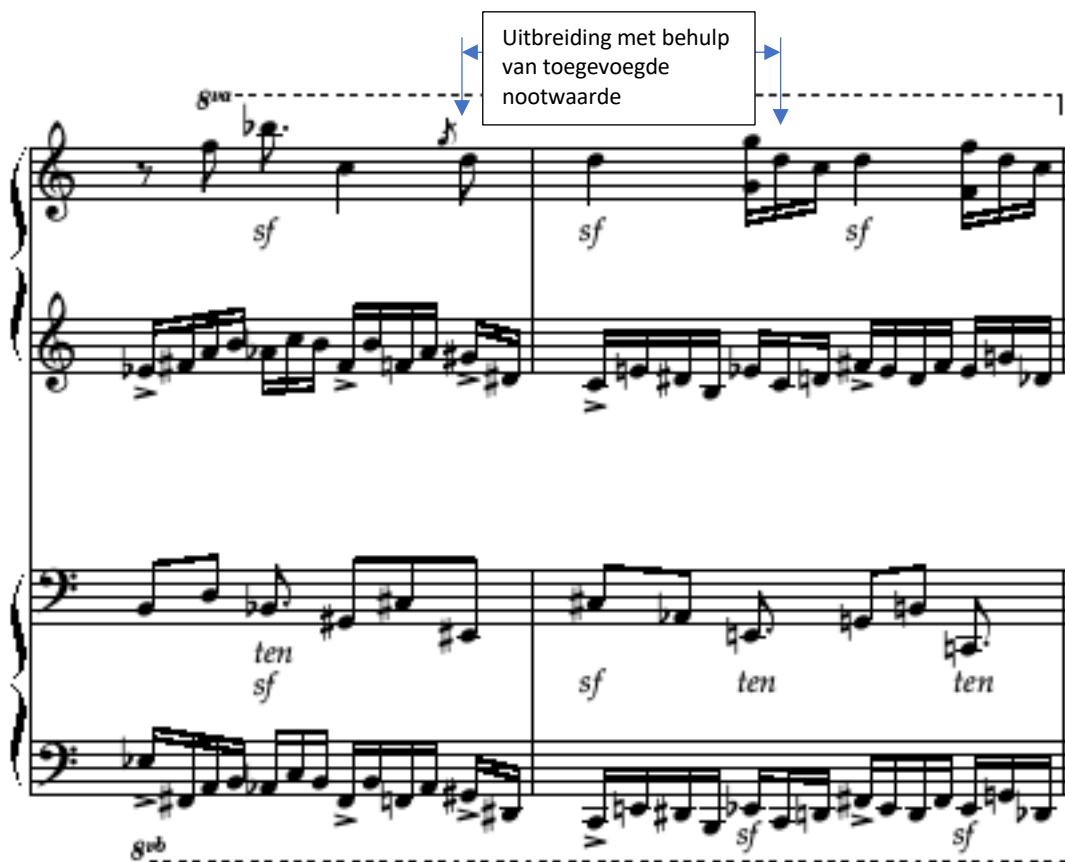


Die lank-kort nootwaardes wat kiemsel E vergestalt, word deur die verloop van die beweging aangetref. Grové swaai soms die nootwaardes om, om as kort-lank te funksioneer en sodoende 'n jambiese ritmiek voort te bring. Hierdie manipulasie van tydsberekening bring 'n dringendheid teweeg. Daarbenewens voeg hy nootwaardes tot hierdie ritmiese motief toe. Die wyse waarop Grové 'n element afsonder en oor 'n kort afstand herhaal met toenemende dinamiese vlakke, veroorsaak musikale spanning.

Sinkopasie vertoon as 'n gereelde verskynsel in hierdie beweging. 'n Aanwending van hierdie ritmiese tegniek kom in mate 25 – 26 (sien voorbeeld 35) voor. Grové benut hiér verskeie tegnieke om kiemsel C te permuteer en uit te brei. Rustekens, afwisselende nootwaardes, artikulasie- en aksent-aanduidings, *acciaccaturas* en herhaalnote bring 'n dansgevoel teweeg. Die *acciaccatura* se rein-kwart toonhoogtes word in maat 26 uitgebrei deur 'n toonhoogte by te voeg en te verklank as sestiendenootwaardes.

Voorbeeld 35: mate 25 – 26

Transformasie van kiemsel C



Uitbreiding met behulp van toegevoegde nootwaarde

Vanaf maat 30 word daar by elke maateenheid 'n agtstenootwaarde gevoeg. Maat 30 bevat tien agtstenoot-maatslae, maat 31, elf en maat 32, twaalf. Die gebruik van toegevoegde ritmes word met Afrika-ritmiek vereenselwig (Koetting 1968: 58). In mate 30 – 31 vervul die onderskeie partye afsonderlike rolle. Die melodiek-gedrewe boonste lyn vergestalt as 'n afwisseling van etlike nootwaardes om uiteindelik sekere note te beklemtoon en sinkopasie teweeg te bring. Die middel-partye (primo se linkerhand en secondo se regterhand) funksioneer as aktiewe figurasies, met agtstenootwaardes en rustekens tussenin geplaas. Die baslyn se toonhoogtes bestaan uit agtstenoot-groeperings van twee en drie, en bied 'n perkussiewe effek vanweë die *staccatissimo*- en aksent-aanduidings. Die gesamentlike effek bring poliritmiek teweeg wat binne die bestek van dieselfde maateenheid voorkom. Drie afsonderlike ritmiese groeperings word aangewend (in die sopraanlyn, middelstemme en baslyn onderskeidelik).

Voorbeeld 36: maat 30

Poliritmiek



The image shows a musical score for measure 30, consisting of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef, showing a melodic line with various note values and rests. The second and third staves are piano accompaniment, with the second staff in the right hand (treble clef) and the third staff in the left hand (bass clef). Both piano staves feature complex rhythmic patterns with many eighth and sixteenth notes, some with accents and staccato markings. The bottom staff is a bass line in bass clef, showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, also with accents and staccato markings. The overall texture is highly rhythmic and polyrhythmic.

Grové het “ritmiese vitaliteit” as die waarskynlikste aantrekkingskrag van sy komposisies geïdentifiseer. Hierdie eienskap sou volgens Grové tot die bevordering van die uitvoer van sy komposisies inwerk (Schoeman 2016: 313). Sy student, Étienne van Rensburg, herroep 'n

gesprek met sy mentor waartydens Grové gemerk het dat hulle waarskynlik die enigste Suid-Afrikaanse komponiste is wat ritmiek op 'n onverskrokke wyse aanwend (Muller & Walton 2006: 48). Die tegnieke wat in hierdie beweging aangetref word, beaam die wyse waarop dié komponis ritmiek benut het om lewe in 'n komposisie te blaas en luisteraars se verbeeldings aan te gryp.

3.1.4. Komposietegnieke

3.1.4.1. Maateindes

Die wyse waarop Grové geselekteerde maateindes beklemtoon dra by tot die energie wat met sy skryfstyl vereenselwig word. Die A-seksie (maat 10) word op 'n opmerklike wyse beëindig. 'n *Tenuto*- en *sforzando*-teken volg direk op mekaar, met die strategiese plasing van rustekens vóór en ná hierdie verskynsel. Hierdie ongewone speeltegniek word ook in *Stampdans uit Liedere en danse van Afrika* (1988 – 1990) en *Nonyana, die seremoniële danseres* (1994) aangetref.

Voorbeeld 37: *Masker van die watergees*, maat 10



Mate 1, 2, 3 en 14 word op soortgelyke metodes tot 'n slot gebring. Die finale figurاسies in hierdie mate dra by tot die ritmiese impetus wat na die opeenvolgende mate lei (sien voorbeeld 25 bo). Die swaaiende kontoer, saam met artikulasie-aanduidings en interval-samestelling (hoofsaaklik rein-kwarte) dra by tot die opmerklikheid van hierdie maateindes.

Ritmiek en aksenttekens word telkens in hierdie beweging benut om 'n skielike verandering teweeg te bring. In mate 17 – 18 (mate 27 – 28 stem ooreen) word die lang nootwaardes wat met die aanvang van die maat aangetref is, met korter nootwaardes opgevolg. Die laaste noot word herhaal en beklemtoon met aksent-aanduidings. Benewens die bostaande tegnieke wat as ritmiese sametrekking, fragmentering en beklemtoning saamgevat kan word, word *acciaccaturas* in oorleg hiermee aangewend om doeltreffendheid aan mate 30 – 32 se eindes te verleen.

Voorbeeld 38: Maat 17, primo-party



3.1.4.2. *Acciaccaturas*

In 'n tradisionele konteks word *acciaccaturas* as nie-essensiële note beskou. Grové wend egter hierdie tegniek op 'n vernuwende wyse aan. *Acciaccaturas* in *Masker van die watergees* vervul 'n melodiese, ritmiese en strukturele rol, deur aandag te vestig op intervalle wat as die boustene van die komposisie funksioneer, asook om musikale idees te ontwikkel. Daarbenewens vergestalt *acciaccaturas* as promotors van ritmiese momentum. In maat 17 (sien voorbeeld 38 bo) word ouditiewe belang na die intervalle (rein-kwarte en majeur-sekundes onderskeidelik) wat op die *acciaccatura* volg, geplaas. Die lank-kort nootwaardes wat aangewend is, dra by tot hierdie effek. *Acciaccaturas* word dikwels as ritmiese aanloop benut, veral in terme van gesinkopeerde note. Die noot wat in hierdie gevalle op die *acciaccatura* volg, funksioneer daarbenewens as *staccatissimo*, gevolg deur die langer, gesinkopeerde nootwaarde. Toonbeelde hiervan word in mate 19 – 21, 25 – 26 asook 30 – 32 aangetref. Uiteindelik bewerkstellig *acciaccaturas* 'n mate van musikale intensivering in hierdie werk.

Voorbeeld 39: mate 20 – 21

Acciaccatura's in oorleg met artikulasie



3.1.4.3. Herhaaltegniek

Herhaling, hetsy van 'n enkele noot of geïsoleerde gedeelte van 'n passasie, funksioneer as 'n beduidende eienskap van die komposisies vanuit Grové se Afrika-periode (1984 – 2014). Buiten die gebruikelike nut van herhaling om 'n bepaalde idee by die luisteraar tuis te bring, word seksies tot 'n klimaks gedryf, 'n hipnotiese effek verkry en 'n dans-gevoel op spesifieke tydstippte, gevestig. Hierdie tipe herhaling-passasies vertoon telkens in *Masker van die watergees* as ostinaat-patrone.

Die herhaling van dieselfde noot, soos wat in mate 5 – 6 aangetref word, word gekombineer met die strategiese plasing van rustekens. Die verkose toonhoogte funksioneer in die konteks van die frase as 'n dissonante element wat die omringende toonhoogte-materiaal betref. Hierdie aspekte gesamentlik, bring 'n dans-gevoel teweeg. Die herhaling van die laaste twee toonhoogtes van kiemsel C in maat 2 word vir dieselfde doeleindes aangewend. Grové se bemoeienis met die dans-element van musiek word deur 'n artikel vanuit 1979 waarin hy die danstipes van die Kerkkantates deur JS Bach identifiseer, beaam.

Voorbeeld 40: maat 2, secondo-party

Die herhaling van 'n fragment van kiemsel C



Voorbeeld 41: mate 4 – 6

Herhaaltone uitgeruil tussen partye

The image displays a musical score for Example 41, measures 4 through 6. The score is written for two systems of staves, each containing a treble and bass clef part. The first system (measures 4-5) features a treble part with a melodic line and a bass part with a rhythmic accompaniment. The treble part includes dynamic markings of *mf* and *simile*, and a circled measure number '5'. The bass part includes a circled measure number '5' and dynamic markings of *mf* and *p*. An orange double-headed arrow is positioned above the treble staff, spanning from the beginning of measure 4 to the end of measure 6. The second system (measures 6-7) continues the musical material. The treble part starts with a circled measure number '6' and a dynamic marking of *f*. The bass part also starts with a circled measure number '6' and a dynamic marking of *f*. An orange double-headed arrow is positioned above the treble staff, spanning from the beginning of measure 6 to the end of measure 7. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

In mate 11 – 12 word elemente afgesonder en op verskillende wyses herhaal – ’n melodiese interval word hier direk herroep en afgewissel met harmoniese toontrosse wat gekonstrueer is uit dieselfde toonhoogtes. ’n Toonbeeld van motief-transformasie word hierdeur vertoon.

Voorbeeld 42: mate 11 – 12



’n Toename in spanning word gewek deur die herhaling van musikale idees in hulle geheel of slegs die laaste gedeeltes daarvan, soos aangetref in mate 9 – 10, 17 – 18, 20 – 21 en 30 – 32. ’n Dringende en hipnotiese gevoel word hierdeur gevestig.

Voorbeeld 43: mate 20 – 21



3.1.4.4. Kontrapunt en tekstuur

Grové het entoesiasies deur sy leeftyd heelparty van JS Bach se klavier- en orrelwerke bestudeer en uitgevoer. Bach se 15 Invensies, BWV 772 – 786 het ook aanleiding tot Grové se *Drie invensies* (1951) gegee (Schoeman 2016: 98). Hierdie komponis se neo-Barok komposisie-fase (1947 – 1958) is herlei van die bewondering wat hy vir Bach en Hindemith gekoester het. Erik Chisholm (1904 – 1965) wie 'n belangrike inwerking op Grové se ontwikkeling gehad het, se interaksie met Hindemith het oorgespoel na Grové se kontrapuntale styl. Namate Grové se komposiestyl ontwikkel het, het hy wegbeweeg van 'n streng neo-Barok styl, maar steeds Hindemith se beginsels rakende liniêre kontrapunt en motief-ontwikkeling nagevolg (Schoeman 2016: 36, 61). Kontrapunt is sodoende 'n integrale eienskap van Grové se skryfstyl. Die kontrapuntale aard van *Maskers* ondersteun hierdie opvatting.

Daar is reeds melding van die onafhanklike kwaliteite van die afsonderlike lyne gemaak, 'n bevinding wat tydens die analise van *Masker van die watergees* se toonhoogte-inhoud onthul is. Die gelyktydige onafhanklike werking van die vier lyne in die partituur (twee duetvennote se afsonderlike hande) bring 'n komplekse tekstuur teweeg. Duidelikheid word bewerkstellig deur die afwesigheid van die demper-pedaal; aanwending van dinamiek en artikulasie; verspreiding van materiaal oor die registers; plasing van rustekens en die verdubbeling van geselekteerde partye. Die ontleding van die toonhoogte-inhoud openbaar dat materiaal binne die bestek van 'n frase gewoonlik in twee verdeel kan word: drie van die lyne se materiaal stem ooreen, terwyl die oorblywende lyn as andersoortig voorkom. Grové het in *Masker van die watergees* die twee partye relatief ver gespaseer, met die registers wat sodoende ten volle benut word. Die luisteraar se aandag word ook op hierdie wyse gerig na die afsonderlike verklankings waar materiaal in die hoë- en lae registers maklik waargeneem kan word. Aktiewe figurاسies word selde in meer as twee van die vier afsonderlike lyne aangebied. Die materiaal van hierdie passasies stem dan ooreen in terme van toonhoogte-inhoud, óf word verdubbel oor 'n rein oktaaf of vyftiende. In sekere gevalle beweeg die passasies in teenoorgestelde rigtings na die uiterstes van die klawerbord (maat 29). Die materiaal wat saam met figurاسies aangebied word, vertoon telkens as perkussiewe agstenootwaardes en langer, melodieuse nootwaardes. Die afsonderlike rolle is dus duidelik waarneembaar. Grové skryf daarbenewens aan elke lyn spesifieke dinamiek- en artikulasie-aanduidings toe, wat sodoende die gewenste partye belig. Uiteindelik bewerkstellig die invoeging van rustekens ouditiewe

rusposes vir die luisteraar in terme van algehele stiltes, of die weglating van geselekteerde partye.

Die wyse waarop kontrapuntale middele in *Masker van die watergees* aangewend is, plaas dié werk in Grové se liniêre, polifoniese tokkatestyl soos deur Schoeman (2016: 150) uiteengesit is. Dié tokkatestyl staan in teenstelling met die meer vertikale, akkordale of perkussiewe tokkatestyle wat sodanig kleurkonstrukte verbeeld. Die lineariteit van hierdie beweging skakel met die titel, *Masker van die watergees*.

Tweede beweging: *Masker van die naggees*

3.2.1. Struktuur

Die samestelling van hierdie beweging vertoon as kontrasterend teenoor die eerste en finale bewegings van hierdie duetstel. Terwyl hierdie bewegings in 'n tokkatestyl gekomponeer is, is die statiese, vrye kwaliteite van die middel-beweging teenstellend. Die titel, *Masker van die naggees*, plaas hierdie beweging in die “nagmusiek”-kategorie volgens Grové se eie bestel (Schoeman 2016: 161). Daarbenewens beeld die inhoud van *Masker van die naggees* die programmatiese titel uit. Die tweede en derde bewegings vanuit Grové se *Afrika Hymnus I* vir orrel (1991 – 1993) openbaar twee benaderings deur Grové tot die nagmusiek-klassifikasie. Dertien voëlroepe vanuit die streek verteenwoordig dagbreek in die tweede beweging, terwyl die derde beweging se titel *Nagritus* is (Muller & Walton 2006: 114). Die registrasie-aanduidings in hierdie orrelwerk ondersteun die gedrae akkoorde van die tweede beweging. *Nagritus* verteenwoordig 'n afwyking van die atmosfeer wat gewoonlik met Grové se nagmusiek vereenselwig word, deur die nagrituele met behulp van die aktiewe stemming en luidrigtige registrasies uit te druk. *Liedere en danse van Afrika* se tweede deel, *Naglied uit die verte*, is 'n verdere toonbeeld van musiek binne hierdie kategorie. *Masker van die naggees* se tempo-aanduiding, *Adagio con molto rubato*, saam met die aanwending van fermata en verbindingsboë bevorder die vrye aard van hierdie beweging.

'n Uiteensetting van die oorhoofse seksies volg. Bylaag B moet saam met die makrostruktuur besigtig word.

3.2.1.1. Makrostruktuur		
Afdeling	Maatnommers	Beskrywing
A-seksie	1 – 21	Die dubbelmaatstrep aan die einde van maat 21 verteenwoordig die definitiewe slot van hierdie seksie. 'n Enkele kiemsel word deur die verloop van die A-seksie aangewend en ontwikkel. Die pedaalpunte wat deur die linkerhandparty van die primo-speler, asook die secundo-partye verklank word, skep die agtergrond vir die melodie wat op hierdie wyse na die voorgrond gebring word. Daarbenewens word 'n statiese effek verkry deur die aanwending van fermata en verbindingsboë. Toonkleur is 'n opmerklike eienskap van die A-seksie. Die demperpedaal word vir die geheel hiervan neergehou sonder enige verwisseling. Die melodielyn se inhoud is saamgestel uit komplimenterende materiaal terwyl andersoortige enkelnoot-verklankings deur die oorblywende partye voortgebring word. 'n Eiesoortige klankskepping word hierdeur gewek.
B-seksie	22 – 34	Die B-seksie word gemerk deur 'n meer aktiewe stemming as die A-seksie. Voëlsang-nabootsing en <i>arabesque</i> -figurasië word in die primo-party verklank, terwyl die stilneergedrukte toonhoogtes in die secundo-partye botone teweegbring. Gerrit Jordaan (2013: 163) se uiteensetting van voëlsang-nabootsing vanuit Grové se <i>Afrika Hymnus I</i> word as riglyn tot die bestudering van die nabootsing in hierdie seksie aangewend. Dié materiaal is ontleen by kasset-opnames en klankstudies van die ornitoloog, Guy Gibbon (Jordaan 2013: 162). Grové het sy seleksie van voëlsang-nabootsings gebaseer op die melodieuse kenmerke daarvan (Pelser 1995: 36). Die herhaling van toonhoogtes, plasing van <i>acciaccaturas</i> en intervaleleksie bevestig voëlsang as die effek wat vanaf maat 22 aangetref word. Die mineur-terts interval (<i>acciaccatura</i>) wat met herhaaltone in maat 23

	<p>gekombineer word, verwys na 'n bospatrys-nabootsing. Daarbenewens verteenwoordig die <i>arabesque</i>-figurasies in mate 25 en 27 'n tegniek wat Grové deurlopend in sy klavierwerke aangewend het. <i>Arabesque</i>-figure is ook opsigtelik in die <i>Drie Invensies vir klavier</i> (1951), <i>Towermusiek</i> (2010), asook <i>Boesmangebede</i>, 'n concerto vir klavier, tjello en orkes (2013).</p> <p>Vanaf maat 26 word die G-kruis vanuit die A-seksie (secondo-party) weer aangetref. Hierdie oomblik dui die terugbeskouing na die A-seksie aan. Maat 29 word met 'n lang fermata beëindig wat ook die finale seksie aankondig. In die laaste mate word idees vanuit die A- en B-seksies verenig. Die kombinasie van materiaal wat deur die verloop van die beweging aangebied is, saam met die vryheid wat deur die fermata bewerkstellig word, plaas <i>Masker van die naggees</i> in oënskou.</p> <p>Die demperpedaal word weggelaat tydens die voëlsang-nabootsings en daarna weer saam met die aanvangstema aangewend. Die afwesigheid van die demperpedaal fasiliteer die duidelike verklanking van die vinnige figurasies, kort nootwaardes en <i>acciaccaturas</i>. 'n Akoestiese effek word nietemin verkry deur die aktivering van bo-tone met behulp van die stom-akkoord in die secondo-party. Deursigtigheid van die effekte word te midde van die bo-tone bewerkstellig. Uiteindelik word die statiese en aktiewe elemente van hierdie beweging in mate 30 – 34 verweef.</p>
--	---

3.2.1.2. Kiemselpermutasie

Kiemsel A²⁷

Die aanvangstema se kenmerkende eienskappe word vervat in die dalende kontoer en intervalseleksie. 'n Majeur-sekunde word gevolg deur 'n mineur-terts, met 'n algehele omvang van 'n rein-kwart. Hierdie intervalle word aangewend om kiemsel A te transformeer. Die lang, oorgebinde nootwaarde aan die einde van die kiemsel verteenwoordig die gedrae nootwaardes wat met hierdie beweging vereenselwig word.

Voorbeeld 44: maat 1, primo-party



Die toevoeging van addisionele toonhoogtes en die gepunteerde ritmiek ontgin die liriese potensiaal van kiemsel A.

Voorbeeld 45: maat 2, primo-party



Die eiesoortige wyse waarop Grové herhaaltone aanwend, benadruk bepaalde note. 'n Vokale kwaliteit word op die wyse aan hierdie motief verleen.

Voorbeeld 46: maat 3, primo-party



²⁷ Kiemsel A (en verbuigings) is met rooi kringe in Bylaag B geannoteer.

Maat 4 word met 'n fermata beëindig waarna 'n stygende kontoer vir die eerste keer in maat 5 bekendgestel word. Díe verbuiging van kiemsel A vertoon sodoende as 'n tipe omkering van die oorspronklike weergawe.

Voorbeeld 47: maat 5, primo-party



Grové wend deurlopend die majeur-sekunde, mineur-terts en rein-kwart intervalle wat in maat 1 aangetref is, na willekeur aan om kiemsel A te transformeer. Ritmiese vergroting (maat 6), asook verplasing is as verdere wysigings-middele benut. Oorgebinde nootwaardes veroorsaak telkens dat die kiemsel later in die maateenheid voorkom.

Kiemsel B²⁸

Die verskyning van kiemsel B wek 'n andersoortige gevoel. Die herhaaltone en melodiese *acciaccatura* wat uit 'n majeur-septiem gekonstrueer is, definieer hierdie kiemsel.

Voorbeeld 48: maat 22, primo-party



Kiemsel C

Kiemsel C is geïdentifiseer as 'n bospatrys-nabootsing na aanleiding van die uiteensetting van die dertien voëlsang-nabootsings wat in *Afrika Hymnus I* uitgebeeld is. 'n *Acciaccatura*, gevolg deur twee opeenvolgende herhaaltone (sestiendenoot-waardes) en 'n mineur-terts interval hou verband met die klank wat hierdie voëlspele produseer.

²⁸ Kiemsel B is met 'n blou kring in Bylaag B geannoteer.

Voorbeeld 49: maat 23, primo-party



Grové verenig kiemselle B en C om transformasie hiervan teweeg te bring. Die herhaaltone, *acciaccaturas*, asook mineur-terts en majeur-septiem intervalle van die onderskeidelike kiemselle word in mate 24 – 28 gekombineer.

Kiemsel D²⁹

Hierdie idee is oorwegend ritmies van aard. 'n Jambiese ritme wat vertoon as 'n sestiendenoot gevolg deur 'n gepunteerde agstenoot, word hier aangewend. Volgens Botha (2007: 25) is hierdie ritmiese tegniek 'n gereelde verskynsel in Grové se komposisies. Daarbenewens implementeer dié komponis *half-tenuto* in oorleg met *staccatissimo* en *tenuto*. Die toonhoogtes waaruit hierdie kiemsel gekonstrueer is (B en C), funksioneer as 'n mineur-sekonde interval. Die kort nootwaarde beslaan oor hierdie toonhoogtes gelyktydig, waarna die lang nootwaarde die B en C om die beurt verklank.

Voorbeeld 50: maat 25, primo-party



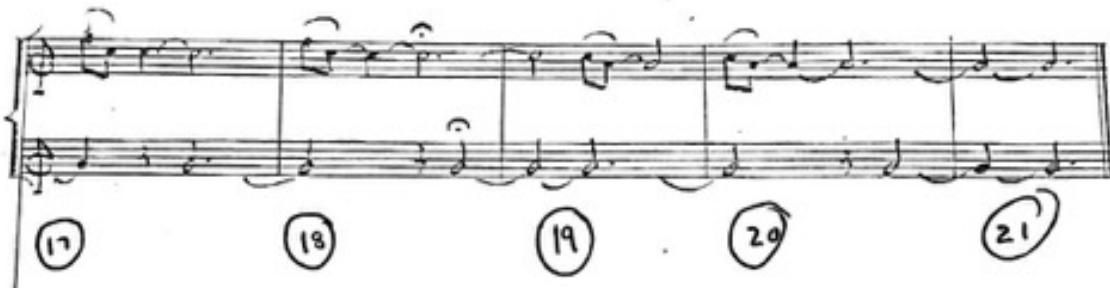
Ritmiese vergroting, die invoeging van rustekens tussen verskynsels van die kiemsel, asook spesifieke dinamiek-aanduidings verleen aan hierdie kiemsel 'n misterieuse gevoel.

'n Figurasie, saamgestel uit die intervalle wat deur al die onderskeie kiemselle vergestalt is, kom in mate 25 en 28 voor. Schoeman (2016: 214) identifiseer hierdie tipe figurasies as *arabesque*-figurasies. Terwyl Hindemith in 'n groot mate as besieling tot Grové se neo-Barok periode gedien het, is sy invloed in selfs die latere werke waarneembaar. Hierdie *arabesque*-figurasies is deur Hindemith in onder meer sy *Suite* vanuit 1922 aangewend.

²⁹ Kiemsel D is met 'n geel kring in Bylaag B geannoteer.

Voorbeeld 52: mate 17 – 21, primo-party

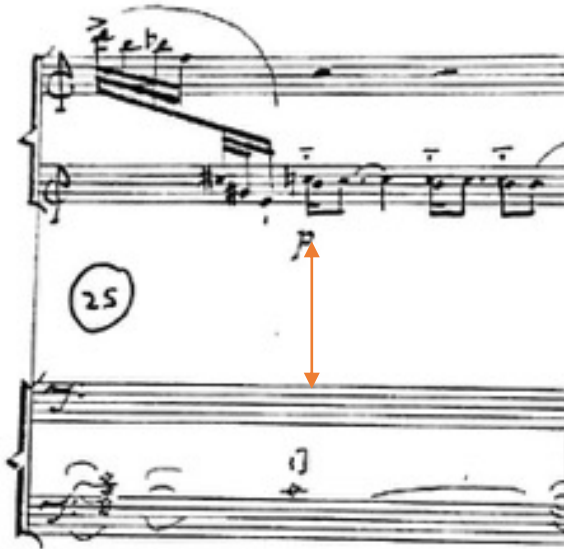
Die toonhoogtes van die F-majeur drieklank word gefragmenteer aangebied ten einde hierdie seksie tot 'n slot te bring



As gevolg van die botone wat in die B-seksie geaktiveer word, moet die analise daarvan op 'n vernuwende wyse benader word. Die uitvoer van die gelyktydige verklanking van die partye onthul die beklemtoning van sekere toonhoogtes. Daarbenewens bied die botone wat deur die stil-neergedrukte toonhoogtes voortgebring word resonansie sonder die aanwending van die demperpedaal. Te midde van die resonansie is elke toonhoogte steeds duidelik waarneembaar. Die toonkleur en atmosfeer wat hierdeur gewek word, blyk om die uiteindelijke doelstelling hiervan te wees. Die stil-neergedrukte akkoord in die secundo-party is uit dieselfde toonhoogtes as mate 22 – 24 van die primo-party saamgestel: E-mol, B en D. Buiten dit vorm 'n G-kruis ook deel van die akkoord. Hierdie toonhoogte word in die figurasië (primo-party) in maat 25 aangetref en vanaf maat 26 in die secundo-party verklank. 'n C word in die middel van dieselfde maat tot die stom-akkoord toegevoeg, terselfdertyd as die verskyning van kiemsel D (wat 'n C bevat).

Voorbeeld 53: maat 25

Die tydstip van die toevoeging van die C-toonhoogte val saam in die partye



Sommige van die toonhoogtes in die B-seksie resoneer meer as ander. In maat 22 is dit die E-mol, maat 23 die B, binne die *arabesque*-figurasie in maat 25 die G-kruis, en met die verklanking van kiemsel D in maat 25, die C. Namate die seksie vorder, neem die resonansie van al die betrokke toonhoogtes toe.

Die intervalsemestelling van die materiaal in mate 22 – 29 is andersoortig as die materiaal vanuit die A-seksie. Die voëlsang-nabootsing verteenwoordig melodiese intervalle van 'n majeur-septiem en 'n mineur-terts (sien voorbeeld 54). Die figurاسies vanuit mate 25 en 27 is gekonstrueer uit die horisontale verspreiding van twee onderskeie drieklanke: 'n B-mol majeur kwartseks-drieklank met 'n gesplete akkoordnoot en 'n C-kruis mineur drieklank in eerste omkering (sien voorbeeld 53 bo). Kiemsel D (vanaf maat 25) is saamgestel uit 'n harmoniese mineur-sekonde. Intervalsemestelling blyk om 'n strukturele rol in *Masker van die naggees* te vervul, waar duidelike onderskeid tussen die seksies op grond hiervan getref kan word.

Grové se aanwending van *acciaccaturas* vervul 'n rol ten opsigte van effek en melodie in hierdie seksie. Die *acciaccatura* in maat 23 verteenwoordig die bospatrys-nabootsing. Hiér dra die *acciaccatura* 'n aksentteken, en twee snel-herhaalde toonhoogtes volg daarop. In maat 24 word die *acciaccatura* uitgebrei na drie note wat die verteenwoordigende intervalle van die

B-seksie saamvat, naamlik mineur-terts en majeur-septiem. Die liniêre en vertikale wyse waarop Grové *acciaccaturas* inspan, word in mate 22 – 27 van hierdie beweging ten toongestel.

Voorbeeld 54: mate 22 – 24, *acciaccatura*'s in primo-party



Voorbeeld 55: maat 27, *acciaccatura*'s in primo-party



3.2.3. Ritmiek

Masker van die naggees se tempo-aanduiding ondersteun die metriese vryheid waarmee hierdie beweging voorgedra moet word: *Adagio con molto rubato*. Hoewel 'n tydmaatteken (5/4-metrum) aangewend is, vervul dit in groot gedeeltes van die beweging nie 'n metriese rol nie. Die wyse waarop verbindingsboë, rustekens en fermata's hier benut is, veroorsaak dat die metrum nie duidelik (of enigins) waarneembaar is nie. Die intrede van frases en kiemselle word deur hierdie tegnieke ritmies verplaas om eers later in die maateenheid te geskied. Maatstrepe word in menige Grové-komposisies benut om frases aan te dui. Hier verskyn daar in elke maateenheid 'n motief of permutasie daarvan. Fermata's blyk om as addisionele aanwysers van die frasering van hierdie beweging te funksioneer. Ná die fermata's in mate 4, 6, 10, 15, 18 en 23 word 'n nuwe frase (en dikwels nuwe toonhoogte-materiaal) aan die lig gestel (sien voorbeeld 52 bo). 'n Lang fermata word aan die einde van maat 29 aangewend om die aanbreek van die finale seksie aan te dui. In die finale seksie word kiemselle A en D verenig om die statiese en aktiewe kwaliteite van die beweging saam te snoer. Daarbenewens word

fermata's bo-op die eerste en laaste note van kiemsel A in mate 30 en 32 geplaas. Hierdie fermata's bewerkstellig die beklemtoning van gewenste tydskiede. Fermata's, rustekens en verbindingsboë bring soms 'n statiese gevoel teweeg (mate 4, 21, 22, 29, 30), waar geen aktiwiteit waarneembaar is nie. Op ander stadiums word 'n misterieuse atmosfeer gewek deur die ritmiese onvoorspelbaarheid wat deur die strategiese plasing van rustekens bewerkstellig is (mate 22 – 29, sien voorbeelde 54 en 55 bo). Die *arabesque*-figurasies in mate 25 en 27, asook jambiese ritmes wat in maat 25 bekendgestel word (sien voorbeeld 53 bo), is kontrasterend teenoor die gedrae gevoel wat in die A-seksie en die finale mate domineer.

Derde beweging: *Masker van die oorlog-gees*

Inleiding

Die finale beweging van hierdie stel verteenwoordig 'n klimaksale slot. Die oorlog-element word voortgebring deur die tokkate-styl van die beweging, asook die uitvoering-aanduidings: *presto, staccatissimo, secco, senza ped*, saam met 'n oorfloed van ander aksent-, artikulasie en dinamiek-aanduidings. Hierdie beweging is die langste en ontbreek aan 'n tydmaatteken. Die gebrek aan 'n tydmaatteken sluit aan by die *perpetuum mobile*-karakter van hierdie beweging, asook ander Grové-klavierwerke soos die *Tokkate vir klavier* (1966).

3.3.1 Struktuur

Tydens die analise-proses word seleksie en eliminasië as vertekpunt aangewend om vas te stel watter aspekte 'n strukturele rol vervul. Terselfdertyd kan daar bepaal word watter materiaal tematies van aard is deur die eienskappe waarvoor die motiewe beskik, te ontleed. Materiaal wat 'n kenmerkende konstruksie het, en wat verder herhaal en gewysig is, kan as struktureel beduidend aanvaar word.

Dit blyk of hierdie beweging uit twee oorhoofse seksies bestaan. 'n Dubbelmaatstreep met herhalingsstekens bring definitiewe skeiding tussen die afdelings. Hierdie makroseksies kan onderverdeel word op grond van kontrasterende en ooreenkomstige materiaal. Vanweë die terugbeskouing na motiewe wat integraal tot *Masker van die oorlog-gees* is, vertoon hierdie beweging se konstruksie as kettingvorm. 'n Uiteensetting van die makrostruktuur volg. Bylaag C moet hiermee saam besigtig word.

3.3.1.1. Makrostruktuur

Afdeling	Maatnommer	Beskrywing
A-seksie	1 – 31	<p>Die <i>finale</i> van hierdie duetstel word ingelui deur perkussiewe materiaal wat oor die laer registers van die klawerbord versprei is. Die uiteensetting van vier van die beweging se kiemselle geskied binne die eerste ses mate. Die aanwending van die nootgroeperings, aksente en herhaaltone bring 'n dansgevoel teweeg. Die materiaal vanuit mate 1 – 6 vergestalt as relatief konsonant tenoor die kompleksiteit wat deur die akkoorde vanaf maat 7 meegebring word. Hierdie digter toontrosse word afgewissel met pentatoniese materiaal en yler teksture. Die opstapeling en ontwikkeling van idees bring kompleksiteit teweeg. Duidelikheid te midde hiervan word bekom deur dikwels slegs drie van die vier partye aan te wend, asook die inspan van rustekens (mate 8 en 11), herhaaltone (mate 11 en 12), pedaalpunte (mate 13 en 14) en die verdubbeling van materiaal (mate 15, 16 en 27). Vanaf maat 17 word akkoorde deur die onderskeie spelers om die beurt, verklank. Die enkelnoot-figurasies vanaf maat 29 word tussen die afsonderlike spelers se hande versprei. Die digter tekstuur wat die einde van die A-seksie merk, is oor 'n groot registrale omvang geplaas en materiaal beweeg in 'n teenoorgestelde rigting. Die onvoorspelbare gevoel wat met 'n oorlogkarakter gepaardgaan, word weerspieël deur die skielike beëndiging van die A-seksie na afloop van die spanning wat opgebou is.</p>

B-seksie	32 – 64	<p>Die aanvang van die B-seksie beslaan oor dieselfde tokkate-styl nootgroepe as wat in die A-seksie aangetref is. Die wyse waarop slegs een lyn in maat 32 verklank word, met intredes van die ander lyne in mate 33 en 34 onderskeidelik, is opvallend. Sodoende word waarneembaarheid aan elke lyn verleen; ’n misterieuse atmosfeer gewek en die tema wat in maat 34 intree, beklemtoon. Die tema wat hier aangetref word, is herwin in die derde beweging van Grové se laaste werk: <i>Boesmangebede</i> (Concerto vir tjello, klavier en orkes, 2013). Hierdie tema vertoon as andersoortig teenoor die materiaal wat tot op daardie tydstip aangebied is. Die langer nootwaardes, <i>legato</i>-artikulasie en verspreiding van interval-materiaal verleen aan hierdie tema ’n liriese karakter, in teenstelling met die tokkate-karakter wat die res van die beweging definieer. Vanaf maat 41 formeer <i>acciaccaturas</i> ’n nuwe melodielyn. Die registrale verspreiding; dinamiek-, aksent-, artikulasie-aanwending en ritmiek bring die opeenlegging van diverse lae teweeg. Die materiaal wat vanaf maat 49 aangetref word, vertoon ooreenkomstig as die inhoud van mate 7 – 31. Die B-seksie kan sodoende onderverdeel word in mate 32 – 48 en mate 49 – 64. Die middelseksie (mate 32 – 48) is kontrasterend teenoor die res van die beweging, hoewel die kiemselle wat in die A-seksie bekendgestel is as basis hiervan aangewend is.</p>
----------	---------	--

3.3.1.2. Kiemselpermutasies

My analise-metode behels die identifisering van kiemselle. Die Mirriam Webster-woordeboek definieer *germ* as iets wat ontwikkeling inlei, of wat as oorsprong dien. Die Brittanica-woordeboek omskryf *musical motive* as ’n frase of figuur wat herhaal en varieer deur die verloop van ’n komposisie. Die uitdaging was om ’n definitiewe aanvang en einde van kiemselle te identifiseer te midde van die aaneenlopende tokkate-styl wat hierdie beweging

Voorbeeld 57: Kiemsel B – Primo-party in maat 1



In die eerste drie mate van die beweging word kiemselle A en B op verskillende wyses saamgesnoer om aaneenlopende musikale idees daar te stel. Verteenwoordigend hiervan is die primo-party en regterhandparty van die secondo-speler onderskeidelik (mate 1 – 3). Hierdie musikale idees word deur die verloop van die beweging aangetref.

Grové wend herhaaltone en die kontoer van die kiemsel-kombinasie op só 'n wyse aan dat 'n Afrika-danskarakter gewek word. Die willekeurige wisseling tussen twee- en drie-nootgroepe dra hiertoe by. Dié passasie wat aanvanklik in mate 1 – 3 van die primo-party aangetref word, keer in mate 8 (secondo-party) en 11 (primo-party) terug.

Voorbeeld 58: Kiemselle A + B – secondo-party in maat 8



Voorbeeld 59: Kiemselle A + B – primo-party in maat 11



In mate 12 – 16 kom twee afsonderlike weergawes van die nootgroepe vanuit mate 1 – 3 (regterhandparty van die secondo-speler) voor. C-pentatonies (primo-speler se linkerhandparty in mate 13 – 14) en F-kruis pentatonies (albei spelers se linkerhandpartye in mate 15 – 16) onderskeidelik, word as basis hiervan aangewend. Die dinamiëk-aanduiding en

verdubbeling tussen partye in mate 15 – 16 beklemtoon die materiaal se belang. Kiemselle C en D (wat later in hierdie seksie bespreek word) word in kombinasie hiermee aangetref.

Voorbeeld 60: Mate 15 – 16



In die tweede helftes van mate 7, 9 en 10 onderskeidelik, word kiemselle A en B ritmies verbuig in die gedaante van trioolfigurasies. Die algemene intervalsamestelling van tertse, kwarte en kwinte word behou. Die dalende kontoer van kiemsel A word deur die eerste triool verteenwoordig, en die sigsag-kronkel van kiemsel B, deur die tweede triool. Grové demonstreer hier hoe hy die transformasie van kiemselle laat geskied.

Voorbeeld 61: Kiemselle A + B – Primo-party in maat 7



Vanaf maat 12 word kiemselle A en B verenig met verdere ritmiese wysiging. Hierdie weergawe van die kiemsel-kombinasie word getransponeer, gefragmenteer, in 'n omgekeerde kontoer, met wisselende intervalle en saam met herhaaltone aangebied. Dié bepaalde verbuiging funksioneer as 'n integrale deel van hierdie beweging en word in mate 13, 14, 16, 25, 27, 51, 52, 53, 55, 56 en 57 aangetref (voorbeeld 62). Grové demonstreer op so 'n wyse hoe hy 'n ontwikkelingstruktuur laat ontstaan.

Die intervaleleksie waaruit die bostaande figurاسies op 'n bepaalde tydstop gekonstrueer is, blyk om af te hang van die karakter en klankkleur wat op daardie stadium heers. Terwyl dissonante intervalle in 'n harmonies-kleurvolle opsig vertoon, verteenwoordig majeur-sekundes, mineur-tertse en rein-kwarte die Afrika-kwaliteit van hierdie seksies. Die plasing van rustekens, asook beklemtoning en herhaling van die laaste noot in kombinasie hiermee, versterk die Afrika-infleksie van hierdie figurاسie.

Die voorstellings van hierdie kiemsel word vanaf maat 25 in 'n omgekeerde kontoer aangebied. Hier wend Grové ook verdubbeling tussen die partye aan om hierdie figurاسie te beklemtoon: in mate 25 en 57 verdubbel die secundo-speler (oor 'n oktaaf) geselekteerde nootwaardes om 'n ritmiese effek te verkry; die primo-speler se regterhand en secundo-speler se linkerhand versprei in maat 27 die verdubbeling-omvang van die kiemsel oor vier oktawe; verdriedubbeling van die kiemsel word deur beide hande van die secundo-speler en primo-speler se linkerhand in maat 51 bewerkstellig. Daarbenewens word wysigings van die kiemselle saam met die oorspronklike kiemselle aangewend, soos wat in maat 12 aangetref word. In die voorbeeld wat volg, verteenwoordig die boonste party die ritmies-gewysigde permutasie (verkleining), terwyl die onderste party kiemsel B en daarna kiemsel A in hulle oorspronklike gedaantes, vertoon.

Voorbeeld 62: Kiemselle A + B – Primo-party in maat 12



Kiemsel C³¹

Die linkerhandparty van die secondo-speler in mate 1 – 2 stel kiemsel C ten toon. Die registerplasing van die materiaal vestig aandag op die aanvanklike intrede van die kiemsel. Hierdie kiemsel kan onderverdeel word in 'n gebroke drieklank in tweede omkering, asook twee identiese, opeenvolgende rein-kwart intervalle. Die tweeledige aard van kiemsel C bring verskeie moontlikhede van wysiging mee. Die kwaliteite van hierdie kiemsel word soms afsonderlik aangewend en gepermuteer. Die suggestie van die kwartsext-drieklank saam met die rein kwart-intervalle is struktureel beduidend. In *Masker van die oorlog-gees* funksioneer rein kwart-intervalle en kwartsext-drieklanke gereeld as basis van akkoorde en passasies. Die kiemsel beskik verder oor kenmerkende ritmiese kwaliteite. Ritmiese wysiging, asook die skeiding en herhaling van note, geskied direk na die aanvanklike bekendstelling van kiemsel C in dieselfde party (mate 3 – 7).

Voorbeeld 63: Kiemsel C – Secondo-party in mate 1 – 2



In maat 8 word kiemsel C in die linkerhandparty van albei spelers aangetref. Die prominensie van hierdie materiaal word wéér bevestig deur die dinamiek-aanwysings. Hier word die

³¹ Kiemsel C en voorbeelde van permutasies is met geel kringe in Bylaag C geannoteer.

kwartseksst-drieklank, asook kwart-interval getransponeer. Albei spelers is bemoei met kiemsel C, maar op uiteenlopende wyses en toonhoogtes. Enkele note word in afsondering verklank en daarna as geheel gestel.

Voorbeeld 64: Kiemsel C – Primo-party (bo) en secondo-party (onder) in maat 8



In mate 15 – 16 vervul die rein-kwart interval van hierdie kiemsel 'n funksie ten opsigte van melodie. Die interval se toonhoogtes word afsonderlik aangewend in die regterhandparty van die secondo-speler (sien voorbeeld 60 bo). In die seksie wat in mate 34 – 40 voorkom, word kiemsel C se intervalle weer as 'n melodielyn benut (voorbeeld 65). Die afsonderlike note van die kwartseksst-drieklank en rein kwart-interval word hier op 'n liniêre wyse aangewend. Hierdie intervalle, in kombinasie met die gesinkopeerde ritmiek en aksent-aanduidings stem ooreen met werke soos *Liedere en danse van Afrika* waarin soortgelyke konstruksie aangewend word om inheemse melodieë na te boots of te verteenwoordig. Ritmiese vergroting van die melodielyn in mate 34 – 38 word deur 'n duool-ritmiek in mate 41 – 47 bewerkstellig (voorbeeld 66).

Voorbeeld 65: Kiemsel C – Primo-party in mate 34 – 38



Die tweeledige aard, naamlik die kwartseks-drieklank en rein-kwart identiteit van kiemsel C, word in mate 41 – 48 in albei partye aangewend. Die tertskwaliteit van die drieklank word met rein-kwarte in die melodielyne van albei spelers afgewissel. *Acciaccatura*-figure in die boonste register verteenwoordig 'n ritmiese intensivering van hierdie kiemsel.

Voorbeeld 66: Kiemsel C – Melodielyne van albei spelers in mate 41 – 42

Melodiese tertsen- en kwartintervalle, afkomstig van kiemsel C, word in albei lyne aangewend

Kiemsel D³²

Kiemsel D vervul 'n ritmiese funksie en word aanvanklik in maat 5 (primo-speler se linkerhandparty) aangetref. Die verspreiding van die nootwaardes saam met die plasing van rustekens, asook uitvoer-aanwysings (*sforzando*, *tenuto* en aksenttekens), verleen aan hierdie kiemsel 'n ritmiese opvallendheid. Hierdie tipe aanwending van korter met langer, asook beklemtoonde note kan met Grové se skryfstyl vereenselwig word. Kiemsel D word weer in mate 6, asook 11 – 14 verspreid tussen die partye aangetref waar die klem soms verskuif word,

³² Kiemsel D en verbuigings daarvan is met blou kringe in Bylaag C geannoteer.

toonhoogtes gewysig word en die idee met ander kiemselle gekombineer word. Hierdie kiemsel word gedefinieer deur sy ritmiek en herhaaltone.

Voorbeeld 67: Kiemsel D – Primo-party in maat 6



Ander materiaal

Tematiese materiaal, geïdentifiseer as kiemselle A – D, word met die verspreiding van akkoorde en figurاسies tussengegaan. In maat 7 word 'n digter tekstuur bekom deur akkoorde in die primo-party. Hierdie akkoordformasies keer deur die verloop van die beweging terug en blyk om as strukturele skakel tussen seksies te dien. Opwinding word gewek deur 'n skielike *piano* wat met 'n *crescendo* gevolg word. Die stygende aard van die toegevoegde note saam met die *crescendo* blyk om deurgaans as oorgang na *forte*-passasies te dien. Hierdie musikale idee kom in wisselende toonhoogtes en lengtes in mate 9, 22, 49 en 58 voor.

Voorbeeld 68: maat 22, primo-party

Akkordale oorgangspassasies



Die akkoordformasies wat vanaf maat 17 voorkom, is gekonstrueer uit 'n opstapeling van uiteenlopende intervalle wat soms die suggestie van twee afsonderlike tonaliteite teweegbring.. Dié akkoordformasies, asook die sestiendenoot-figurاسies wat daarmee saam aangetref word, word deurlopend oor die partye versprei. Aksenttekens en wisselende dinamiek word in oorleg met hierdie passasies aangetref en bring 'n onvoorspelbare gevoel teweeg. Daarbenewens

word intervalsemestellings aangewend om verskillende vlakke van harmoniese kleur teenoor mekaar te plaas. Hierdie akkoordformasies en figurاسies funksioneer as komposisie-middel om 'n dinamiese opbou en perkussiewe karakter te wek. Op hierdie wyse word klank aangewend om die programmatiese titel te verbeeld.

Voorbeeld 69: mate 17 – 19



3.3.2. Toonhoogte-inhoud

Die analise van die derde beweging se toonhoogte-inhoud bepaal dat die dissonante teenoor meer konsonante kwaliteite wat deur die toonhoogte-samestelling meegebring word, met die identifisering van seksies gepaardgaan. Daarbenewens hou sekere karakters en idees wat in hierdie beweging voorkom, verband met bepaalde toonhoogte-inhoud. Soortgelyk aan die eerste beweging, kan maateenhede verdeel word om die aanwending van toonleerformasies en intervalle bloot te lê. Met verwysing na die onderskeie partye word ooreenkomstige materiaal gewoonlik in twee of drie vanuit die vier lyne (twee partye se onderskeie hande) benut.

Die melodiese intervalle wat in die eerste beweging aangetref is – majeur-sekundes, mineurtertse en rein-kwarte – word ook in die finale beweging aangetref. Daarbenewens word mineur-sekundes asook intervalle wat oor 'n groter omvang as vantevore beskik – tritonusse, rein-kwinte, septiem-intervalle en verminderde oktawe – aangewend. Die intervalle wat benut word met die konstruksie van temas is impliserend ten opsigte van die algehele struktuur van die beweging. Verder word hierdie dissonante intervalle ingespan om kleur te wek en die oorlog-gees karakter te verbeeld.

Die perkussiewe nootgroepe wat die begin van *Masker van die oorlog-gees* inlui, word deur die verloop van die beweging aangetref. Dit blyk asof hierdie idee hoofsaaklik uit pentatoniese toonlere gekonstrueer is, hoewel die ander betrokke partye daarmee saam, soms 'n heksatoniese of heptatoniese formasie teweeg bring.

Die materiaal vanuit mate 1 – 3 word gesamentlik oorweeg. Die drie boonste partye is saamgestel uit B-mol majeur, terwyl die baslyn as andersoortig vergestalt vanweë die samestelling van die betrokke kiemsel. Die harmoniese rein-kwart wat aan die einde van die kiemsel voorkom (C-kruis en F-kruis), staan afgesonder van die B-mol majeur tonaliteit. Die toonhoogtes van F-pentatonies (F-G-A-C-D) word in die primo-party van mate 4 – 6 aangetref, terwyl die secundo-speler se regterhandparty wissel tussen B-mol majeur, heksatoniese (G-B-mol-C-D-A-E) asook pentatoniese (E-mol-F-G-B-mol-C) samestellings. Die secundo-speler is bemoei met die herhaling van kiemsel C wat in maat 1 aangetref is.

Voorbeeld 70: mate 1 – 3



Hierdie intervalle staan afgesonder van die B-mol majeur tonaliteit van die oorblywende materiaal.

Voorbeeld 71: mate 4 – 6



Secco

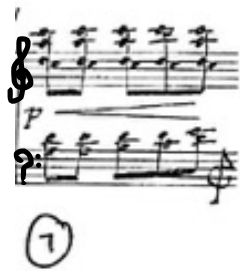
F-pentatonies

Wisselende toonleerformasies

Verlenging van kiemsel C

In maat 7 bring die bekendstelling van nuwe materiaal in die primo-party se vyf aanvangsakkoorde (A-B-C-D-E) saam met die verlenging van vorige materiaal in die secundo-party, 'n kleurvolle effek teweeg. In maat 8 word kiemsel C getransponeer. Die eerste drie toonhoogtes in die baslyn van die secundo-party verteenwoordig 'n E-mineur kwartseksdrieklank. Daarbenewens verklank die primo-party 'n D-kruis mineur kwartseksdrieklank wat die uitkoms van verskillende mineur sekunde-intervalle teweeg bring. Daarenteen word C-pentatonies in die secundo-speler se regterhandparty voorgedra, tot vóór die laaste drie toonhoogtes van die maateenheid.

Voorbeeld 72: eerste helfte van maat 7



Nuwe toonhoogte-materiaal, suggestie van A-mineur



Verlenging van vorige maat se materiaal.

Voorbeeld 73: maat 8



D-kruis mineur kwartsekt drieklank

8

C-pentatonies



Transposisie van kiemsel C

E-mineur kwartsekt-drieklank

Die akkoord-formasies wat in mate 7, 9, 22, 49 en 58 aangetref word, is saamgestel uit willekeurige interval-seleksies. 'n Definitiewe eienskap van hierdie idee is die weglating en toevoeging van toonhoogtes tot ander toonhoogtes wat behoue bly. Sommige van die akkoorde kom as majeure- of mineur-drieklank voor, terwyl die teenwoordigheid van sekunde-intervalle 'n toontros-effek in ander akkoorde meebring. Die perkussiewe aard van hierdie toontrosse vestig die oorlog-program wat met hierdie beweging gepaardgaan.

Grové benut dikwels al die toonhoogtes van 'n majeur-toonleer, maar met die byvoeging van 'n “uitstaan”-noot. Buiten die harmoniese kleur wat mineur-sekonde intervale bewerkstellig, dien die addisionele noot dikwels as beklemtoning van 'n bepaalde idee. In maat 12 is die toonhoogtes van A-mol majeur aangewend, terwyl die ritmiese kiemsel wat deur die secondo-party verklank word, herhaaltone van A bevat. Hierdie metode word ook in die eerste beweging van *Maskers* aangetref. Sodoende word daar ook identiteit en waarneembaarheid aan elke lyn verleen.

Voorbeeld 74: maat 12



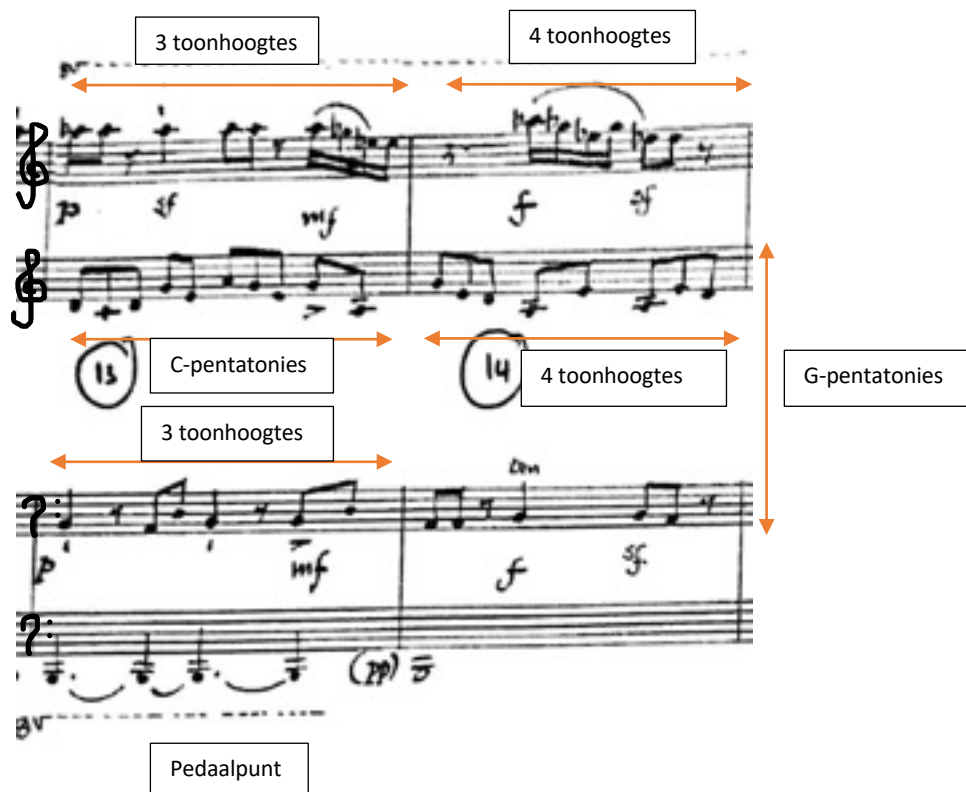
A-mol majeur funksioneer as basis van hierdie maat.

Saam met die oorweging van A-mol majeur, vertoon hierdie as 'n uitstaan-noot.

Die opmerklieke wyse waarop toonhoogte-materiaal dikwels in *Masker van die oorlog-gees* versprei is en in mekaar skakel, word in mate 13 – 14 blootgelê. Die uiteensetting van die toonhoogtes (maat 13) is as volg vervat: die boonste lyn is uit A-mol, G-mol en E-mol saamgestel; die linkerhandparty van die primo-speler uit C-pentatonies; die regterhandparty van die secondo-speler vergestalt B-A-D terwyl die baslyn B as pedaalpunt aanwend. Die 3 + 3 toonhoogtes (A-mol, G-mol, E-mol + B, A, D in hierdie opsig) wat in twee afsonderlike partye voorkom, word dikwels in hierdie beweging aangetref. Daarbenewens geskied die onderste drie lyne se materiaal slegs op wit klawers, terwyl die oorblywende lyn (boonste lyn) se materiaal slegs op swart klawers bespeel word. In maat 14 word 'n D-mol tot die boonste lyn se reeds bestaande toonhoogtes toegevoeg, terwyl die C van die pentatoniese toonleer (vanuit maat 13) verwyder word. Hierdie 4 + 4 toonhoogtes in die linker- en regterhandparty van die primo-speler vergestalt as vier afsonderlike mineur-sekonde intervale. Die A-B

toonhoogtes in die secundo-party formeer saam met die primo-speler se regterhandparty, G-pentatonies.

Voorbeeld 75: mate 13 – 14



Oopenlegging van toonleerformasies bring te midde van harmoniese kleur wat gewek word, duidelikheid van die onderskeie lyne teweeg. In maat 15 word die onderskeie spelers se linkerhandpartye oor drie oktawe verdubbel. Hierdie materiaal verteenwoordig F-kruis pentatonies. Die oorblywende regterhandpartye is saamgestel uit F-pentatonies. Die mineursekunde afstand tussen hierdie toonlere bewerkstellig die voorafgenoemde effek. Daarenteen word daar in maat 16 twee afsonderlike heptatoniese modusse in die boonste lyn en drie oorblywende lyne onderskeidelik, aangetref: G-lokries en E-lidies.

Voorbeeld 76: mate 15 – 16


The image shows a musical score for measures 15 and 16. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment line in the middle, and a bass line at the bottom. The score is annotated with several boxes and arrows:

- F-pentatonies**: Two boxes with arrows pointing to the vocal line in measures 15 and 16.
- G-lokries**: A box with an arrow pointing to the vocal line in measure 16.
- F-kruis pentatonies**: A box with an arrow pointing to the piano accompaniment line in measure 16.
- E-lidies**: A box with an arrow pointing to the piano accompaniment line in measure 16.
- F-kruis pentatonies**: A box with an arrow pointing to the bass line in measure 16.

Measures 15 and 16 are circled in the score. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano).

Die aanwending van drieklanke, hetsy in grondposisie of omkering, vervul 'n beduidende rol in *Masker van die oorlog-gees*. Die opeenlegging of opeenvolging van verskeie eiesoortige drieklanke, sonder die funksionering daarvan in 'n konvensionele harmoniese opsig, verwys na 'n pantonale benadering. Daarbenewens dien majeur- en mineur-tertse as suggestie van tonaliteit. 'n Konstante verskuiwing van tonaliteit word sodoende hierdeur teweeg gebring. Vanaf maat 17 tot 21 word majeur- en mineur-drieklanke in grondposisie en omkering aangetref. Daarenteen word vergrote drieklanke aangewend om 'n andersoortige toonkleur teweeg te bring (maat 20, primo-party). Drieklanke word afgewissel met die opstapelings van sekunde-, kwart en tritonus-intervalle. Buiten die akkoordformasies wat voorkom, word drieklank-materiaal op 'n horisontale wyse versprei (mate 19 en 21). Die sestiennoten-figurasies wat hierdie akkoorde afwissel, bestaan uit uiteenlopende intervale. Rein-intervalle word gevarieer met tritonusse, sekundes, tertse en septieme. Die kontrasterende effek wat deur die primo-speler in maat 20 voortgebring word, getuig van die pluraliteit van die harmoniese konstruksie wat Grové hier aangewend het. Die heeltone-toonleer is hier benut om by te dra tot die differensiasie in effek wat gewek word. Drieklankformasies word vanaf maat 23 met figuraties en interval-opstapelings afgewissel. Die opeenlegging van rein-kwart intervale

gaan gepaard met die formasie van sekunde-intervalle. Namate die A-seksie vorder, word 'n toename in harmoniese spanning meegebring deur die opstapeling van intervale. Toonleerformasies word sedertdien nie meer as basis van passasies aangetref nie, terwyl die horisontale en vertikale verspreiding van toontrosse toeneem en die A-seksie tot 'n slot bring. Akkoordformasies en horisontale spasiërings van drieklanke en toontrosse vervul vanaf maat 49 tot die einde van die beweging dieselfde rol as in die A-seksie. 'n Toename in harmoniese spanning word deur die opeenlegging van verskeie tonaliteite en intervale bewerkstellig.

Voorbeeld 77: mate 17 – 19

Die opeenvolging en opstapeling van eiesoortige drieklanke, toontrosse en figurasies word hier vertoon



Voorbeeld 78: maat 20, primo party

Vergrote drieklank-samestelling



'n Afname in die hoeveelheid toonhoogtes waaruit mate 32 tot 48 gekonstrueer is, bring nuwe temas en karakters na die voorgrond. Vier enkele toonhoogtes formeer die perkussiewe passasies wat ook in die res van die beweging aangetref word: G, E, F-kruis en C-kruis. Die secundo-party tree in maat 33 met *pizzicato*-note wat oor G-kruis en B beslaan, in. Hierdie agtergrond wat geskep word, belig die nuwe tema wat in die boonste party in maat 34 intree. Aanvanklik word slegs C, A en E om die beurt verklank. Met die toevoeging van G en D in maat 36, word C-pentatonies as basis van hierdie tema formeer. Daarbenewens verskuif die harmoniese samestelling van die ander partye ook in maat 36: die primo-speler se linkerhandparty word beslaan deur die toonhoogtes van die G-majeur drieklank met 'n toegevoegde sekst, en die secundo-party verklank C-kruis en F. Die suggestie van verskillende tonaliteite hou verband met pantonaliteit.

Voorbeeld 79: mate 33 – 37

Die samestelling van toonhoogte-inhoud hou verband met die karakteristieke tema's vanuit hierdie beweging



The image shows a musical score for measures 33 to 37. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The melody in the top staff consists of eighth notes and quarter notes. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with quarter notes. Annotations include: a double-headed arrow above measures 33-35 labeled 'Suggestie van A-mineur kwartseksdrieklank'; a double-headed arrow above measures 36-37 labeled 'C-pentatonies'; a box labeled '4 toonhoogtes' with an arrow pointing to the first four notes of the melody in measure 34; and circled measure numbers 34, 35, 36, and 37 below the staff.

Die wyse waarop ritmiek en toonhoogtes in mate 41 tot 48 aangewend is, beklemtoon die nuwe tema wat intree, asook die beduidende rol wat die rein-kwart interval in hierdie beweging vervul. Die *acciaccatura*-tema in die primo-party is saamgestel uit G-pentatonies. Buiten vir die aanvangsnoot van maat 41 in die secundo-speler se linkerhand-party, beskik die toonhoogte-materiaal van hierdie party oor 'n heksatoniese samestelling: C-kruis, F-kruis, A, B, G-kruis en D-kruis. Die wyse waarop melodiese rein-kwart intervalle in mate 41 – 48 van hierdie party aangewend word, is opvallend. Die secundo-speler se regterhand-materiaal

wissel tussen die inhoud wat in die onderste en boonste lyne aangetref word. In die bostaande party word daar ook talryke melodiese rein-kwart intervalle aangewend.

Voobeeld 80: mate 42 – 45



3.3.3. Ritmiek

Alhoewel die derde beweging aan 'n tydmaatteken ontbreek, kan die ritmiek as metries beskryf word. Die onreëlmatige groeperings van nootgroepe wat wissel tussen twee- en drienoetgroepe kategoriseer die ritmiek as sulks. Tydelike metriese strukture word voortgebring deur die wyse waarop aksente en maatstrepe versprei is. Toegevoegde ritmes en voortdurende patrone definieer in 'n verdere mate die ritmiek in die derde beweging. Tydens die beskrywing van metriese ritme, moet bepaal word of die nootgroepe, maatslae, en submaatslae reëlmatig, onreëlmatig of afwesig is. Daar bestaan geen gevoel van reëlmatigheid in hierdie beweging nie. Die bostaande elemente kan sodoende as onreëlmatig geïdentifiseer word, en die tydmaat, afwesig.

Die willekeurige wisseling tussen twee- en drienoet-groeperings is 'n fundamentele kwaliteit van *Masker van die oorlog-gees* se ritmiek. Die *secco*-styl wat deur die artikulasie- en aksenttekens, asook die afwesigheid van die demperpedaal voortgebring word, wek 'n

perkussiewe tokkate-karakter. Daarbenewens wend Grové herhaaltone, aksentplasinge en kontoer op só 'n wyse aan dat dit saam met die bepaalde nootgroeperings 'n dans-gevoel vestig. Die bostaande elemente funksioneer as van die middele wat benut is om aan die programmatiese titel uitdrukking te gee. 'n Vergelyking van die plasing van aksentstrukture kan met Grové se *Stampdans* vanuit *Liedere en danse van Afrika* getref word.

Voorbeeld 81: Grové – *Stampdans*, maat 1



Die twee- en drienoetgroeperings bied geleentheid vir die aanwending van sinkopasie. Botha (2007: 34) beskryf die jambiese ritme as 'n verskynsel wat dikwels in Grové se komposisies vanuit sy Afrika-periode aangewend is. Blacking (1967: 164) vereenselwig die kort-lank kwaliteit van hierdie ritme met Venda-musiek. In maat 16 (*secondo-party*) word 'n voorstelling van Grové se doeltreffende aanwending van die jambiese ritme saam met artikulasie- en aksent-aanduidings aangetref. Hierdie variasie van elemente laat sommige note as ritmiese impetus dien tot meer beklemtoonde note. In die tokkate-konteks is langer, *tenuto*-nootwaardes beduidend vanweë die ouditiewe variasie wat dit bied tot die ewigduerende *secco*-passasies. Vanaf maat 34 vergestalt die jambiese ritme in 'n liriese konteks, tenoor die meer perkussiewe rol wat hierdie patroon dikwels vervul.

Voorbeeld 82: mate 16 – 17, secondo-party

Jambiese ritmiek



Voorbeeld 83: mate 34 – 37, primo-party

Jambiese ritmiek in 'n meer liriese konteks



In die tweede helfte van maat 11 in die primo-party kom 'n opvallende ritmiese verskynsel voor. Die nootgroepe met die aanvang van die maat bestaan uit 3 + 3, en word gevolg deur nootgroepe van 2 + 2 later in die maateenheid. Die opmerklikheid hiervan word bevorder deur die intrede van die sopraanparty met herhaaltone saam met die linkerhand-groeperings van 2 + 2. Hierdie effek word ook in die eerste beweging aangetref.

Voorbeeld 84: maat 11, primo-party



Die vereniging van kiemselle A en B wat aanvanklik in maat 12 aangetref word dien as beweeglikheidsfigure te midde van die groter nootwaardes wat aangetref word. Hierdie figuraties se sestiende-noot samestellings saam met die kontoer (dalend en kronkelend) bring 'n energieke kwaliteit teweeg.

Voorbeeld 85: maat 12, primo-party



Sestiendenoot-passasies word vanaf maat 19 aangewend om die akkoordformasies wat voorkom, tussen te gaan. Die register-verspreiding van hierdie passasies is opmerklik. Die afwisseling daarvan tussen die pianis se hande beteken dat hierdie vinnige passasies dikwels oor 'n wye omvang versprei is, maar steeds 'n aktiewe stemming bewerkstellig. Die aanwending van dinamiek en demperpedaal op bepaalde tydskiede daarmee saam, bring 'n toename in spanning teweeg. In mate 29 – 30 asook 59 – 63 bring hierdie passasies die A-seksie en werk as geheel, tot 'n klimaksale slot.

Terwyl triole benut is om ritmiese variasie te bring en kiemselle te permuteer, funksioneer die duole in die seksie vanaf maat 41 as tekstorele middel. Die opstapeling van afsonderlike klanklae bring 'n digte, kontrapuntale gevoel teweeg. Die duool vestig h er die luisteraar se aandag op die struktureel-beduidende melodielyn wat in die secundo-party aangetref word, vanwee die andersoortigheid daarvan in hierdie konteks (sien voorbeeld 86).

Voorbeeld 86: mate 42 – 45



In die seksie wat in mate 41 – 48 aangetref word, word mate met vyfnoot- en agtnoot-maatslae op 'n doeltreffende wyse gevarieer (sien voorbeeld 86 bo). Hierdie inkorting en afwisseling tussen reëlmatige en onreëlmatige maateenhede beklemtoon sekere toonhoogtes en kontoere.

3.3.4. Komposietegnieke

Na afloop van die teoretiese analise van hierdie beweging, is elemente wat met Grové se skryfstyl vereenselwig kan word, geïdentifiseer. Die komponis se benadering tot kontrapunt en tekstuur, verwysing na Afrika-etniese elemente en aanwending van *acciaccatura*'s word bespreek.

3.3.4.1. Kontrapunt en tekstuur

Die aanvang van *Masker van die oorlog-gees* word ingelui deur slegs drie van die vier moontlike partye. Die registerplasing van hierdie partye geskied relatief laag (in vergelyking met die eerste twee bewegings), waarna die intrede van die akkoorde in maat 7 (hoër register) aandag geniet. Die tokkate-styl (ontwerp deur Schoeman 2016: 150) varieer tussen 'n liniêre, polifoniese asook 'n perkussiewe, vertikale benadering.

Grové se aanwending van kontrapunt van die liniêre seksies in die derde beweging stem met die eerste beweging ooreen. Lyne word selde verdubbel, en al die betrokke partye kan vir meeste van die beweging onafhanklik funksioneer. Die ouditiewe waarneming van 'n lyn hang in 'n groot mate af van hoeveel ander aktiwiteit op dieselfde stadium verklank word. Grové bring teksturele verligting deur een van die stemme weg te laat val, rustekens in te voeg, materiaal tussen die partye te versprei en dinamiese vlakke van die stemme aan te pas.

In die liniêre seksies blyk dit dat duidelikheid van die partye 'n belangrike oorweging vir Grové was. Die *secco, senza ped*, artikulasie- en aksent-aanduidings bevorder hierdie deursigtigheid. Daarbenewens laat die klavierduet-idiom verskeie moontlikhede van die verspreiding van materiaal toe. Die partye word oor 'n wye omvang geplaas en teenoorgestelde rigting word dikwels ingespan. Een of meer van die partye word vir meeste van die beweging uitgelaat. Die invoeging van rustekens, pedaalpunte en herhaaltone, asook jukstaposisie van liriese teenoor perkussiewe materiaal maak die partye onderskeibaar. Akkoordmateriaal asook vinnige passasies word tussen die partye, of die pianiste se hande, versprei.

Idees wat strukturele gewig dra word dikwels gekombineer. In mate 15 – 16 byvoorbeeld, word kiemselle A, B en C saam met akkoorde gekombineer. Dit veroorsaak 'n digte en komplekse tekstuur. Ten spyte hiervan, buit Grové die klavier se register-, toonhoogte, artikulasie- en dinamiek-potensiaal uit om die gewenste partye te belig.

Voorbeeld 87: mate 15 – 16



The image shows a musical score for measures 15 and 16. It consists of four staves. The top two staves are for the piano, and the bottom two are for the keyboard. The piano part starts with a dynamic marking of *p* and features complex rhythmic patterns with many beamed notes. The keyboard part starts with a dynamic marking of *mp* and has a more melodic line. There are dynamic markings of *sf* in both parts. The measures are numbered 15 and 16 in circles. There are also some performance instructions like *secco* and *sv* (senza vibrato) indicated.

3.3.4.2. Die simboliese verwysing na Afrika-etniese elemente

Die meewerking van Afrika- en Westerse musiek is opsigtelik wanneer elemente soos polifonie en intonasie met byvoorbeeld pentatoniek en modaliteit verenig word (Pelser 1995: 37). In hierdie werk word die simboliese verteenwoordiging van inheemse elemente aangetref wat sodanig beskryf word. Die verspreide intredes van partye met die aanvang van seksies in mate 1 – 7 (sien voorbeeld 89), asook 32 – 34 hou verband met die tydsverwantskappe tussen partye in Nguni-polifonie. Hier vind nie-gelyktydige intredes plaas en formeroep-en-reageer dialoog sodoende 'n integrale deel van dié etniese groep se musiek (Rycroft 1967: 90). Die verspreiding van die akkoorde wat vanaf maat 17 aangetref word, is opvallend. Die uiteenlopende registers wat verklank word, in kombinasie met die nootgroeperings van hoofsaaklik twee en drie groepe, bring 'n dialoog-effek teweeg. Grové dui daarbenewens *sforzando* en *sforzato* op strategiese tydskipte aan. Die willekeurige effek wat hierdeur geskep word, hou verband met Grové se konsep van die Afrika-stampdans.

Voorbeeld 88: mate 17 – 21



The image shows a handwritten musical score for measures 17 through 21. It consists of two systems of staves. The first system includes measures 17, 18, and 19. The second system includes measures 20 and 21. The notation is complex, featuring multiple staves with various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *sf*, *p*, and *ff*. There are also performance instructions like 'Ped.' and 'Red.' with arrows indicating pedal and breath directions. The score is written in a style that suggests a focus on polyphonic textures and dynamic contrast.

Die ritmiese metode waarop Grové kiemsel C permuteer dien as verdere tentoonstelling van die stamp-effek. Hier word die laaste noot van die gebroke drieklank afgesonder en verbind met die rein kwart-interval wat ook deel van hierdie motief uitmaak. Die laasgenoemde interval word dan herhaal met 'n verlengde nootwaarde. Hierdie wyse van fragmentering en herhaling bewerkstellig 'n stamp-effek. Daarbenewens word die aanvang van hierdie beweging gemerk deur 'n dans-effek in mate 1 – 3 van die primo-party. Dit word bewerkstellig deur herhaaltone wat toegevoeg word tot die einde van nootgroepe, strategiese beklemtoning, gesinkopeerde ritmiek en pentatoniese samestelling.

Voorbeeld 89: mate 1 – 3

Die dans-gevoel in die primo-party en permutasie van kiemsel C (aangedui met 'n pyl) wat 'n stamp-effek teweegbring, word hier ten toongestel



Die noodsaaklikheid van dansers in Afrika-musiek word deur Chernoff (1971: 110) beklemtoon. Die tromspeler volg in sommige kontekste die danspassies en baseer sodoende sy tromslae daarop. Daar bestaan 'n noue verwantskap tussen sosiale en musiek-strukture. Sodanig funksioneer dans-musiek, Afrika-maskers en kostuums as 'n integrale deel van seremonies (Ferreira 1995: 19 en Bebey 1999: 142). Die verwysing na maskers en geeste in die titel en subtitels vestig die Afrika-verwantskap van hierdie werk.

Grové het etlike elemente vanuit die Nguni- en Venda-kulture in sy musiek geïntegreer. Schoeman (2016: 39) benadruk die prominensie van hierdie etniese gebruike in Grové se styl. Komposisies soos die klavierwerk *Nonyana, die seremoniële danseres* (1994) en 'n *Venda-legendes vir klavierkwintet* (2012) dra spesifieke verwysing na die Venda-kultuur. Blacking (1970: 12) verwys na tipiese toonhoogte-rye vanuit Venda as pentatonies of heptatonies van aard. Hy vervat verder dat die toevoeging van 'n deurgangsnoot tot 'n pentatoniese sisteem dikwels die wisseling tussen pentatoniese en heksatoniese formasies teweegbring (Blacking 1970: 17). In Rycroft se artikel rondom die vokale polifonie in Nguni-musiek (1967), word ooreenkomstige eienskappe as in Venda-musiek vermeld, naamlik die aanwending van pentatoniese en heksatoniese sisteme, asook verskuiwende grondnote. Hierdie konstruksie verteenwoordig die toonhoogte-inhoud van *Masker van die oorlog-gees*. Daarbenewens word verskuiwende tonaliteite en jambiese ritmes ook in hierdie beweging aangetref wat die verwysing na Venda-gebruike beaam (Blacking 1970: 16). Die jambiese ritme hou verband met 'n mate van sinkopasie. Jones (1961: 26) beskryf hierdie tegniek as integraal tot Afrika-ritmiek, en benadruk ook die belang van die opstapelning van ritmiese patrone. Mate 41 – 48 vergestalt as 'n toonbeeld van ritmiese opeenlegging.

3.3.4.3. *Acciaccaturas*

Die aanwending van *acciaccaturas* in *Masker van die oorlog-gees* vervul 'n prominente rol. In die seksie wat in mate 41 – 48 aangetref word, vorm die *acciaccaturas* deel van die melodielyn (sien voorbeeld 86 bo). Hierdie melodielyn vertoon as 'n permutasie van kiemsel C. Die *acciaccaturas* word saam met bepaalde hoofnote geplaas; die *acciaccaturas* en hoofnote geskied op dieselfde toonhoogte; en die bostaande materiaal geskied in 'n hoë register. Die effek wat hierdeur bekom word, gryp luisteraars se verbeelding aan.

Die *acciaccaturas* in mate 55, 57 en 58 funksioneer as bewysstuk van die akkoord- en intervalsamestellings wat integraal tot hierdie beweging se struktuur is. Die wisseling tussen verskillende akkoorde asook die intervalle waaruit die betrokke seksie gekonstrueer is, word deur die aanwending van *acciaccaturas* in hierdie konteks omlyn.

Voorbeeld 90: mate 56 – 59

The image displays a handwritten musical score for measures 56 through 59. The score is organized into two systems, each with a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part is written in bass clef, and the violin part is in treble clef. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings such as *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *p* (piano), and *sf* (sforzando). Performance instructions like *ten.* (tension) and *ped.* (pedal) are also present. The measures are numbered 56, 57, 58, and 59 in circles. The notation includes complex chords, slurs, and accents, indicating a technically demanding passage.

Jeanne Zaidel-Rudolph: *Takes two to tango*

Inleiding

Zaidel-Rudolph is in 2010 genooi om meesterklasse by die Brooklyn College in New York, asook Heidelberg University in Ohio aan te bied. Dit is in Ohio waar sy ook die posisie van “inwonende komponis” tydens die Tiffin New Music Festival beklee het. Gedurende Zaidel-Rudolph se tyd daar, het sy opdrag vir ’n klavierduo-komposisie van die SAMRO-stigting ontvang. Sy het in 2011 *Takes two to tango* vir die DuoWesthuizen voltooi (Johnson 2012: 56). Die romantiese verhouding tussen Pierre en Sophie van der Westhuizen, die vennote van DuoWesthuizen, het die komponis geïnspireer om die tango as genre in te span. Zaidel-Rudolph het aan Johnson (2012: 56) beskryf hoe die stimulus wat oorsprong aan haar komposisie-proses gee, verskil. Wanneer sy aangevra word om ’n opdragwerk te komponeer, word die betrokke geleentheid en musici in gedagte gehou. Sodoende funksioneer dié tipe stimulus as indikatie vir die geskikte klankskildering. Hierdie komposisie is vir die eerste keer in 2013 deur Peter Cartwright en Sonja van Zyl tydens ’n geleentheid by die Universiteit van Pretoria, uitgevoer.

Die tango verteenwoordig ’n genre wat dikwels en op uiteenlopende wyses deur moderne komponiste in hulle komposisies geïntegreer word. Tydens Wendland (2007) se ondersoek van Yvar Mikhashoff (1941 – 1993) se *International tango collection* (1983) is die wyse waarop komponiste tango-elemente aangewend het in ’n seleksie vanuit die 126 kort kunsmusiek-tangos, onthul. Wendland (2007: 2) identifiseer die inherente ritmiese, harmoniese en melodiese eienskappe van tradisionele tangos. ’n Begrip van hierdie elemente is noodsaaklik om dié genre binne die konteks van die kunsmusiek-idiom te analiseer. Die metriese samestelling het verskuif vanaf ’n tweeslagmaat (1900 – 1920) na ’n stadiger vierslagmaat (1920 – 1940) en vier- of agtmaat-groeperings verteenwoordig die frasestrukture. Ritmiese definisie word in die melodie én begeleiding aangetref en kan onderskei word tussen die *habanera* (gepunteerde sestiendenoot – agtstenoot – agtstenoot) en *sinco* (sestiendenoot – agtstenoot – sestiendenoot) (Wendland 2007: 2). ’n Triool wat gekonstrueer is uit nabygeleë toonhoogtes (dikwels toontrappe 5-6-5) en harmoniese progressies wat uit tonika – subdominant – dominant beweging bestaan, is as integrale eienskappe van die tango geïdentifiseer. Daarbenewens veroorsaak die tango se assosiasie met tragediese gebeurtenisse dat hoofsaaklik mineur-toonsoorte benut word (Wendland 2007: 3, 4).

Die analise van tango-elemente in 'n kunsmusiek-komposisie sentreer sodoende rondom die identifisering van watter tango-fasette aangewend is en op watter wyse hierdie elemente moontlik aangepas is. Die ritmiek, melodieke en frasestrukture vanuit 'n tradisionele tango kan as middele aangewend word om die verwysing of herinnering van 'n tango te laat ontstaan (Wendland 2007: 1).

3.4.1. Struktuur

Zaidel-Rudolph komponeer selde totaal-abstrakte musiek en wend haar, ooreenkomstig met Grové, tot programmatiese titels (Zaidel-Rudolph & Smith 2020). Die tango funksioneer as die fokuspunt van hierdie komposisie en word tussengegaan met ander tematiese materiaal. Hierdie tango (wat vir die eerste keer in maat 89 bekendgestel word) vertoon as 'n oorspronklike komposisie deur Zaidel-Rudolph. Die tango-seksies maak verwysing na die gesinkopeerde ritmiek, mineur tonaliteit en nabygeleë melodienote wat met die genre vereenselwig word. Zaidel-Rudolph benadruk dat die tango elemente vanuit die omringende segmente saamvat, en dat die liniêre melodieë entiteite van die ander segmente as vestiging van die dans dien (Zaidel-Rudolph & Smith 2020). Uiteenlopende mates van herhaling word in dié werk aangetref, hetsy sonderlinge mate wat direk herhaal, of die aanbieding van ooreenkomstige materiaal met 'n nuwe tonale sentrum. Tydens die bestudering van die makrostruktuur is die identifisering van oorhoofse seksies en verwantskappe daarvan, bepaal. Die afsonderlike segmente van hierdie werk is onderskeibaar deur die tempo-aanduidings en kadenspunte binne hierdie konteks. Die aanwending van toonkleur en interval-samestelling is beduidende faktore van die struktuur. Zaidel-Rudolph beskryf die konstruksie van hierdie werk as 'n enkelvorm wat uiteengesit is as 'n gewysigde rondovorm, vanweë die tango wat deurlopend terugkeer (Zaidel-Rudolph & Smith 2020). Die hoofseksies kan verder onderverdeel word in mikrostrukture in die gedaantes van tema- en frase-strukture. Daarbenewens word die temas en die wyse waarop dit ontwikkel is, omskryf. Die dryfkrag wat met *Takes two to tango* vereenselwig word, word deur die aanvanklike uitvoering-aanduiding – hoë energie – ondersteun. Metronoom-aanwysings word deurlopend aangewend. Bylaag D moet saam met die uiteensetting van die makrostruktuur besigtig word.

3.4.1.1. Makrostruktuur

Afdeling	Maatnommers	Beskrywing
Opening	1 – 25	<p>Die opening van hierdie werk funksioneer as voorbereiding vir die tematiese materiaal wat volg. Zaidel-Rudolph beskou dit nie as 'n inleiding as sulks nie. Die wyse waarop materiaal verdubbel word tussen die partye, ontginning van die registrale moontlikhede van die klavier, dinamiek-aanwysings en aanwending van prominente intervalle werp lig op strukturele fasette. Daarbenewens word 'n dinamiese atmosfeer hierdeur gewek. Zaidel-Rudolph meld dat sy in die openingsegment 'n kumulatiewe tegniek aangewend het, waar 'n segment met 'n enkele toonhoogte begin, en daar stelselmatig toonhoogtes daartoe gevoeg word (Zaidel-Rudolph & Smith 2020). Hierdie tegniek is opsigtelik waar die triool-ostinaat aanvanklik slegs na D-mol beweeg, waarna E, F en uiteindelik G-mol daartoe gevoeg is.</p> <p>Binne die bestek van die eerste twee mate word die luisteraar se aandag aangegryp deur die herhaling en verdubbeling van die toonhoogte, B-mol, in die lae registers. Hierdie toonhoogte vergestalt as tonale spil tot maat 13 waar die grootste maateenheid (9/4) tot dusver saam met tritonusse en aksent-aanduidings hierdie frase-struktuur tot 'n slot dryf. Die tritonus-opstapeling in maat 14 lei na 'n nuwe tonale spil, E. Die D# van die tritonus-opstapeling funksioneer as 'n tipe leitoon tot die nuwe tonale spil. Daarbenewens word 'n verdere tritonus-verwantskap tussen die tonale sentra gevestig (B-mol na E). Die trioolfigurasies in mate 3 – 12 word met kwartrustekens tussengegaan, terwyl akkoordverklankings as ouditiewe rusposes in mate 14 – 25 dien. Die intrede van addisionele melodielyne (regterhand van die tweede klavierparty) saam met die kontratema (linkerhandparty) in maat 19 verdoesel die tonale spil. Die buitelyne van die triole formeer hier saam met die baslyn,</p>

		<p>terts-intervalle wat met elke maatslag verskuif. Die dubbelsinnige tonaliteit wat met Zaidel-Rudolph se skryfstyl gepaardgaan word hierdeur verteenwoordig.</p> <p>Die rein kwart-opstapeling in mate 24 – 25 dien as voorbereiding vir die volgende seksie, waar hierdie interval deurlopend ingespan word. Daarbenewens word daar 'n <i>ritardando</i> saam met fermatas hier aangetref. Die bostaande aspekte laat mate 24 – 25 as toonkleur-modulasie funksioneer.</p>
A-seksie	26 – 36	<p>Die verspreiding van materiaal oor die twee klavierpartye in hierdie seksie funksioneer andersoortig as in die opening-segment. Die twee partye is in dialoog met mekaar en word deur Zaidel-Rudolph beskryf as 'n skadu-effek (Zaidel-Rudolph & Smith 2020).</p> <p>Saamgestelde tert-intervalle word deur die vertikale kombinasie van die partye meegebring. Die partye beweeg parallel met mekaar, en sodoende verskuif die suggestie van tonaliteit konstant. Daarbenewens word sekwensiële beweging tussen intredes aangetref. Die trioolfigurasies bewerkstellig 'n aktiewe stemming wat met die energie van hierdie werk vereenselwig word. 'n Afname in aktiwiteit vanaf maat 35 word deur die maateenheid (8/4), langer nootwaardes, <i>ritardando</i> en fermata teweeg gebring. Die vergrote akkoorde funksioneer as voorbereidende materiaal vir die relatief dissonante segment wat daarop volg.</p>
Brug	37 – 44	<p>Gepunteerde kwartnootwaardes word binne die 6/4-metrum ingespan om 'n andersoortige ritmiese gevoel teweeg te bring. Die triool-element wat die voorafgaande seksies gedomineer het, val sodoende weg. Die stadiger metronoom-aanduiding ondersteun hierdie gevoel terwyl die gesinkopeerde ritmiek in die tweede klavierparty 'n</p>

<p>Uitbreiding van die brug</p>	<p>45 – 58</p>	<p>voorsmaak van die tango bied. 'n Digte tekstuur word deur die opstapeling van klanklae bewerkstellig. Parallelbewegende akkoorde is gekonstrueer uit 'n mineurdrieklank met 'n addisionele majeure-septiem bo-op. Die sewende-akkoorde dra by tot die sensuele ekspressiwiteit van die tango. Hoewel die twee middel-lyne (mate 37 – 40) se toonhoogte materiaal onafhanklik van mekaar funksioneer, verteenwoordig die afsonderlike lyne dieselfde materiaal as die boonste lyn se akkoorde. Daarbenewens word die laasgenoemde lyne <i>staccato</i> aangebied, wat 'n mate van deursigtigheid voortbring. Die baslyn funksioneer h�er deurlopend as 'n pedaalpunt. Die afsonderlike klanklae en parallellisme van die brug bring 'n dissonante en digte klankskildering teweeg.</p> <p>Die tweede klavierparty verklank deurlopend 'n ostinaatpassasie waarvan die eerste note van die sestiennoten-groeperings tussen mineur-sekundes (C na C-kruis) verwissel. Hierdie passasies begin uiters sag, maar ontwikkel in dinamiek s�am met die ander materiaal wat aangetref word. 'n Misterieuse effek word hierdeur bekom. Mate 47 – 50 skakel met die voorafgaande brug in die opsig dat dieselfde tipe parallelbewegende akkoorde in die eerste klavierparty aangetref word. Die statiese karakter van mate 47 – 49 word in maat 50 onderskep deur 'n gesinkopeerde ritmiek. In mate 51 – 58 word twee andersoortige tipes akkoord-konstruksie teenoormekaar geplaas. Chromatiese akkoorde en mineur sekst-intervalle wissel mekaar af, steeds in 'n parallelle konteks. Die ritmiek word verlewendig deur die aanwending van sinkopasie en gepunteerde nootwaardes. Die laaste <i>sforzando</i>-akkoord in maat 58 dien as skakel vir die seksie wat volg.</p>
<p>Skakel</p>	<p>59 – 63</p>	<p>Hoewel daar nie 'n definitiewe breuk tussen hierdie segmente bestaan nie, vertoon die materiaal vanaf maat 59</p>

<p>A1-seksie</p>	<p>64 – 75</p>	<p>as totaal andersoortig teenoor die voorafgaande inhoud. Die twee klavierpartye word anders aangewend, 'n minder dissonante harmoniek as vantevore word deur die interval-seleksie (hoofsaaklik rein-kwarte en majeur-sekundes) meegebring en die ritmiek word onderverdeel in groepe deur die plasing van rustekens. Die triool-gevoel wat tot vóór die brug aangetref is, keer terug. In mate 59 – 62 word die onderskeie regterhandpartye se materiaal oor 'n dubbel-oktaaf verdubbel terwyl 'n opstapeling van rein-kwinte en majeur-sekundes in die linkerhand-partye geskied. Die voorkoms van tematiese materiaal vanaf maat 64 laat mate 59 – 64 as 'n tipe skakel tussen die dissonante brug en modale (vertoon as minder dissonant) A1-seksie vertoon.</p> <p>Die verdubbeling van die bo- en basnote vanaf maat 64 in die eerste klavierparty formeer 'n melodie wat telkens gewysig word. Opwaartse lopies in die tweede klavierparty dien as afwisselende materiaal tussen die intredes van tematiese inhoud. Die skielike, plofbare <i>sf</i>-akkoorde in die tweede klavierparty (mate 68 en 69) bewerkstellig 'n gesinkopeerde effek. Hierdie elemente dra tot die tango-faset asook die algehele spitsvondige karakter van hierdie seksie by. Die aanwending van slegs wit klawers in hierdie seksie is opvallend. Die suggestie van 'n A-mineur tonale spil word hierdeur voortgebring. Permutasie van die melodielyn geskied vanaf maat 70. In 'n vertikale konteks vergestalt die tweede klavierparty se materiaal 'n rein-kwart bó die eerste klavier-materiaal. Die samebindende funksie van interval-seleksie in hierdie komposisie word hierdeur benadruk. Daarbenewens punktueer die tweede klavierparty die materiaal in die gedaante van vinnige triller-formasies. 'n Halfrus funksioneer as ruspose vóór die energieke karakter van hierdie werk in maat 76 voortgesit word.</p>
------------------	----------------	---

A2-seksie	76 – 88	<p>Dieselfde melodiese motief wat vanaf maat 64 aangetref word, word in die buitelyne (op die regterhand-aksente) van die aktiewe, gebroke oktaaf-figurasies waargeneem. Wisselende maateenhede en pedaalpunte (B-mol en A-mol), asook beklemtoning van materiaal deur een van die klavierpartye (afwisselend) verleen aan hierdie seksie sy karakter. Die bostaande pedaalpunte in die linkerhand-partye bewerkstellig sáám met die melodiese materiaal van die regterhand-partye, dissonante harmoniese intervalle van mineur-sekundes en tritonusse onderskeidelik. Daarbenewens word die oorspronklike melodiese materiaal wat in maat 76 aangetref word (A, B, D en E) in die opeenvolgende mate gepermuteer deur die willekeurige wisseling van hierdie toonhoogtes, vergroting van die maateenheid en weglating van geselekteerde note. Die suggestie van 'n tonale spil sentreer hier rondom E. Vanaf maat 84 word die aktiwiteit met dissonante akkoorde tussengegaan. Die kombinasie van tritonus- en sekunde-intervalle (ook vantevore in die gebroke oktaaf-figurasies aangetref) bring hierdie dissonansie teweeg. Gebroke oktaaf-figurasies wissel dramatiese uitdrukkings van die akkoorde af. Die registerverandering vanaf maat 80 en akkumulاسie van teksture dra tot die dinamiese opbou van hierdie seksie by. 'n Onvoorspelbare atmosfeer word hierdeur gewek.</p>
B-seksie	89 – 116	<p>Mate 89 – 90 dien as voorbereiding vir die aanvanklike intrede van die tango in maat 91. Hierdie oorgangsmate funksioneer in 'n A-mineur tonaliteit met die insluiting van sonderlinge chromatiese toonhoogtes. Die E-mol in maat 89 ondersteun die rol wat die tritonus-interval in hierdie werk vervul, terwyl die B-mol in maat 90 'n Napelse sekst-kwaliteit bewerkstellig.</p>

	<p>Hoewel hierdie tango nie in die tradisionele 4/4-metrum gekomponeer is nie, word 'n tango-gevoel steeds verkry deur die ritmiek, asook gesinkopeerde kwartseks-drieklank. 'n Stadiger metronoom-tempo saam met die aanduiding <i>Meno mosso tango</i> ontleen aan die dans 'n swaaiende gevoel. Die tango-seksie se metrum bly konstant (5/4-maatslag) in teenstelling met die wisselende maateenhede wat in ander seksies aangetref word. Hierdie konstante maateenheid word vereenselwig met die idee van 'n dans-metrum. Die aanwending van majeur- en mineur-drieklanke, saam met akkoorde met toegevoegde sekundes en Franse vergrote seks-akkoorde stel konsonante en dissonante verklankings teenoor mekaar. Daarbenewens verander die tonale sentrum met die aanvang van elke maateenheid. Die wyse waarop tonaliteit benut word, toon geen verwantskap teenoor mekaar nie en vergestalt as onvoorspelbaar.</p> <p>Mate 95 – 98 vertoon as 'n direkte herhaling van mate 91 – 94. Terwyl slegs een van die klavierparty om die beurt die tango-tema verhaal het (die oorblywende klavierparty het 'n beweeglikheidsfiguur wat die tonale oomblik in die ander klavierparty geïntensiveer het, op die laaste maatslag van elke maateenheid verklank), word albei klaviere vanaf maat 104 ingespan om die tango-tema te verklank. Dit bring 'n digter tekstuur en 'n toename in resonansie teweeg. Die aanduiding, <i>Exaggerated dance-like</i>, ondersteun die makabere atmosfeer wat hierdeur gewek word (Zaidel-Rudolph & Smith 2020).</p> <p>'n Statiese gevoel word deur die aanwending van enkele toonhoogtes en 'n afname in dinamiek in mate 112 – 116 voortgebring. Die gesinkopeerde ritmiek van die voorafgaande tango word behou. Hierdie mate funksioneer as 'n toonkleur-modulasie skakel tot die seksie wat volg.</p>
--	--

A3-seksie	117 – 129	Hierdie seksie stem ooreen met die A2-seksie ten opsigte van die wyse waarop materiaal (tematies en aanvullend) versprei is, asook die atmosfeer wat gewek word. Die melodielyn vergestalt as 'n verbuiging van die weergawes wat in die A- en A1-seksies aangetref is. Die opsigtelikheid en prominensie van hierdie seksies verleen telkens aan hierdie werk 'n tokkate-gevoel.
B1-seksie	130 – 135(1)	Die tango keer hier terug sonder enige voorbereiding. Mate 130 – 133 vertoon identies as mate 91 – 94. Die eerste helfte van maat 134 sentreer rondom 'n C-majeur tonaliteit, met die laaste akkoord van die maat (Franse vergrote sekst-akkoord) wat 'n volmaakte kadens met die eerste maatslag van maat 135 vorm. Hierdie korter weergawe van die tango wat deur die skielike aanbieding van bekende materiaal opgevolg word, stel Zaidel-Rudolph se strewe na onvoorspelbaarheid in haar komposisies, ten toon.
A-seksie	135(2) – 144	Die A-seksies vertoon as gelyksoortig, afgesien van die laaste mate. Maat 144 beslaan oor passasies wat uit 'n tritonus gekonstrueer is, soortgelyk aan maat 14.
B2-seksie	145 – 162	Mate 145 – 148 is 'n rein kwart-interval hoër as die oorspronklike weergawe van die tango in mate 91 – 94 getransponeer. Die laaste akkoord van maat 148 vertoon andersoortig as die laaste akkoord van maat 94 in die opsig dat die toonhoogtes styg, in plaas van daal. Hierdie styging bewerkstellig 'n tipe spilakkoord, waar die materiaal vanaf daardie tydstip tot maat 160 'n majeur-sekunde hoër as mate 103 – 111 getransponeer is. Mate 150 – 160 stem verder ooreen met mate 104 – 114 in terme van strukturele uitleg, waar die oordrewe weergawe van die tango en statiese skakel-seksie aangetref word. In mate 161 – 162 word

<p>Slotseksie</p>	<p>163 – 172</p>	<p>spanning gewek deur die <i>forte</i>- en <i>accelerando</i>-aanduidings. Die akkoordsamestellings kom dissonant voor en die oktaaf-verdubbeling tussen die partye bring ’n digte atmosfeer en ’n toename in resonansie, teweeg. Hierdie mate dien as skakel na die slotseksie.</p> <p>Die slotseksie kulmineer in die gedaante van ’n samevatting van materiaal wat deur die verloop van die komposisie aangetref is. Elemente vanuit die tango, triool-ostinaat, akkoord-verklankings in ’n hemiool-ritmiek en dalende passasies word in die finale mate saamgesnoer. Die dalende chromatiese passasie saam met die finale akkoord se <i>acciaccatura</i>-versiering, verteenwoordig die eksentrieke karakter van hierdie tango. Daarbenewens keer die tango-tema vanaf maat 170 terug om die werk op ’n geskikte wyse saam te vat. Die einde sentreer rondom A-mineur.</p> <p>In Zaidel-Rudolph se mees onlangse klavierkomposisies, <i>Ebb and flow</i> (2019) asook <i>AfrEtude 1</i> (2020), word ’n heruiteensetting van die werke se materiaal ten slotte aangebied. <i>Takes two to tango</i> ondersteun hierdie benadering deur die samevatting van elemente vanuit die komposisie.</p> <p>Die wyse waarop tematiese materiaal in <i>Takes two to tango</i> benut en getransformeer word, getuig van ’n beduidende eienskap van Zaidel-Rudolph se styl: verskeidenheid te midde van samehang. Hier wend sy twee enkele temas aan, maar in uiteenlopende weergawes en aanbiedinge daarvan.</p>
-------------------	------------------	---

3.4.1.2. Tematiese inhoud

Daar kan vervat word dat die opening van dié werk 'n voorsmaak van die eerste tema se intervalsamestelling bied, asook die energieke karakter van die stuk blootlê. Die triool-figurasies is 'n konstante verskynsel. Die bo-note daarvan funksioneer as melodïes van aard, terwyl Zaidel Rudolph (Zaidel-Rudolph & Smith 2020) die tweede en derde wisselnote van die triool, as 'n tipe ostinaat beskou. Die temas se melodienote is op 'n opsigtelike wyse aangebied terwyl parallellisme en 'n andersoortige harmoniese klankwêreld die brug wat oor 22 mate strek, karakteriseer. Alle tematiese materiaal word voorafgegaan deur 'n tipe skakel wat as voorbereiding dien. 'n Verteenwoordiging van alle materiaal wat in *Takes two to tango* aangetref is, kom in die slotseksie voor.

Benewens die tango-tema, is 'n melodïese formasie in die bo-note van die onderskeie figurasies wat in die A-seksies aangetref word, geïdentifiseer. Die wyse waarop Zaidel-Rudolph hierdie tematiese materiaal getransformeer het, asook die uiteenlopende metodes waarop die materiaal aangebied is, word uiteengesit. Die tango-tema funksioneer volgens 'n bepaalde bestel, gewoonlik in vier-maat frases. 'n Skakelende maat word soms tot die viermaat-frase gevoeg. 'n Verdere beskrywing van die wyse waarop die tango-seksies gekonstrueer is, word vervolgens aangebied.

Primêre tema

Die aanvangs-akkoord in maat 26 funksioneer as 'n aankondiging van die materiaal wat volg. Meeste van die eerste tema se inhoud begin op 'n opmaat en word oor maatstrepe versprei. Die tweede maatslag toon die aanvang van die melodielyn: C-B-mol-C-E-mol-C. Die kontoer hiervan kronkel en majeur-sekundes asook mineur-tertse is as strukturele basis aangewend. Hierdie intervalle word reeds op 'n willekeurige metode in die opening-seksie bekendgestel. Die bostaande melodielyn word in 'n trioolformaat met 'n rusteken in die middel, aangebied.

Voorbeeld 91: maat 26, eerste klavierparty

Primêre tema



Sekwensiële beweging word in hierdie seksie benut om spanning te wek. Daarbenewens sonder Zaidel-Rudolph dikwels 'n element van die motief af om te ontwikkel. In mate 27 – 28 word die kontoer asook intervaleleksie gewysig, en 'n addisionele toonhoogte tot die lyn gevoeg. Sodoende word die melodielyn uitgebrei: F-E-mol-F-A-mol-D-mol-C. In die opvolgende mate word die lyn formeer deur 'n dalende kontoer: E-mol-D-mol-C-E-mol-D-mol-C³³. Hierdie formasie word in die opeenvolgende mate tussen die partye op 'n sekwensiële wyse versprei, in 'n andersoortige triool-uitleg. Daar kan vervat word dat die voorafgenoemde wysigings as melodiese en ritmiese permutasie van die betrokke melodielyn funksioneer. 'n Beweeglikheidsfiguur word as aanloop na die melodielyn, ingespan. Opwaartse sestiennoten-figure blyk om 'n verenigende rol in hierdie komposisie te vervul vanweë die deurlopende aanwending daarvan die tokkateagtige, asook tango-seksies. Daarbenewens vertoon die ostinaat-patrone vanaf maat 45 as 'n afwaartse omkering van hierdie passasies.

Voorbeeld 92: maat 29, tweede klavierparty

Primêre tema



Vanaf maat 32 word die mineur sekunde-interval wat in maat 28 tot die melodielyn gevoeg is, saam met 'n mineur terts-interval benut om sekwensiële beweging oor 'n kort tydsbestek te laat geskied. Die intervale is om die beurt as dalende mineur-sekunde, stygende mineur-terts gerangskik. Hierdie tegniek wek opwinding, en word dikwels deur Zaidel-Rudolph ingespan (Zaidel-Rudolph & Smith 2020). Die verwisselbare wyse waarop Zaidel-Rudolph horisontale en vertikale intervale in hierdie werk benut, is opmerklik. Dieselfde interval funksioneer telkens in 'n akkordale asook gebroke opsig.

³³ Hierdie permutasies van die melodielyn is met pyle in Bylaag D aangedui.

Voorbeeld 93: maat 32, eerste klavierparty

Sekwensiële beweging



Verdubbeling van die melodielyn geskied tussen die bo- en basnote vanaf maat 64. Die melodie vergestalt as 'n sewe-noot formasie wat deurlopend gewysig word: E-D-E-A-G-D-E. Die modale kwaliteit van dié seksie verleen aan hierdie melodie 'n andersoortige gevoel as wat in die A-seksie (vanaf maat 26) aangetref word. Dit vertoon nietemin as 'n permutasie van die aanvangsmelodie wat in maat 26 bekendgestel is: C-B-mol-C-E-mol-C.

Voorbeeld 94: mate 64 – 65, eerste klavierparty

Permutasie van die primêre tema.



Tematiese materiaal word hier tussengegaan met opwaartse lopies in die oorblywende klavierparty. Vanaf maat 70 tot 74 word geen kadenspunt in die melodielyn aangetref nie en sodoende vertoon die lyn as aaneenlopend. Die aanwending van aksenttekens dui wel elke keer op die aanvang van 'n nuwe frase. Die tweede klavier beklemtoon die eerste klavierparty met trilleragtige figurasies wat 'n rein-kwart bó die melodielyn plaasvind.

Voorbeeld 95: Mate 70 – 71



Die afsondering van enkele note vanuit die melodielyn dien as 'n wysiging-middel van die tema. Zaidel-Rudolph plaas rustekens tussen die afskortings om onvoorspelbaarheid te weeg te bring. Voorbeelde hiervan word in die opening van die werk, asook mate 74 en 75 aangetref. In maat 74 word die toonhoogtes E-D-B aangetref, met 'n skadu of eggo van D-B ná die rustekens in maat 75.

Voorbeeld 96: mate 74 – 75, eerste klavierparty



Die voorafgaande melodiese materiaal word in maat 76 voortgesit, waar die toonhoogtes B-A-B-E-D, deurlopend en in 'n willekeurige volgorde voorkom. Gebroke oktaaf-passasies saam met 'n wisselende pedaalpunt (A-mol en B-mol) verleen 'n aktiewe en misterieuse karakter aan hierdie weergawe van die tema,

Voorbeeld 97: maat 76, tweede klavierparty



Tango-tema

Binne die konteks van die tango wat in 'n 5/4-metrum funksioneer, verkry Zaidel-Rudolph steeds 'n tango-gevoel met behulp van sinkopasie, kwartseks-akkoorde, melodiese intervalseleksie, *staccato*-verklanking van die laaste twee maatslae en die kwintool wat as beweeglikheidsfiguur dien. 'n Oorwegend tonale gevoel word gehandhaaf, met die afwisseling daarvan met meer chromatiese akkoorde. Die tonale spil verskuif wel van maat tot maat: A-mineur in maat 91; A-mol majeur in maat 92; C-kruis mineur in maat 93 en B-mol majeur in maat 94. Hierdie vier mate word met elke bekendstelling van die tango aangetref. Die majeur- en mineur-akkoorde word dikwels aangevul met toegevoegde sekundes. Daarbenewens word Franse vergrote seks-akkoorde, 'n opstapeling van sekunde-intervalle asook verminderde akkoorde aangewend om konsonante verklankings tussen te gaan. 'n Napelse seks-gevoel word bekom deur die aanwending van 'n majeur-akkoord wat op die verlaagde sekunde van die toonleer gekonstrueer is. In maat 91 is die tonale sentrum as A-mineur gevestig, terwyl die laaste maatslag as 'n B-mol majeur akkoord vergestalt.

Voorbeeld 98: Tango-tema in mate 91 – 94



Die frase-struktuur van die tango kan as volg uiteengesit word:

Maatnommer	Beskrywing
Mate 91 – 94	<p>Maat 91 se melodielyn vergestalt as 'n tipiese tango-melodie: E-E-D#-E-D.</p> <p>Maat 92 se eerste vier melodienote vertoon as soortgelyk tot die voorafgaande maat, maar die kontoer van die laaste toonhoogte styg: C-C-B-mol-C-E-mol.</p> <p>Maat 93 funksioneer as 'n tipe sekwens: E-E-D#-E-G.</p> <p>Die eerste helfte van maat 94 vorm 'n weergawe van 'n volmaakte kadens met die laaste akkoord van maat 93. Die akkoordprogressie van die laaste drie akkoorde van maat 94, hoewel dit in geen opsig tradisioneel is nie, dien as oorgang na die vestiging van die tonale sentrum van maat 95.</p>
Mate 95 – 98	Hierdie materiaal geskied as 'n herhaling van mate 91 – 94.
Mate 99 – 103	Mate 99 – 102 funksioneer gelyksoortig as die bostaande maateenhede, maar die materiaal is hier 'n majeur tert-interval laer getransponeer.

	<p>Daarbenewens vertoon die laaste akkoord in maat 102 as die dominant-sewende vierklank van B-mol majeur. 'n Addisionele maat (maat 103) is tot die viermaat-frasering wat tot dusver aangetref is, gevoeg. 'n Skadu-effek word verkry deur die eerste twee akkoorde van maat 103 wat die laaste twee akkoorde van maat 102 eggo, maar met 'n chromatiese wysiging van geselekteerde note. Die lae register D wat as 'n langer nootwaarde voorkom, beëindig hierdie gedeelte van die tango. Die sestiendenoot-figurasies wat die laaste maatslag beslaan, lei na die oordrewe tango wat vanaf maat 104 aangetref word (sien voorbeeld 99).</p>
<p>Mate 104 – 111</p>	<p>Die uitvoeringsaanduiding in maat 104, <i>Exaggerated, dance-like</i>, saam met die wyse van verdubbeling tussen die klavierparty, bring volgens Zaidel-Rudolph 'n makabere atmosfeer teweeg (Zaidel-Rudolph & Smith 2020). Maat 104 – 107, asook mate 108 – 111 se uitlegging van materiaal stem ooreen met die oorspronklike tango-intrede vanaf maat 91. Mate 104 – 107 se toonhoogte-materiaal vergestalt as 'n majeur-sekunde hoër as mate 91 – 94; en mate 108 – 111 as 'n rein-kwint hoër as mate 104 – 107. Sodoende word dieselfde viermaat-fraserings hier behou.</p>
<p>Mate 112 – 116</p>	<p>Hierdie materiaal dien as skakel tot die heruiteensetting van die A-seksie vanaf maat 117.</p>
<p>Mate 130 – 133</p>	<p>Mate 130 – 133 is identies aan mate 91 – 94, maar 'n skakelende maat word hier tot die viermaat-frase gevoeg. Maat 134 is 'n sekvens van maat 133. Daarbenewens funksioneer die laaste akkoord van maat 134 as die dominant-sewende vierklank van G-majeur (met chromatiese wysiging in die tweede klavierparty) wat lei na 'n volmaakte kadens in maat 135. Daarvandaan word die A-seksie weer aangetref.</p>

Mate 145 – 149	Die maateenhede stem ooreen met mate 99 – 103, maar mate 145 – 148 geskied 'n mineur-terts laer as mate 99 – 102, en maat 149 'n majeur-sekunde hoër as maat 103.
Mate 150 – 165	Vanaf maat 150 word die oordrewe tango weer aangetref. Die oorhoofse tonaliteit (A-mineur) van die tango-tema word deur die oorspronklike stelling van die tango (maat 91), se tonale progressies omllyn. Mate 154 – 157 geskied 'n rein-kwint hoër as mate 150 – 153, terwyl die skakelende passasie (mate 158 – 162) as 'n majeur-sekunde hoër as die oorspronklike weergawe daarvan (mate 112 – 117) vertoon.
Mate 170 – 172	Die finale intrede van die tango-tema vestig die oorhoofse A-mineur tonaliteit.

Voorbeeld 99: Mate 102 – 103



The image displays a musical score for two measures, 102 and 103. It consists of four staves: two for the piano (treble and bass) and two for the vocal line (treble and bass). The key signature is A minor (two flats: Bb and Eb), and the time signature is 2/4. Measure 102 features a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a vocal line with a melodic phrase. Measure 103 continues the piano accompaniment and vocal line, showing a continuation of the melodic and harmonic ideas from the previous measure.

3.4.2. Toonhoogte-inhoud

Tydens die bestudering van die toonhoogte-materiaal waaruit *Takes two to tango* gekonstrueer is, is die wyse waarop intervalle in 'n vertikale asook horisontale opsig funksioneer, ondersoek. Zaidel-Rudolph beaam dat sy intervalle op 'n bewuste wyse aanwend om verskillende mates van harmoniese spanning en ontspanning te wek. Sy meld verder dat intervalle 'n vertikale én liniêre funksie vervul (Zaidel-Rudolph & Smith 2020). Hierdie opvatting is opsigtelik in *Takes two to tango*, asook klavierwerke soos *Virtuoso I* (1987) en die meer onlangse *Ebb and flow* en *AfrEtude*. Hier word die vertikale én horisontale dimensies van geselekteerde akkoorde ontgin. 'n Bepaalde interval word dikwels geselekteer om as basis van melodiese beweging te dien, terwyl 'n andersoortige (of gelyksoortige) interval die harmoniese samestelling van alle akkoorde in die betrokke seksie uitmaak. Hierdie tegniek skakel met parallellisme, wat Zaidel-Rudolph sodoende op 'n eiesoortige wyse aanwend.

Die interval-funksies in *Takes two to tango* word gevolglik uiteengesit. Mineur-sekundes word as wisselnote in ostinaat-figurasies benut (sien voorbeelde 100 en 101).

Voorbeeld 100: maat 6, eerste klavierparty



Voorbeeld 101: maat 45, tweede klavierparty



Die rol wat majeur asook mineur sekunde-intervalle in beide die primêre en tango-tema se formasies vervul, is tydens die beskrywing van dié werk se tematiese strukture uiteengesit. Daarbenewens funksioneer mineur sekunde-intervalle as middel om stemvoering binne die konteks van frases en tonaliteit te bekom. In maat 14 word die D-kruis toonhoogte beklemtoon as voorbereiding tot die E-tonale sentrum wat vanaf maat 15 voorkom. In mate 27 – 28 word ’n dalende halftoon as beëindiging van die frase ingespan (sien voorbeeld 102).

Voorbeeld 102: mate 27 – 28, eerste klavierparty



In ’n harmoniese konteks word die insluiting van sekunde-intervalle gebruik om dissonans teweeg te bring. Dissonante seksies blyk om dikwels in teenstelling met meer konsonante seksies geplaas te word. Zaidel-Rudolph benadruk verder dat sy sekundes tot majeur- en mineur-formasies voeg om harmoniese onvoorspelbaarheid teweeg te bring. (Zaidel-Rudolph & Smith 2020).

Voorbeeld 103: maat 51, eerste klavierparty



Die belang van die mineur tert-interval word met die opening van hierdie werk benadruk (voorbeeld 104). Hierdie interval is in die melodiese bestel van albei temas aangewend en vervul ’n verdere rol in die sekvensiële beweging wat deurlopend aangetref word (sien voorbeeld 93 bo). Hierdie interval word dikwels in Zaidel-Rudolph se komposisies aangetref.

In *Virtuoso 1*, byvoorbeeld, funksioneer die mineur-terts interval as integraal tot die samestelling van die hooftema (Zaidel-Rudolph 2017: Nota tot die hersiene partituur).

Voorbeeld 104: *Virtuoso 1*, maat 30. Die hoofmotief is gekonstrueer uit mineur-tertse



Voorbeeld 105: Maat 3 – opening van *Takes two to tango* waarin die belang van die mineur-terts interval bekendgestel word



In die brug van hierdie werk vorm die opstapeling van mineur- en majeur-tertse, akkoorde wat as 'n mineur-drieklank met 'n addisionele majeur-septiem voorkom. Hierdie akkoorde beweeg in 'n parallelle wyse op mekaar wat sodoende 'n andersoortige klankskildering as vantevore, teweegbring.

Voorbeeld 106: maat 37, eerste klavierparty



Sewende-akkoorde blyk om 'n opmerklike verskynsel in heelparty van Zaidel-Rudolph se komposisies te wees. Die komponis gebruik interval-kombinasies en drieklank-omkerings om bepaalde verklankings van sewende-vierklanke te laat geskied. In *Ebb and flow* verteenwoordig die harmoniese spelling van die aanvangsakkoord (F-B-mol-D-E) asook 'n latere akkoord in maat 22 (D-E-A#-C#) akkoorde wat verskillende vlakke van dissonans dra. Die aanvangsakkoord se kwartsext-drieklank (F-B-mol-D) bring 'n meer konsonante ervaring as die tritonus in die akkoordsamestelling vanuit maat 22. Volgens Hindemith (1942) se ranglys van intervale funksioneer septiem-intervalle as middele om harmoniese spanning teweeg te bring.

Voorbeeld 107: *Ebb and flow*, mate 1 – 2

♩ = 130
 Misterioso

1

ppp

mf

sfz

ff

Ped.

3

Voorbeeld 108: *Ebb and flow*, mate 21 – 23



Die tweeledigheid van majeur- en mineur sekst-intervalle wat Zaidel-Rudolph aan Johnson (2012: 158) omskryf het, word ook in *Takes two to tango* benut. Zaidel-Rudolph wend verskillende mineur-sekst intervale in opeenvolging aan om 'n dubbelsinnige harmoniese effek te bekom. Die valse verwantskappe wat deur hierdie progressies teweeggebring word, word as dissonant geïnterpreteer. Vanaf maat 19 (voorbeeld 109) vorm die buitelyne van die trioalfigurasies saamgestelde mineur sekst-intervalle, terwyl 'n harmoniese verteenwoordiging van dieselfde interval vanaf maat 53 in die eerste klavierparty aangetref (voorbeeld 109) word.

Voorbeeld 109: *Takes two to tango*, maat 19



Voorbeeld 112: mate 37 – 38

37 $\text{♩} = 120$
mp

$\text{♩} = 120$
mp

In die uitbreiding van die brug vanaf maat 51 word andersoortige akkoord-konstruksie teenoor mekaar geplaas. Parallellisme word steeds aangewend, maar die verklarings word verlewendig deur ritmiese middele.

Voorbeeld 113: maat 52 – 53



The image shows a musical score for two measures, 52 and 53. Measure 52 is in 7/4 time and features a complex harmonic structure with dynamics *f* and *sfz*. Measure 53 is in 6/4 time and features a more relaxed harmonic structure with dynamics *p*. The score is written for piano with four staves: two for the right hand and two for the left hand.

Die skakel vanaf maat 59 berei die meer modale karakter wat vanaf maat 64 seëvier. Die opvallende aanwending van toonhoogtes op hoofsaaklik wit klawers (mate 62 – 75) dui op die aanwending van die die aeoliese modus op A. Die melodielyne in hierdie seksie is grootliks gekonstrueer uit viernoot-toonlere. Die eerste klavierparty verklank D-E-G-A en die tweede klavier 'n tipe transposisie daarvan: E-F-A-B. Zaidel-Rudolph beklemtoon dat dié seksie as meer konsonant ervaar word na die voorafgaande dissonante seksie (Zaidel-Rudolph & Smith 2020). Hierdie afdelings verleen 'n mate van harmoniese ontspanning in hierdie werk.

Voorbeeld 114: mate 65 – 66

13



65

66

mf

f sf

sim

Die gebroke oktaaf-passasies vanaf maat 76 behou die melodielyn wat in die A-seksies aangetref word, maar harmoniese wysiging word verkry deur die insluiting van 'n chromatiese wisselende pedaalpunt.

140

Voorbeeld 115: mate 76 – 77

76 15



Die multi-tonale aard wat kenmerkend in Zaidel-Rudolph se breër oeuvre is, kan in hierdie werk hoofsaaklik in die tango-seksies bespeur word (sien voorbeeld 99 bo). Tonaliteit word binne die bestek van 'n enkele maat verander, maar geen tradisionele toonsoort-verwantskappe bestaan hier nie. Die opeenstapeling van saamgestelde mineur sekst-intervalle soos wat vanaf maat 19 aangetref word, bring die suggestie van tonaliteit teweeg vanweë die verwysing na tertsharmonie (voorbeeld 110). Die parallelle beweging wat hier aangetref word, vestig die konstante verskuiwing van tonaliteit. Majeur- en mineur-akkoorde word in die tango-seksies afgewissel met meer chromatiese akkoorde in die vorm van Franse vergrote sekst-akkoorde, verminderde akkoorde en interval-opstapelings. Deur die verloop van hierdie komposisie word A-mineur as oorhoofse tonale sentrum gevestig deur die tango-tema en toonhoogte-materiaal van die slotseksie.

Voorbeeld 116: mate 19 – 20



Dit is noodsaaklik om melding te maak van die belang wat Zaidel-Rudolph aan voorbereiding, asook stemvoering, heg. Tydens 'n bespreking van *Takes two to tango* (Zaidel-Rudolph & Smith 2020) het dié komponis deurlopend verwys na die metode waarop 'n seksie deur die voorafgaande materiaal voorberei word. Verder het die analise van hierdie komposisie die wyse waarop halftone in verskeie gevalle op mekaar volg, blootgelê as 'n tipe leitoon na tonika oplossing.

'n Illustrasie van Zaidel-Rudolph se eiesoortige harmoniese taal word in *Takes two to tango* vertoon. Ooreenkomstige tegnieke word daarbenewens in ander prominente solo-klavierwerke van dié komponis aangetref: *Virtuoso 1*, *Ebb and flow*, *EfrEtude 1*, asook die klavierkonsert *Pendulum* vir klavier en orkes. In hierdie werke word Zaidel-Rudolph se onderskeibare vermoë om parallëllisme met dubbelsinnige tonaliteit te vermeng, waargeneem. Die wyse waarop sy die horisontale en vertikale dimensies van tonaliteit na willekeur manipuleer, bring 'n opvallende klankeffek teweeg. Sodoende vertoon die suggestie van tonaliteit as tweeledig deurdat die melodielyn 'n bepaalde toonaard suggereer en die akkoordsamestelling 'n ander. Jukstaposisie is nog 'n belangrike faset wat met Zaidel-Rudolph se styl geassosieer kan word. In die harmoniek-konteks word konsonante en dissonante verklankings teenoormekaar gestel.

Daarbenewens konstrueer dié komponis telkens oorspronklike akkoorde wat uit 'n seleksie van intervale verbou is.

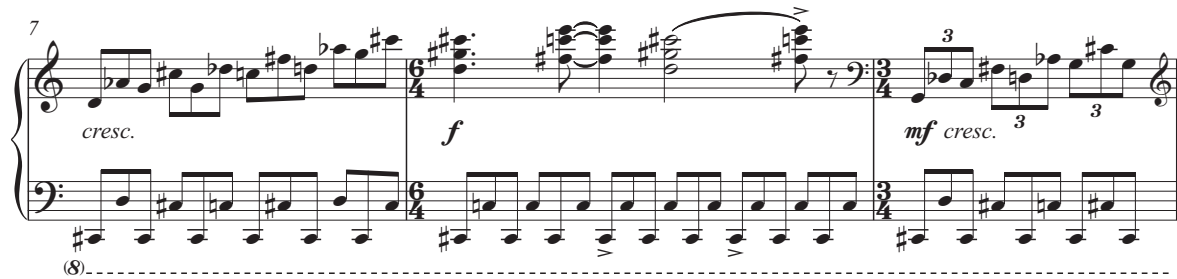
3.4.3. Ritmiek

Takes two to tango is in 'n 5/4-metrum gekompeer. Zaidel-Rudolph benadruk dat sy nooit 'n “gewone” dans kompeer nie, en sodoende afgewyk het van die tradisionele 4/4-metrum van 'n tango (Zaidel-Rudolph & Smith 2020). Metronoom-aanduidings word deurlopend aangetoon en tydmaattekens verskuif in die seksies waar die tango nie aangetref word nie. 'n Konstante metrum word wel in die tango-seksies behou in ooreenstemming met 'n dans-karakter. Die tydmaat in die seksies wat die tango tussengaan wissel tussen onreëlmatige en reëlmatige verspreidings, maar alle maatslageenhede kan as metries geklassifiseer word. Zaidel-Rudolph beaam dat wisselende metrums 'n strukturele funksie vervul. In die konteks van *Takes two to tango* word wisselende maateenhede gebruik om bepaalde maatslae te beklemtoon (Zaidel-Rudolph & Smith 2020). Afwisselende metra blyk om 'n gereelde verskynsel in haar komposisies te wees soos wat die bestudering van *Virtuoso 1*, *Catch me if you can* (2017), *Ebb and flow*, asook *AfrEtude 1* onthul.

Die energieke karakter van hierdie werk word hoofsaaklik deur die aanwending van ritmiese middele bekom. Triool-figurasies word op verskeie wyses ingespan om ritmiese voortstuwings teweeg te bring. Zaidel-Rudolph beskou die triole in hierdie konteks as 'n tipe *moto perpetuo*. Ostinaat-patrone vervul beduidende funksies ook in die voorafgenoemde klavierwerke, wat laat blyk dat hierdie voortstuwende tegniek 'n prominente faset van Zaidel-Rudolph se skryfstyl is. Die aanvang van die werk vertoon 'n ostinaat-verspreiding asook 'n sigsag-kronkel terwyl 'n swing-ritme deur die plasing van 'n rusteken in die middel van die triool in die A-seksie, meegebring word. Die plasing van rustekens tussen die triool-figurasies dien as ouditiewe rusposes, maar bring terselfdertyd ritmiese speelsheid teweeg. Rustekens skei ook nootgroeperings wat vertoon as wisselende eenhede. Zaidel-Rudolph meld dat hoewel dié werk nie Afrika-gesentreer is nie, hierdie komposisie-middele só in haar styl gealgameer is dat sy dit sodoende onbewustelik insluit (Zaidel-Rudolph & Smith 2020). Nootgroeperings in Afrika-musiek is dikwels onreëlmatig (Ferreira 1995: 68). Langer nootwaardes en fermatas dui kadenspunte en gewoonlik die einde van seksies aan.

Voorbeeld 117: *Virtuoso 1*, mate 7 – 9

Bestendige ostinaat-figurasies (triole), asook wisselende maateenhede word hier vertoon



Voorbeeld 118: *Takes two to tango*, mate 15 – 16

Ostinaat in die gedaante van triole, in ooreenstemming met Virtuoso .



Ritmiese aktiwiteit word behou deur sestiendenoot-figurasies in die gedeeltes waar triole nie aangetref word nie. Die plasing van algemene aksenttekens, *sforzato*, verdubbeling van partye en wisseling van die pedaalpunt in die gebroke oktaaf-passasies (vanaf maat 76) belig geselekteerde materiaal. Die seksies waar triool-figurasies ontbreek, vervul bepaalde funksies wat vervolgens uiteengesit word. In die brug (maat 37) word gepunteerde kwartnote in die 6/4-metrum ingespan om ritmiese variasie teweeg te bring. In maat 41 skep die aanwending van drie halfnootwaardes binne die 6/4-metrum 'n hemiool-gevoel. Hierdie ritmiese tegniek word dikwels deur Zaidel-Rudolph ingespan (Ferreira 1995: 68).

Voorbeeld 119: *Takes two to tango*, mate 39 – 41

8 39

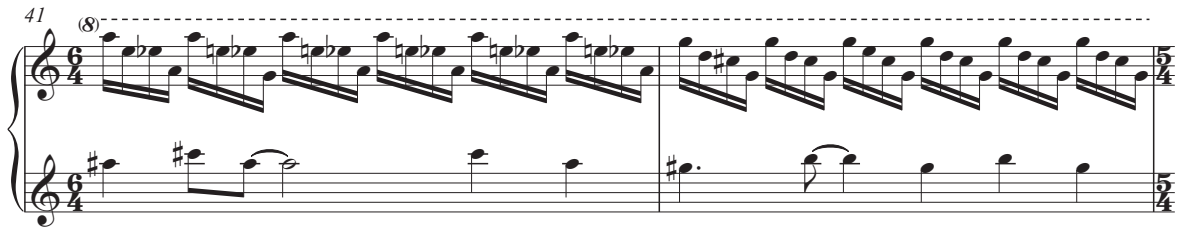
Kwintole vergestalt as beweeglikheidsfigure in die A- en tango-seksies. Hierdie figurasies dien telkens as ritmiese aanloop tot 'n sterk maatslag. Sestiendenootfigurasies, asook kwintole dien as verenigende elemente in hierdie werk vanweë die deurlopende prominensie daarvan.

Voorbeeld 120: *Takes two to tango*, mate 45 – 46

Ostinaat-patrone wat deur sestiendenoot-waardes beslaan word.

Voorbeeld 121: *Virtuoso I*, mate 41 – 42

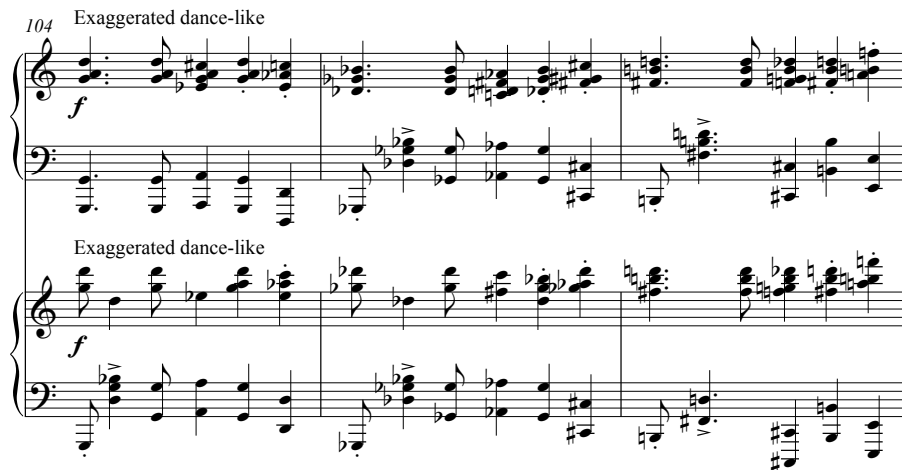
Soortgelyke ostinaat-patrone.



In die tango-seksies is sinkopasie ('n weergawe van die *sincopa*-ritmiek afkomstig van die tradisionele tango, Wendland 2007: 2) gebruik om aan dié dans sy kenmerkende askentuering te verleen. Daarbenewens bring sinkopasie ritmiese verlewending in die brug vanaf maat 51, wat vóór die tydstop as redelik staties oorgekom het. Vergroting van nootwaardes bring meeste van die seksies tot 'n slot, terwyl ritmiese verkleining in maat 144 ingespan is om 'n toename in spanning teweeg te bring.

Voorbeeld 122: *Takes two to tango*, mate 104 – 106

Sincopa-ritmiek ontleen by tradisionele tango



3.4.4. Tekstuur

Die klavierduo-idiom verleen dit tot talryke moontlikhede wat register, toonkleur en dinamiek betref. Zaidel-Rudolph benadruk dat ewewigtigheid tussen die pianiste vir haar belangrik is. Daar moet, volgens haar, vir albei pianiste die geleentheid geskep word om te lei, en

prominente materiaal te verklank. Daarbenewens wend sy haar in die besonder tot die resonansie wat verdubbeling van dieselfde toonhoogtes bied, asook die nabootsingsmoontlikhede (Zaidel-Rudolph & Smith 2020).

In die opening van die werk eggo die twee klaviere mekaar se materiaal, en geskied verdubbeling van dieselfde toonhoogte oor 'n oktaaf óf dubbeloktaaf. Dit blyk dat die baslyne gedurig oor dieselfde toonhoogte verdubbel word en sodoende as meer prominent voorkom. Vanaf maat 14 word 'n effek aangetref wat deurlopend in hierdie komposisie aangewend word. Een van die klavierpartye bring prominente materiaal voort, terwyl die ander klavierparty dieselfde materiaal aksentueer. In hierdie opsig verklank die aksentuerende party akkoorde, gebroke akkoorde of kwintool-arabesks wat uit dieselfde materiaal as die ander klavier se materiaal gekonstrueer is. Zaidel-Rudolph eien hierdie tegniek aan haar ensemble-skryfstyl toe (Zaidel-Rudolph & Smith 2020).

Voorbeeld 123: mate 117 – 118

Funksie van die twee klaviere: primêre materiaal in die eerste klavierparty en die aksenturering daarvan in die tweede klavierparty



The musical score consists of two systems. The first system shows two staves: the upper staff (treble clef) and the lower staff (bass clef). Both staves are in 5/4 time. The upper staff contains a melodic line with triplets of eighth notes and accents. The lower staff contains a rhythmic accompaniment with chords and accents. The second system continues the same patterns for two measures.

In die A-seksies (mate 26 – 36 en 135 – 144) word die twee klaviere ingespan om die sekwenisiële beweging om die beurt te verklank. 'n Stereo-effek word hierdeur bekom, veral in die konsertsaal, waar die aktiwiteit deurlopend vanuit verskillende rigtings geskied.

Voorbeeld 124: mate 29 – 32

Stereo-effek van sekwense wat tussen klavierpartye verdubbel is

In die brug-seksie word 'n digter tekstuur aangetref, en bring die parallelle beweging en harmoniese aanwending daarmee saam, 'n andersoortige toonkleur voort. Die middel-partye is gekonstrueer vanuit die akkoord-materiaal en vertoon as *staccato*. Die pedaalpunt geskied in die lae registers. Te midde van die digte tekstuur, is alle partye onderskeibaar (verwys na voorbeeld 112 bo). In mate 41 en 42 verklank die partye dieselfde akkoorde, wat 'n toename in resonansie teweeg bring (sien voorbeeld 119 bo). In die uitbreiding van die brug vanaf maat 45 word die twee partye verdeel om uiteenlopende rolle te vervul.

In mate 70 – 75 en die gebroke oktaaf-seksies (mate 76 – 88 asook 117 – 129) aksentueer die klaviere die hoofmateriaal om die beurt, en op verskillende wyses. In die eersgenoemde seksie word triller-figurasies op elke maatslag aangetref (verwys na voorbeeld 95), terwyl die gebroke oktawe met die laaste twee of drie maatslae van elke maat beklemtoon word (voorbeeld 108). In die tango-seksies vind aksentuering in die gedaante van beweeglikheidsfigure, oftewel samebindende elemente, plaas. Hierdie figurasies geskied op die laaste maatslag en is uit dieselfde toonhoogte-materiaal as die akkoorde wat in die oorblywende party aangetref word, gekonstrueer (sien voorbeeld 98 bo). Die oordrewe tango-seksies vertoon 'n toename in teksturele digtheid en word bewerkstellig deur die tango-tema wat gelyktydig verklank word.

Samevatting

Met hulle werke *Maskers* en *Takes two to tango* het Grové en Zaidel-Rudolph beduidend bygedra tot die Suid-Afrikaanse, asook internasionale klavierduo- en duet-repertorium. Hierdie komponiste het die onderskeie mediums op doeltreffende wyses in die kontemporêre konteks benut. Daarbenewens vestig die insluiting van Afrika-etniese elemente (bewustelik asook onbewustelik) hierdie komposisies as Suid-Afrikaans in identiteit. Die teoretiese analise hiervan het deurslaggewende bevindings blootgelê. Hoewel Grové en Zaidel-Rudolph komposisie-tegnieke op eiesoortige wyses aanwend, blyk dit dat hierdie komponiste gelyksoortige doelstellings met hulle werke het: struktuur is aangewend om die luisteraar op 'n verbeeldingsreis te neem, ritmiese verlewendiging karakteriseer hierdie werke en 'n verskeidenheid klankpalette verskyn deur die verloop van dié werke. Binne die konteks van die onderskeie mediums vertoon die komposisie-middele wat in hierdie werke benut is, as omvattend. Hierdie komposisies funksioneer verder as verteenwoordigend van 'n verdieping in die komponiste se volwasse style. Uiteindelik slaag hierdie werke daarin om luisteraars en uitvoerders se verbeeldings aan te gryp.

Prominente komposisietegnieke is in *Maskers* en *Takes two to tango* geïdentifiseer:

- Programmatiese titels is aangewend – die wyse waarop die struktuur saamgestel is, hou verband met die uitdrukking daarvan. Grové se kettingvorm asook die wyse waarop Zaidel-Rudolph die tango met ander tematiese materiaal verweef het, getuig hiervan. Toonkleur en ritmiese vitaliteit dien as verdere middele om die opwindende atmosfeer wat met hierdie komposisies vereenselwig word, te wek.
- Hierdie werke dien as vertoonstukke van dié komponiste se metodes van motief-ontwikkeling. In *Maskers* transformeer Grové kiemselle om deel van die strukturele tog te vorm. Daarenteen varieer Zaidel-Rudolph twee temas deur die verloop van *Takes two to tango* in uiteenlopende aanbiedinge daarvan. Permutasie in hierdie komposisies geskied deur ritmiese vergroting en sametrekking, fragmentasie van motiewe, omkering, chromatiese wysiging, asook uitbreiding met behulp van herhaling en toegevoegde toonhoogtes.
- Ritmiese voortstuwings word in die eerste en finale bewegings van *Maskers*, asook in *Takes two to tango* aangewend om aan die dryfkrag wat hierdie komposisies karakteriseer, gestalte te gee. Ritmiese oneweredigheid word bekom deur afwisselende

metra en nootgroepe. Daarbenewens vervul die strategiese plasing van rustekens, aksente en fermata 'n noodsaaklike rol in die ritmiese samestelling van hierdie werke.

- Harmoniese kleur word bewerkstellig deur die aanwending van multi-tonale sisteme. Diatoniese akkoorde funksioneer buite die konvensionele norme in hierdie komposisies, waar tonaliteit op dié wyse verdoesel bly.
- Ostinaat-patrone is 'n opmerklike faset van hierdie werke. Terwyl Zaidel-Rudolph hierdie ostinate op 'n homogene wyse inspan, verwissel Grové se aanwending hiervan tussen uiteenlopende nootgroeperings en register-spasiërings. Dié komponiste se benaderings ten opsigte van die timbre wat deur hierdie patrone gewek word, verskil sodoende.
- Uiteenlopende aanwendings van tekstuur word in hierdie komposisies aangetref. Die onafhanklike werking van die lyne vanuit die tokkate-agtige eerste en finale bewegings van *Maskers* bring 'n komplekse kontrapunt teweeg. Bo-tone, retoriese melodielyne, asook statiese en aktiewe elemente word in die tweede beweging van *Maskers* verweef om 'n eteriese klankwêreld te skep. In *Takes two to tango* word verskeie klanklae opeengelê, parallelisme ingespan en uitdrukking-verdubbelings met behulp van die klavier se resonansie-potensiaal bekom.

Die doelstelling van die teoretiese analise van *Maskers* en *Takes two to tango* was om die komposisie-tegnieke wat hier aangewend is te onthul met behulp van doeltreffende analise-tegnieke. Hierdie analises is oorweeg binne die kontekste van die onderskeie mediums, asook die komponiste se breër oeuvres. Hierdeur ontstaan daar verdere navorsing-moontlikhede in die gedaantes van die wyse waarop idiomatiek in hierdie komponiste se lewerings funksioneer, hetsy in solo- of kamermusiek-werke; die bestudering van stilistiese aspekte binne Grové en Zaidel-Rudolph se oeuvres; of die teoretiese analise van 'n breër spektrum klavierduette of -duo's.

HOOFSTUK 4

'n Idiomatiese omskrywing en verwesenliking van tegniese aspekte in Stefans Grové se *Maskers* en Jeanne Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango*

Inleiding

Maskers (1999) vir klavierduet is in dieselfde periode as die meerdelige klavierwerk *Beelde van Afrika* – ’n prominente komposisie vanuit Stefans Grové se oeuvre – gekomponeer. Die teoretiese analise van *Maskers* in die vorige hoofstuk het onthul dat ’n legio van komposisie-tegnieke vanuit Grové se arsenaal hierin aangewend is. Hierdie duetwerk is ook die enigste in Grové se oeuvre wat vir meer gevorderde spelers geskryf is. Daarbenewens het Grové sonderlinge kort stukke vir UNISA se klavierduet-sillabus gekomponeer. *Die windklokkies*, *Die klokke* en *Wals van die olifantjie* maak onderskeidelik deel van die Graad 1, 2 en 3 leerplanne uit. Tydens Grové se aanstelling as junior lektor by die Universiteit van Kaapstad tussen 1950 en 1952, het hy in sy hoedanigheid as klavieronderwyser heelwat opvoedkundige komposisies neergepen (Schoeman 2016: 198). Die duette wat in die eksamenleerplanne voorkom, skakel met die opvoedkundige rol wat hy, in oorleg met ’n verskeidenheid ander rolle, in sy leeftyd vervul het.

Terwyl outeurs (Van Wyk 2008: 10 en Smith 2015: 4) dikwels die idiomatiese toeganklikheid van Zaidel-Rudolph se klavierwerke vermeld, onthul die gevallestudie van haar mees onlangse klavierduo-komposisie, *Takes two to tango* (2013), haar benadering tot die klavierduo-genre. Hierin is die ontginning van die register-, timbre- en resonansie-potensiaal van die twee-klavier kombinasie, opmerklik. *The juggler and the king* (1998) is die enigste klavierduo-werk vanuit Zaidel-Rudolph se oeuvre wat *Takes two to tango* voorafgaan.

Die begrip “ensemble” word omskryf as ’n groep wat ’n eensoortige effek produseer (Mirriam-Webster). Die klavierduet- en duo-mediums bied uiteenlopende, asook soortgelyke uitdagings. Die ruimtelike beperking saam met die musikale uitdagings van twee pianiste by een klavier is probleme wat deur in-diepte bespreking tussen vennote opgelos kan word. Die aard van die klavierduet, waar die onderskeie spelers beheer oor die hoër en laer registers van die klavier uitoefen, veroorsaak dat musikale materiaal ook sodoende op dié wyse versprei is. Uiteindelik

vervul dié pianiste hoofsaaklik uiteenlopende rolle binne die konteks van die klavierduet. Die beskikbaarheid van die klavierbord in sy geheel vir albei pianiste in die klavierduo-verband, maak die verklanking van gelyksoortige, asook afwisselende materiaal moontlik. Klavierduo-musiek vertoon gewoonlik as virtuoos, juis as gevolg van die musikale vryheid wat twee klaviere bied. Die vereniging van twee klaviere bring ’n groter klankpalet (met gevarieerde timbres), asook die nabootsing van ’n orkestrale toonkleur teweeg. Verdubbeling, asook nabootsing tussen die onderskeie pianiste vereis ritmiese juistheid, vanweë die perkussiewe aard van die klavier-meganiek wat veroorsaak dat daar beperkte tydberekening-speling in terme van sinkronisasie is. Daarbenewens is die verwerping van gelyksoortigheid met betrekking tot die aanslag, asook die uitvoer van artikulasie- en aksent-aanduidings tussen die pianiste ’n belangrike konsep. Uiteindelik is ’n omvattende begrip van die betrokke komposisie ’n voorvereiste om die gewenste uitdrukking daarvan te laat geskied. Die onderskeie vennote moet tot ’n vergelyk kom wat die klankskildering van die bepaalde werk betref. Sodoende kan daar na ’n gemeenskaplike doelwit rondom die uiteindelijke effek gestreef word deur bepalinge te maak en oefenmetodes te vestig.

4.1. Die noodsaaklikheid van agtergrond-kennis

Die suksesvolle uitvoer van ’n ensemble-werk vereis dat die spelers ’n ooreenkomstige artistieke doelstelling nastreef. Sodanig kan die spelers bepaal watter boodskap die komponis aan die luisteraar wil oordra. Anna Grinberg stel in haar tesis die begrip, meta-klavier, bekend. In ’n klavierduo-konteks omskryf hierdie konsep die “meewerkende verhouding tussen die pianiste en die musiek-strukture wat gekomponeer en uitgevoer word” (Grinberg 2016: 3).

4.1.1. Stilistiese implikasies

Schumann (2005: 99) vermeld dat historiese agtergrond-kennis die uitvoerstyl van ’n komposisie onthul. Schoeman (2016: 204) benadruk verder dat komponiste se afsonderlike skryfstyl bepaalde uitdagings bied. Oorsig oor die komponis se breër oeuvre is daarom behulpsaam. Tydens die aanleer van die *Vine Sonate vir klavierduet* (2009), het die Viney-Grinberg duo se vertroutheid met Vine se concerti en simfonieë openbaring van die geskikte klankskildering van die *Sonate*, meegebring. Op hierdie wyse het die Viney-Grinberg duo ’n kras toonkleur vermy deur die eerste bladsy hiervan op ’n orkestrale wyse te benader (Grinberg 2016: 64). Die programmatiese vertrekpunt van die twee gevallestudies wat hier ter sprake is, kan ondersoek word om die betrokke komposisie-tegnieke daarmee te vereenselwig.

Die teoretiese analise van *Maskers* toon dat tegnieke aangewend is om Afrika- en Westerse kunsmusiek-idiome te kombineer. Die eerste en laaste bewegings van hierdie duetstel is in Grové se eiesoortige tokkate-styl gekomponeer. Die verteenwoordigende ritmiese dryfkrag vanuit sy Afrika-periode (Muller 2007: 7), word deur die motoriese voortstuwings van die nootgroeperings saam met die vinnige metronoom-tempo's bewerkstellig. Die willekeurige wisseling tussen nootgroep-lengtes (in die eerste en laaste bewegings) kan as 'n wesenlike uitdaging van hierdie werk geïdentifiseer word. Die wisselende maateenhede maak dit boonop onmoontlik om 'n gevestigde metrum te bepaal. Zaidel-Rudolph (2006: 42) meld dat Grové haar geïnspireer het om verby die beperkings rondom toonkleur en metrum te beweeg om uiteindelik musikale vryheid tydens die komposisie-proses te bereik. Hierdie opvatting hou verband met Grové se denkwyses tydens die kreatiewe proses.

Die wisseling van langer met korter nootgroeperings in *Masker van die watergees* en *Masker van die oorlog-gees* (onderskeidelik die eerste en laaste bewegings van *Maskers*) veroorsaak 'n swaaiende, dansende pols. In hierdie opsig sal duetvennote hulle instelling op die kleinste nootwaarde (onderverdeling van die maatslag om akkuuraatheid te bekom) moet laat vaar. Onderverdeling van die maatslag is nadelig tot die uiteindelijke swaaiende pols wat Grové hierdeur wou bewerkstellig. Die ingesteldheid van die duetvennote kan sodoende eerder verskuif na die algehele maatslageffek. Daarbenewens is dit noodsaaklik om van Grové se ander klavierkomposisies uit dieselfde periode te bestudeer. Op hierdie wyse sal 'n gevoel van die styl in die uitvoerders se onderbewussyn gevestig word en die uitvoer van 'n ooreenkomstige styl, akkommodeer. Dit is belangrik dat albei duetvennote die maatslageenhede van hierdie bewegings op 'n ooreenkomstige wyse aanvoel.

Daarenteen is *Masker van die naggees* (die tweede beweging vanuit *Maskers*) in 'n vryer, agogiese styl gekomponeer. Die deklamatoriese aard van die primo-party in die A-seksies saam met die aanwending van fermata's, verteenwoordig 'n teenstellende uitgangspunt teenoor die meer tokkate-agtige eerste en laaste bewegings. Hierdie elemente, saam met die stadige tempo plaas *Masker van die naggees* in Grové se nagmausiek-bestel (Muller 2007: 20). Daarbenewens kom stil-neergedrukte akkoorde in die secondo-party voor om botone te aktiveer. Hierdie botone funksioneer as agtergrond tot die retoriese melodie wat in die primo-party voorkom. Die voorkoms van 'n stil-neergedrukte akkoord in die een party en tematiese materiaal in die oorblywende party, kan ook in *Invocation of the water spirits* (1999) uit Grové se *Beelde van Afrika* gemerk word. Hierdie werk is vir linkerhand gekomponeer met die regterhand wat die stil-neergedrukte akkoord vashou. In die eerste beweging vanuit die bostaande stel, *Oggendmusiek* ('n studie vir die regterhand), word die stom-akkoorde deur albei

hande neergedruk en met behulp van die *sostenuto*-pedaal aangehou. *Eerste lentereën en die ontwaking van jong kleure*, die derde beweging vanuit *My Jaargetye* (2012), onthul dieselfde tegniek.

Die B-seksie van *Masker van die naggees* word gekenmerk deur voëlsang-verwysings. Die bestudering van Grové se aanwending van voëlsang in sy *Afrika Hymni* vir orrel het onthul dat die bospatrys-roep direk in *Masker van die naggees* aangehaal is (Jordaan 2013: 163). Daarbenewens het ondersoek van Grové se klavierkomposisies 'n begrip van sy notasiegebruik meegebring. Verdere verwysing na onder meer Bartók en Messiaen se klavierkomposisies sal hierdie werk in konteks met 'n wyer verskeidenheid twintigste-eeuse musiek plaas.

Die eklektiese aard van Zaidel-Rudolph se styl word deur die insluiting van 'n tango, dissonante en konsonante teenstellings, asook Afrika-etniese elemente in *Takes two to tango* ten toon gestel. Ten einde die uitvoerders in staat te stel om doeltreffende uitdrukking aan hierdie elemente te gee, moet vertrouwdheid met die tango-styl, sowel as ander aspekte van dié komponis se styl verkry word. Kennismaking met ander klavierkomposisies van Zaidel-Rudolph het die ritmiese dryfkrag, aanwending van intervalle, tematiese samestellings, ostinaat-patrone, jukstaposisie en toonkleur-aanwending wat eie aan dié komponis is, blootgelê. Die bostaande fasette is in *Virtuoso 1* (1987), *Catch me if you can* (2017), *Ebb and flow* (2019) asook *AfrEtude 1* (2020) waargeneem. Wat die verspreiding van materiaal asook toonkleur en resonansie betref, kan daar verwys word na *Pendulum* vir klavier en orkes (2010). Die wyse waarop materiaal verdubbel is en die verspreiding van tematiese en tussengaande materiaal stem ooreen met die tegnieke wat in *Takes two to tango* aangewend is. In albei werke is daar seksies wat as 'n roep-en-reageer effek vertoon, hetsy as nabootsing of sekwense. Die instrumentasie wat in *Pendulum* ingespan is, kan verdere insigte in terme van die toonkleurkwaliteite wat kenmerkend van Zaidel-Rudolph se komposisies is, openbaar.

4.1.2. Strukturele en teksturele implikasies

Schumann (2005: 100) vermeld dat balans tydens die voordrag van 'n klavierduo-komposisie bepaal word deur die mate van strukturele begrip waaroor die uitvoerders beskik. Noukeurige bestudering van die partituur sal die toepaslike wyse waarop die komposisie uitgevoer moet word, onthul (Schumann 2005: 100). Die identifisering van die oorhoofse struktuur, asook frase- en tematiese strukture hou verband met die uiteindelijke wyse waarop uitdrukking geskied. In die konteks van die klavierduet- en klavierduo-idiome waar daar soveel

veranderlikes bestaan, is dit noodsaaklik om die struktuur en tekstuur van die betrokke komposisie te verstaan. Sodoende kan die onderskeie spelers hulle rolle binne die konteks van die algehele komposisie vervul.

Terwyl die vorm van 'n komposisie in 'n tradisionele opsig verband hou met die skakeling van toonsoorte, funksioneer dit in andersoortige kapasiteit in baie twintigste-eeuse musiek. Grové se aanwending van kettingvorm is ontwerp om die luisteraar op 'n strukturele tog te neem. Bepaalde motiewe word deur die verloop van die komposisie gepermuteer om uiteindelik 'n terugbeskouing van materiaal te verteenwoordig. Op 'n soortgelyke wyse bring Zaidel-Rudolph samehang te midde van verskeidenheid teweeg deur seksies met mekaar te varieer. Hierdie komponiste se doelstellings blyk om 'n bepaalde klankskildering, oftewel belewenis, aan die luisteraar te besorg deur atmosfeer te wek en uitdrukking aan karakteriserende motiewe te verleen. Vanweë die vernuwing wat komposisie in die afgelope veertig jaar ondergaan het, is vindingryke benaderings tot interpretasie soms nodig. Grinberg (2016: 15) meen dat 'n orkestrale klank-doelwit eerder met 'n simfoniese klank-doelwit vervang kan word in die klavierduo-konteks. Daarbenewens beklemtoon sy die belang van verbeelding met die interpretasie van werke. Die beskouing van 'n komposisie impakteer die klank-opvatting en duo-spelers moet eenheid van beskouing handhaaf om goeie ensemble te verseker (Grinberg 2016: 67).

Ritmiese en harmoniese middele is bepalend van die mate van spanning wat gewek word. Terwyl die identifisering van tematiese materiaal sal onthul watter speler se party meer prominent is, lê die frasestrukture saam met kadenspunte die verspreiding van harmoniese spanning en ontspanning bloot. Schumann vermeld dat die akoestiese aard van die klavier nie 'n toename in klank toelaat tydens die verklanking van lang of oorgebinde nootwaardes nie. Dit is dikwels juis tydens hiërdie oomblikke wanneer 'n toename in klank (om harmoniese spanning uit te druk), nodig is. Dit is in so 'n opsig die funksie van die duet- of duo-vennoot om deur middel van kleiner nootwaardes in sy of haar party, 'n toename of afname in dinamiek te laat geskied (Schumann 2005: 107). Sodoende kan vennote mekaar ondersteun deurdat hulle met behulp van teksturele manipulasie mekaar se partye as 't ware aanvul.

Scriba (2010: 70) benadruk dat tekstuur-analise 'n raadsame proses vir duet-vennote is. Sodoende kan die hiërgargiese vlakke van musikale materiaal bepaal word om duidelikheid tydens die uitvoer daarvan te bewerkstellig. Schumann (2005: 97) beaam dat struktuur en

tekstuur ook as hoof-komponente van klavierduo-spel funksioneer en dat hierdie fasette uiteraard verband hou met mekaar.

Grové se aanwending van notasie- en uitdrukking-aanduidings is uiters spesifiek. Indien die uitvoerders die teks op 'n slaafse wyse gehoorsaam, sal duidelikheid te midde van die kompleksiteit van die eerste en laaste bewegings verkry word. Terwyl aspekte soos artikulasie, aanslag en balans verband hou met tekstuur en duidelikheid, sal daar verder hieroor uitgebrei word in die toepaslike afdelings.

Takes two to tango beslaan oor twee tema's wat as 'n tango-tema en addisionele melodielyn (wat deurlopend ontwikkel word) geïdentifiseer is. In die seksies waar die addisionele melodielyn aangetref word, vergestalt die lyn as die boonste noot van die triool- en ander figuraties. Die duovennote se bewustheid hiervan sal hulle in staat stel om 'n metode vestig om die melodielyn te beklemtoon en die binnestemme sagter te verklank. In hierdie werk word deursigtigheid ook bewerkstellig deur die aanwending van artikulasie. Indien daar ag geslaan word hierop, sal die gewenste teksturele effek bekom word. Zaidel-Rudolph beskryf hoe sy die resonansie-potensiaal van twee klaviere ontgin deur dieselfde toonhoogtes te verdubbel (Zaidel-Rudolph & Smith 2020). In die seksies waar kleurvolle harmonie en parallisme aangewend is, verdubbel Zaidel-Rudolph akkoorde, veral in die sopraanregisters van die onderskeie klaviere (brugpassasie vanaf maat 37). Sodoende word daar bygedra tot die kontrasterende toonkleur.

Voorbeeld 1: mate 42 – 44 uit Jeanne Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango* (2013).

Verdubbeling van dieselfde toonhoogtes is hier opsigtelik.



Die aanwending van sekwense is 'n integrale styleienskap van Zaidel-Rudolph se musiek. Sy vermeld dat die inspan van twee klaviere om die sekwense te verklank, 'n doeltreffende stereo-effek teweegbring – veral op 'n konsertverhoog (Zaidel-Rudolph & Smith 2020). 'n Begrip van die strukturele rol wat die sekwense vervul kan behulpsaam wees om dit uiteindelik op die geskikte wyse voor te dra.

Voorbeeld 2: mate 29 – 32 uit Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango*.

Sekwens-beweging tussen partye, asook die melodielyn op die boonste note van die triole word hier vertoon.



The musical score is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).
 - **System 1 (Measures 29-30):** Measure 29 begins with a treble clef staff containing a triplet of eighth notes (Bb, A, G) and a bass clef staff with a chord (F, C#). Measure 30 features a piano (*p*) dynamic. The treble staff has a triplet of eighth notes (G, F, E) and a bass clef staff with a chord (Bb, F).
 - **System 2 (Measures 31-32):** Measure 31 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The treble staff has a triplet of eighth notes (D, C, B) and a bass clef staff with a chord (Bb, F). Measure 32 continues with a treble staff triplet (A, G, F) and a bass clef staff chord (Bb, F).
 - **Notation:** The score includes various musical symbols such as slurs, triplets, and accidentals (sharps and flats) to indicate the specific melodic and harmonic content.

4.2. Logistiese uitdagings

Terwyl die klavierduet- en -duomediums uiteenlopende logistiese uitdagings bied, streef vennote in albei kontekste daarna om 'n mate van gemak te vestig, asook doeltreffende musikale uitdrukking van die komposisie te laat geskied. In die klavierduet-verband moet oplossings vir die ruimtelike beperkings gevind word om uiteindelik 'n mate van voldoende beweegruimte aan die vennote te besorg. Die belangrikste element in 'n musikale opsig is die helderheid-aspek daarvan. In 'n ensemble-konteks is dit noodsaaklik dat lede mekaar moet kan hoor om sinkronisasie en gemeenskaplikheid te laat geskied. Daarbenewens moet 'n kanaal van kommunikasie tussen vennote moontlik wees. Visuele kontak is noodsaaklik met die aanvang van die werk. In klavierduet-spel is dit nie altyd moontlik om oogkontak te maak nie. Die spelers kan in so 'n opsig na mekaar se hande kyk om presiese en gelyke ensemble-spel te bewerkstellig. Soms word polsbewegings verlang, waar die een speler in effek dirigeer sodat die ander speler die maatslag kan sien. Die opset by en van die klavier(e) hou direk verband met die ruimtelike, ouditiewe en kommunikatiewe aspekte.

4.2.1. Ruimtelike beperkings

Oplossings tot die beperkte spasie wat met klavierduet-spel gepaardgaan, word deur heelparty outeurs en duetspelers gebied. Poppen (1977), Ferguson (1995), Arganbright & Weekley (2007), asook Scriba (2010) spreek die plasing van die stoel(e), hande en arms, vingersettingkeuses, en die verspreiding van musikale materiaal, aan.

Vanweë die unieke liggaamsbou waarvoor individue gewoonlik beskik, is die aanbeveling dat elke speler sy of haar eie stoel gebruik. Sodoende kan die spelers hulle persoonlike voorkeur ten opsigte van die hoogte en afstand vanaf die klawerbord nuttig. Daarbenewens kan die twee afsonderlike stoele skuins gedraai word om meer spasie in die middelregister toe te laat.

Effektiewe plasing en verskuiwing van die hande, arms en elmboë kan moontlike botsings voorkom. Een van die partye kan 'n hoër hand- en elmboog-posisie handhaaf deur die hande tussen die swart klawers in te skuif (Leung 2006: 9).

Figuur 1³⁴: Hier word die oorkruising van die duetspelers se hande geïllustreer. Die secundo-speler se elmboë word hoër geposisioneer ten einde speel-ruimte vir die primo-speler te skep.



Die wyse waarop musikale materiaal tussen die partye versprei word, doeltreffende vingersettings, asook die vroegtydige verlating van 'n klavier om ruimte vir die duetvennoot te skep, verteenwoordig verdere moontlike oplossings vir die ruimtelike uitdagings wat klavierduetspelers dikwels teëkom. Ferguson (1995: 29) benadruk dat albei partye in ag geneem moet word tydens die bepaling van vingersettings. Die speler³⁵ moet hêr dieselfde posisie as tydens die uiteindelijke uitvoer van die duet, inneem. Afhangend van die pianis se funksie as primo- of secundo-speler is die laagste of hoogste note van die betrokke passasie, bepalend van die optimale vingersetting. Wanneer die twee partye se materiaal oorkruis, kan duetspelers dit oorweeg om van die materiaal te verplaas na die ander party vir die meer gemaklike uitvoer daarvan. Die Viney-Grinberg duo herversprei gereeld musikale materiaal om die gemak van die spelers te bevorder en spierspanning te verminder (Grinberg 2016: 69). Dit is raadsaam dat hierdie tipe wysigings in die partituur aangedui word. Die klavierduet-medium vereis dikwels dat spelers vingersettings moet aanwend wat hulle nie in ander opsigte gebruik nie. Dit verg van die pianis om gewoon te raak aan alternatiewe speelwyses wat tegniese kennis, artikulasie-moontlikhede asook kragontwikkeling van swakker vingers kan meebring. Hierdie aspekte beklemtoon sodoende hoe duetspel 'n pianis se tegniek voordelig kan beïnvloed of uitbrei.

³⁴ Ben Schoeman en Tessa Uys tydens 'n uitvoering van die Beethoven-Scharwenka negende simfonie in 2018. Hierdie foto is deur Zach Gerard geneem.

³⁵ Trouens, tydens die spelers se afsonderlike repetisies (sonder die medespeler) kan die stoel ook in die konsertposisie geplaas word. Dit help om die materiaal makliker te behartig en om ruggyn (vanweë die diagonale posisie asook oorgebruik van die spiere) te voorkom.

Die musikale materiaal in *Maskers* is op só 'n wyse versprei dat die primo- en secondo-partye nooit oorkruis nie. Botsings tussen die hande wat die middelpartye verklank, kan deur die strategiese posisionering van die hande, asook doeltreffende vingersettings voorkom word. Dit blyk asof Grové die logistieke probleme wat in vroeëre duetwerke voorkom (soos die uitgebreide oeuvre van Schubert) wou vryspring deur die twee partye met behulp van wydafgeleë registerplasings te skei. Die teenwoordigheid van vier hande op die klawerbord bring mee dat die volle omvang van die klavier benut word en 'n orkestrale effek sodoende geproduseer word. Hier word duidelikheid binne die komplekse polifoniese tekstuur bekom deur gereeld die register-uiterstes van die klavier in te span.

4.2.2. Die instrument(e)

Klavierduet- of -duospelers moet oor 'n omvattende begrip van die betrokke komposisie, klavier en akoestiek beskik om hulle spel daarvolgens aan te pas. Schumann (2005: 95) identifiseer die primêre probleem as 'n gebrek aan konsertlokale wat twee klaviere beskikbaar het. Die ideaal is om twee ewewigtige klaviere te hê. Musici kan die registrale kwaliteite, aksie en pedaaldiepte van die klavier(e) uittoets om hulle spel namate aan te pas (Schumann 2005: 111). Kennis en ervaring van die klaviermeganiek en hoe dit funksioneer sal die pianiste verder toerus om die moontlikhede van dié instrument te ontgin. In 'n klavierduo-verband moet die instrumente op so 'n wyse geplaas word dat kommunikasie tussen die pianiste moontlik is. Daarbenewens moet die musici mekaar voldoende kan hoor. Afhangend van die klavierduo-formasie se voorkeur, kan die klaviere langs mekaar of teenoor mekaar geplaas word. In 'n konsert-opsig (waartydens die visuele faset ook van belang is) sal die wyse waarop die partye mekaar naboots in *Takes two to tango* as meer doeltreffend ervaar word as die twee klaviere teenoor mekaar geplaas word. In so 'n geval moet die deksel van een van die klaviere verwyder word om die klank te laat saammelt en visuele kontak tussen die pianiste te bewerkstellig. Die opinie van 'n professionele musikus kan besonder behulpsaam wees, mits 'n repetisie vooraf in die konsertlokaal moontlik is. So 'n persoon kan in die konsertsaal rondbeweeg om die resonansie, balans, akoestiek en algehele effek wat voortgebring word, te bepaal. Die ensemble kan sodoende die nodige aanpassings daarvolgens maak. Aan die ander sy hou die plasing van die klaviere langs mekaar, menige voordele in. Die pianiste kan in hierdie skema mekaar se hande duidelik sien, wat addisionele sekerheid van doeltreffende ensemble-spel bewerkstellig. Wanneer die konsertsaal se resonante akoestiek oorweeg word, kan die bepaling gemaak word dat dit optimaal sal wees as die klank in dieselfde rigting in die

saal intrek en die instrumente se klank as ewewigtig oorkom. Tydens klankopnames vertoon hierdie opset as die geskikte keuse, veral met die inagneming van mikrofoon-plasings.

4.2.3. Tegnologie as hulpmiddel

Daar bestaan in hedendaagse tye talryke toestelle en aparate waarmee klank- en/of video-opnames gemaak kan word. Opvallend is die legio van funksies wat in 'n enkele toestel saamgevat word, waaroor slimfone beskik. Goeie klank- en video-kwaliteit word deur meeste slimfone gebied.

Die rol van beluistering vergestalt as integraal tot ensemble-spel. Hoewel musici daarna streef om na die algehele effek van hulle samespel te luister en daarvolgens aanpassings te maak, is hierdie doelwit nie altyd bereikbaar, of akkuraat vanuit die pianis se posisie by die klawerbord nie. Fasette soos resonansie en akoestiek beïnvloed die persepsie van die klank wat vanuit 'n bepaalde posisie waargeneem word. Daarbenewens vereis die verskynsel van tegniese-uitdagende passasies, polifoniese kompleksiteit en fisiese aanpassings tydens duetspel, besondere fokus. Só 'n fokus-verskuiwing ontnem dikwels die pianis op daardie tydstip van sy of haar kapasiteit om na die algehele effek te luister.

Die hulpmiddels wat moderne tegnologie bied, kan in hierdie konteks aangewend word om perspektief oor die algehele effek wat deur die ensemble voortgebring word, te verkry. Klankopnames tydens repetisies, hetsy in 'n oefen- of konsert-lokaal, asook die uitvoering self, kan besonder behulpsaam tot die ensemble se ontwikkeling wees. Duo-spelers kan deur middel van opnames beter hoor indien die balans nie effektief na vore kom nie. Spelers kan sodoende hulle klank dienoooreenkomstig aanpas (een speler kan terughou in klank, en die ander speler kan harder speel) ten einde sekere besonderhede in die partituur beter te kan belig.

4.3. Aanslag en artikulasie

4.3.1. Toonkleurskepping

Schumann (2005: 114) beskryf die verwerwing van 'n ooreenkomstige toonkleur tussen duovennote, as 'n abstrakte konsep wat uiteindelik deur die tegniese vaardighede van die musici verwesenlik word. Dit is noodsaaklik dat ensemble-lede met klank moet eksperimenteer om tot 'n vergelyk te kom wat die uiteindelijke, algehele doelstelling rondom toonkleur betref. Fyn beluistering gaan gepaard met die doelwit, asook die aanpassings wat namate gemaak moet word. Berman (2000: 4) onderskei tussen subjektiewe en objektiewe beluistering. Die subjektiewe "oor" is bemoei met die klank-kwaliteit wat nagestreef word. Berman benadruk dat die verworwenheid van 'n bepaalde klank in 'n groot mate afhang van hoe spesifiek die

doelstelling rondom die klankskildering is. Objektiewe beluistering omskryf die kritiese waarneming van die klank wat in werklikheid tydens bespeling, voortgebring word.

Opinies aangaande klaviertegniek vertoon as net so volop as die literatuur daar rondom. Met betrekking tot aanslag, bepaal oorwegings soos die mate van spier-inspanning en -ontspanning; die seleksie van fisieke fasiliteite wat ingespan word; die beweeglikheid of stabiliteit van gewigte; die hoogte, spoed en gradiënt van die aanslag, asook die spoed waarmee die klavier opgehef word, die uiteindelijke aanslag. Neuhaus (1958: 129) vervat dat beheersde klavierspel bekom word deur die deurlopende wisseling tussen inspanning en ontspanning. Vanweë die waarskynlikheid van die duo- of duetvennote se eiesoortige liggaamsbou en pianistieke agtergrond, funksioneer die bostaande voorkeure as besonder persoonlik. Die vennote kan wel die toonkleur wat met bepaalde seksies of passasies gepaardgaan, ondersoek en bespreek. Sodoende sal daar bepaal word watter tipe aanslag die gewenste toonkleur gaan meebring. Tekstuur-analise bring verdere onthulling in terme van klankkleur: afhangend van die tipe effek wat die komponis wil voortbring, kan aanpassings gemaak word om 'n homogene óf heterogene aanslag te bekom. Vanweë die opeenstapeling van partye in die klavierduet- en -duo-mediums is tekstuur-analise 'n noodsaaklike proses. Hierdeur kan die toonkleur van die afsonderlike partye en gevolglik die nodige aanslag bepaal word.

Scriba (2010: 60) vervat dat ekonomiese en ooreenkomstige aksies in 'n duet-opsig, ideaal is terwyl Schoeman (2016: 207) benadruk dat die musikale konteks van die passasie die wyse van aanslag moet bepaal. Schoeman het tydens die bestudering van Grové se klavierwerke talryke tegniese uitdagings en oplossings daartoe, geïdentifiseer. Hierdie outeur tref parallele tussen spesifieke probleme wat in Grové se klaviermusiek voorkom, met onder andere Sándor, Gát en Neuhaus se benaderings tot klaviertegniek. Schoeman meld dat die toonkleur-konteks van byvoorbeeld herhalende note sal bepaal of Sándor se benadering tot 'n vry-val, gooi- of deurdrywende aksie aangewend moet word, terwyl sagte ostinaat-passasies kleiner, ekonomiese aksies vereis (Schoeman 2016: 207).

Tydens die ondersoek van die verskeie tekstuur-lae wat in *Masker van die watergees* voorkom, is bevind dat sestiendenoot-figurasies, perkussiewe agtstenoot-waardes, beklemtoonde kiemselle asook sonderlinge liriese, *legato* lae bestaan.

Die verspreiding van toonhoogtes binne die bestek van 'n sestiendenoot-groepering skakel hier met die aanwending van 'n gemaklike vyfvinger-handposisie. Daarbenewens is die plasing van swart klawers nie problematies nie, maar akkommoderend ten opsigte van die hoër ligging

van die brug van die hand. Vyfvinger-handposisies bring gemak teweeg en dit lei vervolgens tot die duetspelers se vermoë om 'n sterker klank in die perkussiewe konteks te kan bewerkstellig en uiteindelik projeksie te verbeter. Schoeman (2016: 210) se bevinding dat handposisie en motiefstruktuur gewoonlik verwant is in Grové se klavierwerke, vertoon dus as relevant tot die uitvoer van *Masker van die watergees*. Schoeman benadruk verder dat hierdie tipe figuraties nie bloot as vingerwerk benader moet word nie. Die toonkleur wat die komponis in die betrokke konteks wil voortbring, bepaal die interpretatiewe instelling daartoe. Hierdie beweging in sy geheel vereis 'n *non-legato* aanslag, met die uitsondering van enkele passasies met *legato*-aanwysings. Die *non-legato* aanslag bring 'n vinnige afwaartse beweging van die voorarm op elke noot teweeg, wat in kombinasie met 'n vinger-*staccato* gefasiliteer kan word. Sándor (1981: 68) se advies rondom die rotasie van die hand vertoon ook as behulpsaam. Die bo-arm, voorarm en pols kan ingespan word om die ligging van die vingers te ondersteun ten einde spierspanning te vermy.

Voorbeeld 3: Maat 1 uit Stefans Grové se *Masker van die watergees* vanuit *Maskers* (1999).



Agstenoot-waardes vervul 'n spesifieke funksie in *Masker van die watergees*. Grové het aan hierdie nootgroepe 'n perkussiewe karakter gekoppel deur die *staccatissimo*-uitbeelding daarvan. Dié perkussiwiteit word met die aanvang (mate 1 – 9) asook die slot (mate 30 – 32)

van die beweging aangetref, in kombinasie met kiemselle en die sestiendenoet-groepe. Te midde hiervan, bevorder die perkussiewe kwaliteit van die agstenoot-waardes die nabootsende effek van Suider-Afrikaanse pluk- en snaarinstrumente soos die mbira of *umakhweyana*-boog³⁶. 'n Bewustheid van hoe algemene Afrika-instrumente klink, kan in hierdie konteks behulpsaam vir die duetspelers wees. Die *non-legato* nootgroeperings word verder gespeëlbeeld deur die skerp *staccati* (v-teken) in die ander party (sien voorbeeld 3 bo). Dit verteenwoordig as't ware 'n pluk-aksie van die vinger en lei tot die skerper aanslag wat Grové verlang. Al hierdie komponente is moeilik om na vore te bring in 'n *presto*-tempo. Daarom is dit raadsaam dat die spelers elke artikulasie op 'n uiters langsame wyse oefen ten einde hulle benaderings met mekaar te kan belyn wanneer die finale tempo bereik word.

Uiteenlopende artikulasie- en aksenttekens word daarbenewens aangewend om bepaalde beklemtoning aan kiemselle te verleen.

Voorbeeld 4: maat 1 (secondo-party) van Grové se *Masker van die watergees*.

In die regterhand-lyn word 'n kiemsel benadruk met behulp van artikulasie- en aksenttekens, terwyl die linkerhand-lyn 'n perkussiewe effek teweegbring.



Schoeman (2016: 247) het tydens 'n in-diepte ondersoek van artikulasie-notasie in Grové se klavierwerke bevind dat hierdie komponis níé die *legato*-simbool aangewend het as fraseringsmerk nie, maar as artikulasie-aanduiding. Grové het hierdie benadering toegeskryf aan sy verbintenis met ander instrumente – hy het ook fluit en altviool gespeel. Vir strykers en houtblasers is artikulasie-aanduidings deur die komponis noodsaaklik (Hinch 2006: 15), en Grové wou dieselfde prinsiep in sy klaviermusiek toepas. Die sonderlinge gevalle waar *legato* pertinent deur Grové aangedui word, vereis noukeurige benadering. Schoeman (2016: 247)

³⁶ <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-8000004508>

onderskei tussen 'n perkussiewe, asook 'n nie-perkussiewe benadering tot *legato*-passasies in Grové se musiek. Uiteraard funksioneer die konteks waarin die *legato*-simbool aangewend is, as bepalend hiervan. In *Masker van die watergees* word *legato*-aanduidings te midde van harde, sowel as sagte dinamiëk-vlakke aangetref. Die musici moet poog om te bepaal watter tipe toonkleur Grové hierdeur wou bekom. Waar die groter gedeelte van hierdie beweging deur perkussiewe verklankings gedomineer word, word meer liriese elemente in jukstaposisie hiermee geplaas. Hierdie tipe teenoormekaarstelling dra by tot die algehele effek en bied ouditiewe verligting van die konstante perkussiwiteit.

Die laaste agt sestiendenoot-waardes van maat 1 is onder 'n *legato*-simbool geplaas. Hierdie nootwaardes word verder onderskei deur hulle andersoortige toonhoogte- en interval-samestellings (naamlik dalende rein-kwarte en mineur-tertse), teenoor die res van die figurاسies in die maat. Die *legato*-figurasie dra strukturele implikasies en deur die bepaalde skryfwyse (*legato* in plaas van *non-legato*) word hierdie element geaksentueer. Daarenteen word dieselfde uitleg in maat 2 aangetref, maar sonder die *legato*-simbool in hierdie opsig.

Voorbeeld 5: Maat 1 (primo-party) uit Grové se *Masker van die watergees*.

Hier word die laaste agt sestiendenoot-waardes met 'n legato-simbool aangedui.



Die dinamiëk-vlak waarin *legato*-passasies aangetref word, is bepalend van die toonkleur en sodoende die aanslag waarmee dit benader word. In 'n *forte*-verband is die skielike *legato*-aanslag nie so opvallend soos in 'n *piano*-konteks nie. In mate 14, 19 en 20 van *Masker van die watergees* word langer nootwaardes onder 'n *legato*-simbool geplaas (regterhand), terwyl die linkerhand bemoei is met die uitvoer van 'n andersoortige artikulasie. In hierdie opsig kan 'n sagter, ronder klank verkry word deur die hoogte, spoed en gradiënt van die aanslag te wysig. Die wyse waarop die klaviermeganiëk funksioneer, het 'n effek op die metode wat gevolg moet word. Die spoed waarteen die hamers die snare tref, is bepalend van die klank wat geproduseer

word. Die aanslag moet sodoende namate aangepas word om hierdie aksie te akkommodeer. Wanneer 'n sagter, ronder klank die doelstelling is, kan die vingers nader aan die klawerbord gehou word. Sodoende word die geleentheid vir die voorbereiding van die aanslag, asook 'n toename van klankbeheer bewerkstellig. Daarbenewens kan die sagter gedeelte van die vinger ingespan word om tot hierdie tipe verklanking by te dra.

Grové wend *acciaccatura's* as strukturele, asook intensiverende uitdrukking-middel aan (Schoeman 2016: 114). In *Masker van die watergees* funksioneer die *acciaccatura's* as 'n pedaalpunt in mate 17, 18, 27 en 28. Daarbenewens beklemtoon die rein-kwart samestelling van die *acciaccatura's* in mate 19, 20, 21, 23, 24 en 25 die inherente funksie wat hierdie interval in die beweging vervul.

Voorbeeld 6: maat 19 (primo-party) uit Grové se *Masker van die watergees*.

Gelyktydige acciaccatura's, bestaande uit twee verskillende intervalle (rein-kwart en mineur-terts) word hier vertoon. Die uiteenlopende artikulasies vereis 'n kombinasie-aanslag.



Dit blyk asof Grové die aanwending van *acciaccatura's* vir die hoër registers gereserveer het aangesien dit slegs in die primo-party voorkom. Daarbenewens is die *acciaccatura's* hoofsaaklik as deel van die melodielyn geïntegreer. Die pedaalpunt-*acciaccatura's* in mate 17 en 27 is oor 'n oktaaf versprei, waar die onderste toonhoogte as die *acciaccatura* voorkom, en aangehou word. Hierdie tipe skryfstyl, in oorleg met die sestiendenoot-groeperings wat met die betrokke handposisies skakel, beklemtoon Grové se bemoeienis met die pianistieke idioom.

Voorbeeld 7: maat 17 (primo-party) uit Grové se *Masker van die watergees*.

Pedaalpunt acciaccatura's word hier geïllustreer.



In maat 22 is die *acciaccatura* sowel as die hoofnoot uit twee afsonderlike tert-intervalle gekonstrueer en oor sisteme versprei. Die dinamiek-vlak waarin die *acciaccatura's* funksioneer, in kombinasie met die artikulasie-aanduiding wat die hoofnoot vergesel, onthul die toonkleur wat hier verlang word. In mate 17 en 27 word 'n skerp kontras teenoor die perkussiewe, *forte*-verklankings wat hierdie mate voorafgaan, geskep. Die hoofnoot vertoon as 'n langer nootwaarde, en pedaal-aanduidings is in die secundo-party genoteer. Hierdie elemente onthul 'n sagter, *cantabile*-toonkleur. Die tert-*acciaccatura* (maat 22) funksioneer te midde van 'n oorgang-passasie wat as misterieus oorkom. Die toonkleur tydens die uitvoer hiervan moet met die res van die passasiewerk saamsmelt om hierdie karakter te komplimenteer.

Voorbeeld 8: maat 22 (primo-party) uit Grové se *Masker van die watergees*.

Hier word die acciaccatura oor die sisteme versprei en word twee afsonderlike drieklanke verteenwoordig.



Die oorblywende *acciaccatura's* word saam met *staccatissimo*-hoofnoot gegroep in 'n *forte*-omgewing. Die wyse waarop Grové maateindes beklemtoon om opwinding teweeg te bring, word in mate 30 – 32 vertoon waar die hoofnoot met *staccatissimo*-, asook *sforzando*-aanduidings genoteer is. Die verbinding tussen die *acciaccatura* en die hoofnoot wat volg,

word dikwels onder 'n *legato*-boog geplaas. Die wyse waarop die *acciaccatura* en hoofnoot op mekaar volg, vertoon sodoende as *legato*, terwyl die hoofnoot telkens beklemtoon of perkussief voorgedra word weens die artikulasie- en aksent-aanduidings. Die beweging tussen die *acciaccatura* en hoofnoot kan ingespan word om as momentum tot die effektiewe uitvoer van die *staccatissimo* en *sforzando* te funksioneer.

Die verwesenliking van *acciaccatura*'s binne *Masker van die watergees* vereis 'n kombinasie-aanslag vanweë die beklemtoning en artikulasie wat daarmee gepaardgaan. Die rotasie van die voorarm bewerkstellig die snelle opeenvolging van die *acciaccatura* na die hoofnoot, waar die betrokke toonhoogtes sal bepaal of daar 'n binne- of buitewaartse draaiing moet geskied. Sodoende word die gravitasie-spil verskuif namate die rigting en afstand van die *acciaccatura* differensieer. Beklemtoning word bewerkstellig deur 'n direkte aanslag wat vanaf die bo-arm gewig afkomstig is. Die hand moet daarbenewens in die betrokke omvang gefikseer bly om gestalte aan die bostaande bewegings te gee. (Gát 1974: 170).

Die tweede beweging van *Maskers (Masker van die naggees)* staan in teenstelling met die eerste en finale bewegings van hierdie duetstel. Hier word 'n eiesoortige atmosfeer geskep deur die evokatiewe klankskildering, retoriese melodielyn en die aktivering van botone. Die primo-party verbeeld uiteenlopende karakters in die A- en B-seksies van hierdie beweging. Die A-seksie word met metriese vryheid voorgedra, terwyl die B-seksie as meer aktief oorkom vanweë die voël-nabootsings en vinnige figuraties.

Die wending van die kontoer in oorleg met herhaaltone verleen aan die primêre melodielyn 'n deklamatoriese karakter. Ten spyte van die yl tekstuur van die enkellyn-melodie, kan 'n gekonsentreerde klank bewerkstellig word deur 'n groter oppervlak van die vingerbed, asook arm-gewig aan te wend. Die primo-speler moet 'n doelstelling ten opsigte van die klank en frasering vestig. Die gradering van drie afsonderlike dinamiek-vlakke in maat 7 vereis noukeurige benadering. Afhangend van die dinamiek-vlak (dit wissel tussen *pianissimo*, *piano* en *mezzo forte* binne die bestek van drie note) kan die mate van arm-gewig aangepas word.

Voorbeeld 9: mate 5 – 8 (primo-party) uit Grové se *Masker van die naggees*.

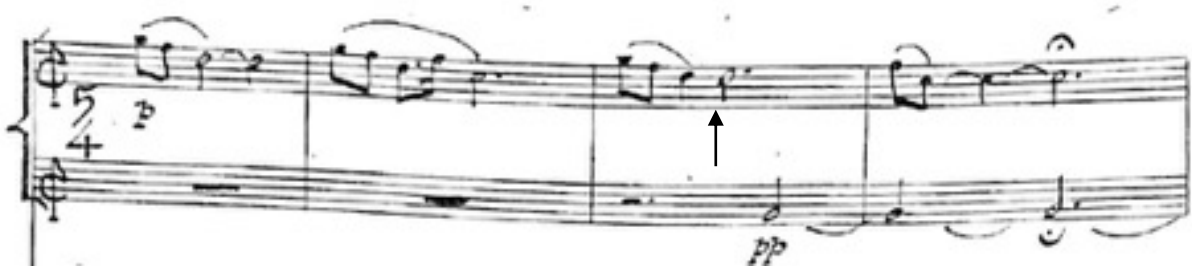
Spesifieke dinamiek-notasie word in maat 7 aangetref.



Frase-merkers in die gedaante van fermata's en aangehoue nootwaardes word aangewend. Dit blyk asof elke frase na 'n klimakspunt toe beweeg, waarna die aktiwiteit en dinamiek-vlakke afneem en uitsterf. Die frases in die B-seksie is verdeel in mate 22 – 23, 24 – 26 (tweede maatslag), 26 (derde maatslag) – 29, 30 – 31 en 32 – 34. In hierdie konteks blyk dit dat die frasing die aanslag sal bepaal. Grové wend hier herhaaltone aan om die dinamiek-vlak te laat toeneem én te laat afneem. Terwyl die herhaaltone in die A-seksie op 'n deklamatoriese wyse beklemtoon moet word, vertoon die herhaaltone in die B-seksie as skerper en perkussief. Daarbenewens word herhaaltone as opeenvolgend tot, of as deel van *acciaccatura*'s aangetref. Die dinamiek-vlak en gradering hiervan vertoon as bepalend van die wyse waarop die herhaaltone benader moet word. Gát (1974: 230) onderskei tussen twee benaderings met betrekking tot herhaaltone: die uitvoer daarvan met 'n enkele vinger, teenoor vinger- verwisseling. Die herhaaltone in hierdie beweging vereis dinamiese gradering en agogiese effek. Herhaaltone met dieselfde vinger word met 'n enkele fisieke beweging uitgevoer. Die bostaande effekte word sodanig met die meeste gemak en effektiwiteit gefasiliteer. Die snelle herhaling van note oor 'n kort tydsbestek word ook deur die gebruik van dieselfde vinger bevorder (Gát 1974: 230).

Voorbeeld 10: mate 1 – 4 (primo-party) uit Grové se *Masker van die naggees*.

Die herhaalnote in maat 3 vereis 'n deklamatoriese benadering.



Voorbeeld 11: mate 22 – 24 (primo-party) uit Grové se *Masker van die naggees*.

Dinamies-gegradeerde herhaaltone (geskei met rustekens) asook die snelle opeenvolging van note (aangedui met pyl) word hier aangetref.



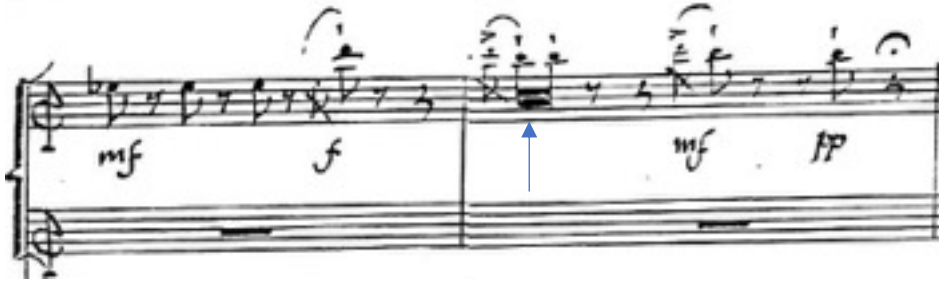
Voorbeeld 12: maat 25 (primo-party) uit Grové se *Masker van die naggees*.

Die eerste van die twee herhaaltone hier word in kombinasie met nog 'n noot, asook half-tenuto aangetref.



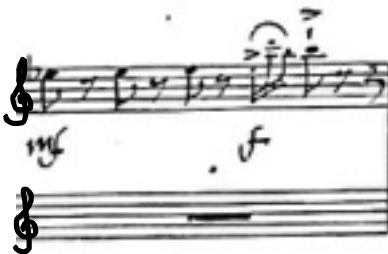
Acciaccatura's funksioneer as integraal tot die uitdrukking van 'n bepaalde karakter in die B-seksie. In maat 22 word 'n majeur-septiem interval as basis van die *acciaccatura*-omvang aangewend. Die bospatrys-roep word in maat 23 deur 'n mineur-terts interval, herhaaltone en *acciaccatura* verbeeld. Daarná word die aktiwiteit stelselmatig uitgedoof met behulp van rustekens, asook 'n afname in dinamiek en die aantal toonhoogtes.

Voorbeeld 13: mate 22 – 23 (primo-party) uit Grové se *Masker van die naggees*.
Die bospatrys-roep is met 'n pyl aangedui.



Die aanvanklike verskynsel van *acciaccatura*'s in mate 22 – 23 word deur die verloop van die opeenvolgende vier mate uitgebrei. 'n Addisionele noot (naamlik die E-mol vanuit maat 22) word tot die bospatrys-roep in maat 24 gevoeg.

Voorbeeld 14: maat 24 (primo-party) uit Grové se *Masker van die naggees*.
*Die uitbreiding van die *acciaccatura* word hier vertoon.*



Die vertikale aanwending van die majeur-septiem interval (vanuit maat 22) in oorleg met die liniêre gebruik van die mineur-terts interval (maat 23) word uiteindelik ingespan om die *acciaccatura*'s selfs verder te transformeer. Die laaste verskynsel van die *acciaccatura* word op so 'n wyse uitgebrei dat met 'n kortstondige tremolo ooreenkom. Sodoende kan hierdie figurasië met 'n rotasie-beweging aangepak word. 'n Kombinasie van uiteenlopende speeltegnieke word deur die *acciaccatura*'s in hierdie seksie vereis. Terwyl die herhaaltone binne hierdie *acciaccatura*'s met 'n afwaartse beweging uitgevoer sal word, verlang die vinnige opeenvolging van afsonderlike toonhoogtes 'n mate van rotasie. Die beklemtoning van etlike nootwaardes word weer deur 'n direkte afwaartse aanslag bekom. Uiteindelik kan

die onderskeidelike aanslae ontleed word en stelselmatig aanmekaar gelas word. Die hand kan gefikseer bly met die duim op E-mol, vyfde vinger op D en derde vinger op B ten einde oorbodige aksies te voorkom.

Voorbeeld 15: maat 27 (primo-party) uit Grové se *Masker van die naggees*.

Verdere transformasie van die acciaccatura's.



Hoewel die secondo-party na heelwat minder inspanning as die primo-party lyk, funksioneer die pedaalpunt en stil-neergedrukte akkoorde as beduidende elemente van hierdie beweging. Die verklankings hiervan moet op só 'n wyse benader word dat dit met die res van die klankskildering saamsmelt en sodoende die geskikte agtergrond wek. Die secondo-speler loop die gevaar om van die toonhoogtes onbedoeld te beklemtoon. Aan die ander sy is dit noodsaaklik dat elkeen van hierdie toonhoogtes moet klink. Voldoende klankbeheer moet sodoende deur die secondo-speler gehandhaaf word.

Voorbeeld 16: mate 5 – 8 (secondo-party) uit Grové se *Masker van die naggees*.

Sagte pedaalnote word in albei hande deur die verloop van die A-seksie verklank.



Voorbeeld 17: Maat 22 (secondo-party) uit Grové se *Masker van die naggees*.

Stom-akkoord wat bo-tone aktiveer.



In ooreenstemming met die titel van die derde deel van *Maskers*, *Masker van die oorlog-gees*, word die komposisie-tegnieke van die klavier- en duetmediums hier deur Grové ontgin om die karakter uit te beeld. Uiteenlopende tekstuurlae, *moto perpetuo* en die verklanking van register-uiterstes oor 'n kort tyd-bestek, bring hierdie effek teweeg.

Wat struktuur betref bestaan twee ooglopende seksies, maar 'n terugbeskouing na die materiaal vanuit die A-seksie word met die slot aangebied (van elke beweging van *Maskers*). Die komposisietegnieke word sodoende dienooreenkomstig aangewend. Die A-seksie van *Masker van die oorlog-gees* lê 'n perkussiewe, *moto perpetuo* karakter bloot. Die aanduidings met die aanvang van hierdie beweging – *staccatissimo*, *senza pedale* en *secco* – bewerkstellig hierdie effek. Daarbenewens word die hiërargie van die klanklae deur die dinamiek-notasie onthul. 'n Noodsaaklike oorweging tydens die verwerwing van 'n ooreenkomstige toonkleur en sodoende aanslag tussen duetvennote, is die wyse waarop die uitdrukking van kontoer geskied. Die duetvennote kan daarby baat om die formering van frases, asook die dans-gevoel wat deur die korter nootgroeperings teweeggebring word, te ondersoek. 'n Ouditiewe doelstelling wat hierdie elemente betref, kan sodanig gevestig word.

Terwyl daar geen akkoordspel in die eerste twee bewegings van *Maskers* voorkom nie, vertoon akkoorde as 'n integrale deel van *Masker van die oorlog-gees*. In mate 7, 9, 22, 49 en 58 word akkoordformasies aangewend om as oorgangspassasies te dien. Hierdie akkoorde kom in 'n enkele party op 'n slag voor, is dinamies gradeer (*crescendo* of spesifieke dinamiek-notasies), en word op 'n perkussiewe wyse voorgedra.

Voorbeeld 18: maat 9 (primo-party) uit Grové se *Masker van die oorlog-gees*.

Perkussiewe akkoorde.



Voorbeeld 19: Maat 22 (primo-party) uit Grové se *Masker van die oorlog-gees*.

Hierdie akkoordformasies dien as oorgangspassasies.



Hierdie oorwegings – naamlik die perkussiewe kwaliteit, gradering en balansering van die akkoorde – kan benader word met behulp van Sándor en Gát se bevindings. Na afloop van die vingers wat reeds in posisie geplaas is, kan perkussiewe akkoorde verklank word deur 'n stootbeweging (Sándor 1981: 19). Hierdie beweging kan bewerkstellig word deur die kortstondige saamtrek van die buig- en strekspiere in die voorarm. Sándor benadruk dat hierdie spiere ná elke sametrekking, moet ontspan. Die hand moet daarbenewens 'n gefikseerde posisie inneem om as 'n eenheid te funksioneer (Gát 1974: 145). In hierdie konteks sal eenvormige fermheid van die vingers help om die hand stabiel te hou saam met die middelvinger wat as spil funksioneer. 'n Direkte aanslag van elke akkoord deur 'n afwaartse beweging kan die perkussiewe kwaliteit wat hier verlang word, bewerkstellig (Gát 1974: 147). Vanaf maat 17 word akkoord-verklankings tussen die onderskeie duetspelers se hande, asook tussen die spelers se partye versprei. Sodoende kan die vinnige skakeling tussen register- uiterstes bewerkstellig word. Hierdie akkoorde word vergesel deur 'n verskeidenheid artikulasie- en aksenttekens, asook in oorleg met *acciaccatura*'s aangetref. Dit is noodsaaklik dat die duetvennote spronge op 'n ooreenkomstige wyse moet benader om uiteindelik 'n

eenvormige toonkleur te bekom. Neuhaus (1958: 132) benadruk dat die vertikale beweging wat deur 'n lynregte aanval-gradiënt bewerkstellig word die produksie van 'n vol en beheersde klank, asook akkuraatheid tot effek het. Tydens spronge oor groter afstande is dit egter nodig om 'n tipe rotasie-beweging, oftewel koepelvorm tussen die twee akkoordplasinge, te bewerkstellig. Sodoende moet 'n binnewaartse en buitewaartse draaiing gevestig word (Gát 1974: 177). Terwyl Sándor (1981: 55) vervat dat die pols nie onafhanklik mag beweeg nie (en hierdie tipe sprong moet fasiliteer), skryf Gát hierdie koepelvorm-sprong aan die vertikale beweging van die voorarm in kombinasie met die horisontale beweging van die bo-arm, toe (Gát 1974: 183). Die laasgenoemde outeur brei uit dat die vingers 'n ferm greep moet handhaaf ten einde voorbereid te wees vir die verklanking van die opeenvolgende akkoord. Uiteindelik kan die duetvennote met verskeie metodes tot hierdie akkoordspronge eksperimenteer om tot 'n geskikte vergelyk te kom.

Voorbeeld 20: mate 17 – 19 uit Grové se *Masker van die oorlog-gees*.

Akkoordspronge word hier tussen die partye versprei.



Met die bestudering van die onderskeie tekstuurlae van *Masker van die oorlog-gees*, is bevind dat Grové se aanwending van artikulasie, karakter aan die onderskeie seksies en bepaalde tema's verleen. In mate 15 – 16 van die secondo-party word *staccatissimo*, *sforzando*, en *tenuto* só aangewend dat geselekteerde toonhoogtes beklemtoon word. Die *staccatissimo*-note dien as't ware as 'n wegspringplek vir die *sforzando*- en *tenuto*-toonhoogtes wat daarop volg. Op hierdie wyse word 'n dans-gevoel gevestig.

Voorbeeld 21: mate 15 – 16 (secondo-party) uit Grové se *Masker van die oorlog-gees*.
 Hier word 'n bepaalde karakter met behulp van die notasie teweeggebring.



In maat 20 word 'n eiesoortige toonkleur gewek deur die kombinasie van *acciaccatura*'s, *staccatissimo* en *sostenuto* in dieselfde party. 'n Kombinasie-aanslag word hierdeur verlang. Vinger-onafhanklikheid kan die diverse artikulasies in die regterhand-party help fasiliteer. Die *acciaccatura*'s in die linkerhand-party verg 'n rotasie-beweging, terwyl die regterhand 'n vertikale beweging moet verkry. Die vinger wat die *sostenuto*-noot (middel-noot) in hierdie konteks verklank, kan deur middel van 'n stadiger aanslag die agogiek wat hiermee gepaardgaan, bewerkstellig. Hierdie effek geskied in 'n *piano*-dinamiek en beskik oor 'n heeltoon-samestelling.

Voorbeeld 22: maat 20 (primo-party) uit Grové se *Masker van die oorlog-gees*.



Die B-seksie van hierdie beweging lê Grové se aanwending van tekstuurlae bloot. Die *moto perpetuo* word in 'n *staccatissimo* gedaante voortgesit (maat 32), met die secondo-party wat in die maat daarná (maat 33) intree met 'n ongewone speeltegniek in die klavier-idioom konteks: *quasi pizzicato*. *Pizzicato* word gewoonlik in stryker-musiek aangetref en beskryf die pluk van die snaar. Grové se bemoeienis met die altviool word hier herlei na sy klaviermusiek. Ooreenkomstig met die eerste beweging, is bewustheid van die nabootsing van 'n

andersoortige instrument raadsaam om uiteindelik hierdie effek te bewerkstellig. In die opeenvolgende maat (maat 34) tree die sopraanlyn met 'n deklamatoriese melodie in (wat ooreenstem met die styl van die melodielyn wat in die tweede beweging aangetref is). Die aanwending van herhaaltone, frasing en dinamiek getuig hiervan. Hierdie effek duur voort tot in maat 40.

Voorbeeld 23: mate 34 – 37 uit Grové se *Masker van die oorlog-gees*.

Verskeie tekstuurlae word hier aangetref.



Vanaf maat 41 – 48 word verdere diverse tekstuurlae aangetref: skerp, herhaaltoon-*acciaccatura*'s in die boonste registers, *legato*-lyne met langer nootwaardes in die middelparty en die *staccatissimo moto perpetuo* in die bas-register. Mate 32 – 48 moet sodoende met 'n heterogene aanslag tussen die partye, en soms die onderskeie hande van 'n duetspeler, voorgedra word.

Voorbeeld 24: mate 42 – 45 uit Grové se *Masker van die oorlog-gees*.

Diverse tekstuurlae.



Dit blyk asof die kleiner nootwaardes (triole en sestiedenisnote) wat in *Masker van die oorlog-gees* voorkom, hoofsaaklik onder *legato*-simbole geplaas is. Die verskynsel van trioel volg op die perkussiewe akkoorde wat as oorgang daartoe dien. Sodoende funksioneer die skielike andersoortige ritmiese middel en *legato*-verklanking as jukstaposisie teenoor tussengaande materiaal.

Voorbeeld 25: maat 7 (primo-party) uit Grové se *Masker van die oorlog-gees*.

Die legato-triole verteenwoordig 'n skielike andersoortige aanslag en ritmiek.



Die sestiedenisnoot-passasies wat gekonstrueer is uit kiemselle A en B, se laaste noot word deurlopend as perkussief of beklemtoon aangetoon. Die opeenvolging van toonhoogtes binne die omvang van 'n vyfvinger-handposisie vergemaklik die uitvoer van hierdie passasies. Hiér kan die hand gefikseer bly, met die betrokke vingers op hulle klawers. Die gravitasie-spil kan

verskuif word deur die rotasie van die voorarm, terwyl beklemtoning van die laaste noot deur die beweging van die bo-arm gefasiliteer word.

Voorbeeld 26: maat 12 (primo-party) uit Grové se *Masker van die oorlog-gees*.

Die inhoud van hierdie maat is saamgestel uit kiemselle A en B.



Daarenteen kom sestiendenoot-passasies vanaf maat 19 af voor wat nie tematiese gewig dra nie, maar eerder funksioneer as toonkleur- en ritmiese middele. Hierdie toonhoogtes is tussen die onderskeie hande van 'n duetspeler versprei – 'n nuttige pianistieke tegniek om registeruiterstes vinnig op mekaar te laat volg. Hierdie passasies word gewoonlik saam met pedaalnotasie aangetref en vind dikwels gelyktydig tussen die partye plaas. 'n Ooreenkomstige aanslag tussen duetvennote sal aan hierdie 'n passasies homogene toonkleur verleen. 'n Direkte afwaartse aanslag met aanpassings in terme van die hoogte en gradiënt van die vingers kan die snelle skakeling tussen dinamiek-vlakke teweegbring. Ritmiese juistheid tussen vennote word met die verklanking van hierdie passasies verlang.

Voorbeeld 27: mate 28 – 30 uit Grové se *Masker van die oorlog-gees*.

Die passasiewerk in mate 29 en 30 word tussen die duetspelers se hande versprei.

In die eerste en laaste bewegings van hierdie duetstel blyk dit dat die spoedige skakeling tussen uiteenlopende toonkleure en tegniese benaderings as die grootste uitdaging vertoon. Hierdie opvatting skakel met Schoeman (2016: 234) se identifisering van tegniese uitdagings in baie van Grové se klaviermusiek. Schoeman bied die invoeging van kommas of kortstondige rusposes, as 'n moontlike oplossing. Kommas kan besonder behulpsaam in hierdie opsig wees, maar duetvennote moet steeds die ritmiese voortstuwing wat met Grové se musiek vereenselwig word, laat geskied.

Voorbeeld 28: Mate 16 – 17 uit Grové se *Masker van die watergees*.

Die skakeling tussen uiteenlopende speeltegnieke en toonkleure tussen mate 16 en 17 kan met behulp van 'n komma verwesenlik word. 'n Komma hier, vertoon as geskik in die gegewe musikale konteks.



The image shows a handwritten musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is divided into two systems, labeled with circled numbers 16 and 17. The first system (measure 16) features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. The second system (measure 17) shows a more melodic line with longer notes and slurs. A red 'J' symbol is placed above the first measure of the second system, indicating a comma. The score includes various dynamics such as *ff*, *sf*, and *sf*. There are also some handwritten annotations and a dashed box at the beginning of the first system.

Voorbeeld 29: mate 31 – 33 uit Grové se *Masker van die oorlog-gees*.

Voorbeeld 30: mate 38 – 41 uit Grové se *Masker van die oorlog-gees*.

'n Kortstondige ruspose tussen mate 40 – 41 sal aan die duetspelers die geleentheid bied om hulle hande te verskuif en voor te berei vir 'n andersoortige toonkleur en speeltegniek.

Die wyse waarop Zaidel-Rudolph die potensiaal van die klavier- en klavierduo-idioom ontgin, word in *Takes two to tango* ten toongestel. Musikale materiaal word op 'n pianistieke wyse versprei, deur die duim en pinkie van die afsonderlike hande oor die omvang van 'n oktaaf te plaas. Die oorblywende materiaal word telkens in die middel van die oktaaf aangetref, waar die ander vingers beskikbaar is om dit te verklank. Intervalle wat dikwels deur dié komponis aangewend word – sekundes en kwarte – is gemaklik bereikbaar wanneer die bou van die hand in oorleg met die plasing van klawers oorweeg word.

Zaidel-Rudolph omskryf hoe sy die kombinasie van twee afsonderlike klaviere aanwend: terwyl een van die duo-spelers die primêre musikale materiaal verklank, word die oorblywende speler se materiaal benut om die primêre materiaal te beklemtoon, hetsy deur middel van akkoorde, versierings of figurاسies (Zaidel-Rudolph & Smith 2020). Hierdie benadering illustreer Schumann (2005: 107) se standpunt dat een party die ander aanvul met figurاسies ten einde 'n groter dinamiese timbre te skep. Zaidel-Rudolph is verder aangetrokke tot die resonansie wat direkte of oktaaf-verdubbeling van toonhoogtes tussen twee klaviere teweegbring. Hierdie oorwegings bepaal dat duetspel van duo-spel verskil deurdat die rolle van die vennote in 'n duetkonteks uiteenlopend is, terwyl dit in 'n duo-konteks as't ware ooreenstem. Uiteindelik kan die musici met verskillende klankkwaliteite eksperimenteer. Die produksie van klank gaan gepaard met die aanslag wat aangewend word. Die duo-vennote kan 'n ouditiewe doelstelling vestig en bespreek hoe tegniese uitdagings benader gaan word. Die hoogte, spoed en gradiënt van die aanslag is bepalend hiervan. Daarbenewens moet die mate van arm-gewig, draaiing van die pols en voorarm asook die gedeelte van die vinger-oppervlak wat benut gaan word, namate aangepas word.

Die verspreiding van musikale materiaal geskied op só 'n wyse in *Takes two to tango* dat die melodielyn deurlopend op die boonste noot van 'n ostinaatpatroon voorkom. Zaidel-Rudolph verwys na hierdie figurاسies as ostinaat vanweë die herhalende aard van die toonhoogtes van die binnestemme (Zaidel-Rudolph & Smith 2020). Die verspreidings van melodie en binnestemme kan gekategoriseer word:

Voorbeeld 31: mate 5 – 8 uit Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango*.

Die melodielyn vertoon as die boonste noot met die konstante terugkeer na dieselfde toonhoogtes as binnestemme (vanaf maat 6).



Voorbeeld 32: mate 17 – 18 uit Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango*.

Die boonste noot uit elke nootgroep verteenwoordig die melodielyn, met twee dalende binnestem-toonhoogtes wat die res van die triool uitmaak (vanaf maat 16). Vanaf maat 17 word 'n harmoniese interval saam met die melodienuot verklank en 'n rusteken in die middel van die triool geplaas.



Voorbeeld 33: maat 19 – 20 uit Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango*.

Hier vorm die bo-note van die triole steeds die melodie waarna 'n rein kwart-interval die terugdraai na die boonste noot, tussengaan.



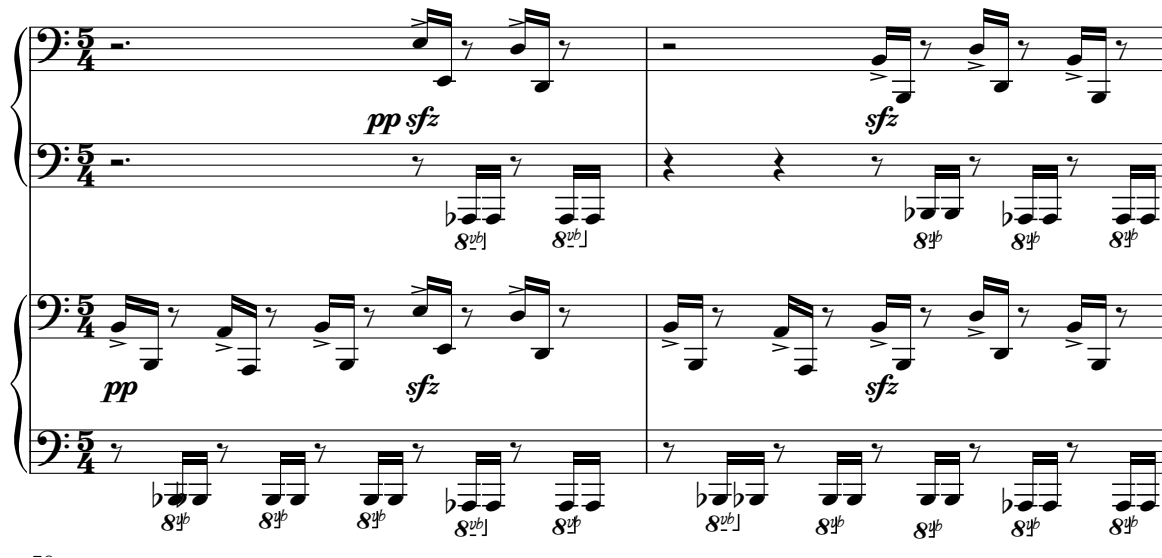
Voorbeeld 34: maat 70 – 71 uit Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango*.

'n Tipe gebroke-akkoord word vanaf maat 64 aangetref, waar die melodienoot deur twee akkoordnote vergesel word (pinkie saam met twee bykomende vingers). Die duim verklank die onderste noot van die oktaaf-omvang. Hierdie effek word in maat 70 voortgesit saam met vinnige triller-figurasies in die tweede klavierparty wat die materiaal beklemtoon.



Voorbeeld 35: mate 76 – 77 uit Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango*.

Die nootwaardes verklein vanaf maat 76 om gebroke-oktaaf passasies in sestiendenoot-waardes te vorm, waar die pinkie die melodienuot (eerste noot van die nootgroep) verklank.



Neuhaus beskryf die egaligheid van toonproduksie tydens die uitvoer van 'n nootgroep as die uiteindelijke doelwit waarna daar gestreef moet word (Neuhaus 1958: 118). Afhangend van die konteks waarin *legato*-passasies plaasvind, kan geïsoleerde vingerbeweging of die rotasie van die voorarm ingespan word om die gewenste toonkleur te bekom. Terwyl Neuhaus (1958: 117) tussen vinger-aksie en rotasie onderskei in die afdeling rondom die uitvoer van trillers en ornamentasie, vertoon hierdie benaderings as relevant tot bepaalde *legato*-nootgroeprings. Sándor (1981: 128) aan die ander sy, kategoriseer alle trillers as rotasie-bewegings en benadruk dat die pols en voorarm tydens die uitvoer van *legato*-passasies, namate aangepas moet word om die ligging van die vingers te ondersteun (Sándor 1981: 57). Die bostaande kategorieë van passasies uit *Takes two to tango* kan vanweë die draaiing van die betrokke toonhoogtes, met 'n rotasie- of sirkelbeweging van die pols en voorarm benader word. Die oomblik van rotasie word hiër bepaal deur die tydstip waartydens daar na die boonste of onderste spil-toonhoogte teruggekeer word. Die beklemtoning van geselekteerde toonhoogtes (hoofsaaklik die melodielyn in hierdie konteks) kan deur die bo-arm verkry word deur 'n direkte aanslag te bewerkstellig (Gát 1974: 170). Die arpeggio-figuur wat vanaf maat 65 aangetref word, kan ook deur middel van die ondersteuning van die pols en voorarm (op 'n horisontale en vertikale

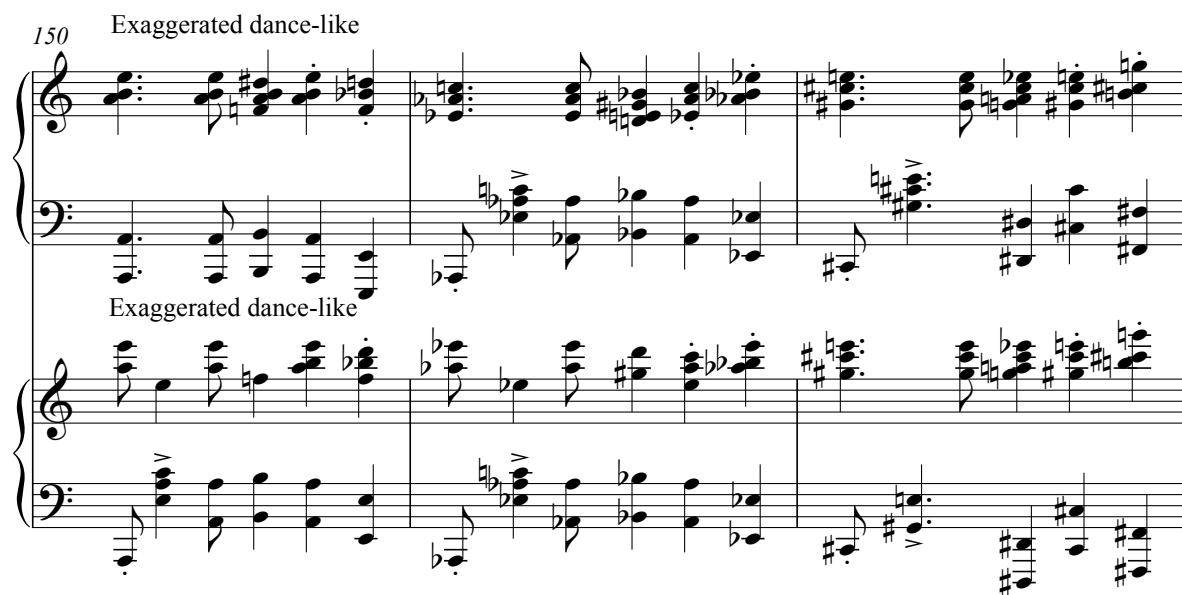
wyse) benader word om die deurplaas van die duim te akkommodeer. Sándor (1981: 71) beskou die funksie van die pols en voorarm tydens die uitvoer van arpeggio-figurasies as noodsaaklik om spierspanning en ongewenste aksente te vermy. ’n Toename in krag en briljante toonproduksie word daarbenewens hierdeur geskep. Hierdie fasette is belangrik om die voorstuwung van dié werk te verwesenlik.

Talle komponiste maak gebruik van oktawe in hulle klaviermusiek, en in die klavierduo-konteks kan hierdie middel op uiteenlopende wyses aangewend word. Terwyl Zaidel-Rudolph die meerderheid van die musikale materiaal in *Takes two to tango* oor die omvang van ’n oktaaf versprei het, word oktaafspel op sig self ook hiér aangetref. Stabiliteit tydens die uitvoer van opeenvolgende oktawe kan bekom word deur die hand-palm in ’n koepel-vorm te vestig (Gát 1974: 147). Daarbenewens kan die “gooi-aksie” wat deur Sándor (1981: 102) versin is aangewend word deur die “gooi” vanaf die bo-arm na die vingers te laat geskied. Sodoende kan ’n mate van gemak, asook toonkleur-eenvormigheid tydens oktaafspel bekom word. Gát (1974: 179) benadruk verder dat die toonkleur van die materiaal wat spronge voorafgaan en volg, oorweeg moet word. Die soepelheid van die arm tydens horisontale beweging, asook die handhawing van ’n effektiewe afstand vanaf die klawers kan die uitvoer van die gewenste toonkleur tydens spronge, bewerkstellig (Gát 1974: 179).

Voorbeeld 36: mate 150 – 152 uit Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango*.

Oktaafspel in die linkerhand-partye.

150 Exaggerated dance-like



Exaggerated dance-like

Die herhaalde oktawe vanuit mate 37 – 39, 112 – 114 asook 158 – 160 kom in sagter dinamiekvlakke voor. Hiér kan die dubbelle ontsnapping-meganiek van die klavier ingespan word om gestalte aan hierdie effek te gee. Sodoende word die klawers nie heeltemal gelig nie, en die speling van die hamer en klavier beproef.

Voorbeeld 37: mate 158 – 160 uit Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango*.

Herhaalde oktawe in 'n piano-omgewing.

158

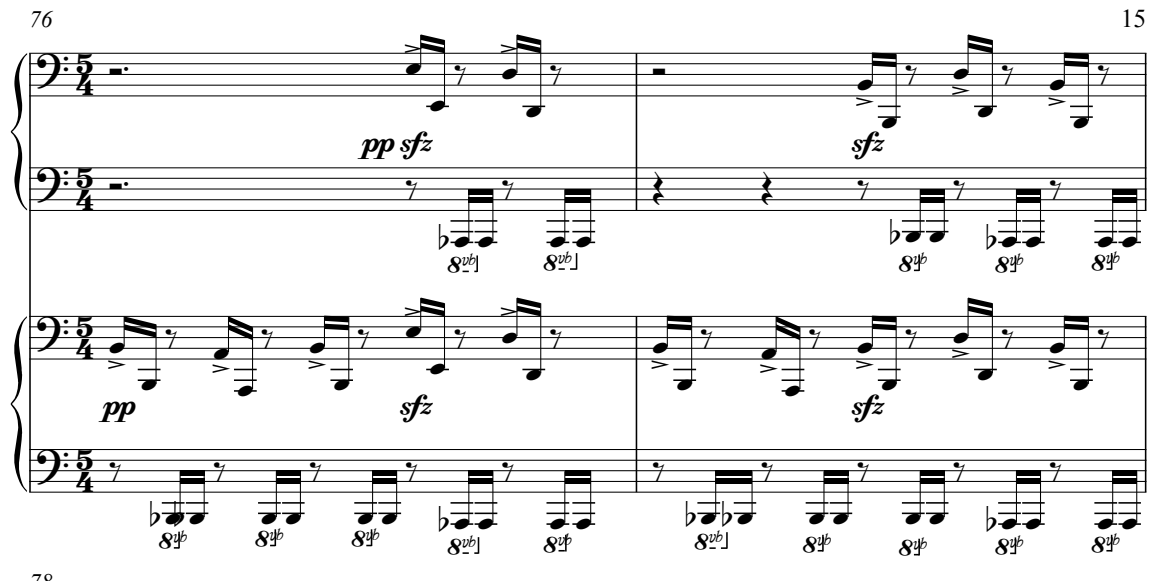


The musical score consists of two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system starts at measure 158. The right hand begins with a piano (*p*) dynamic and plays a melodic line that moves in a broken octave pattern. The left hand plays a rhythmic accompaniment consisting of chords and single notes. The second system continues the same pattern, ending at measure 160. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor).

Die primêre tema van *Takes two to tango* word telkens as die eerste noot van gebroke oktaafpassasies aangebied. Terwyl die hand se greep in 'n oktaaf-omvang gefikseer bly, kan verskuiwing met behulp van 'n rotasie-beweging bewerkstellig word (Gát 1974: 175). Die beklemtoning van die melodielyn word deur 'n direkte aanslag, afkomstig vanaf die bo-arm, gefasiliteer (Gát 1974: 170).

Voorbeeld 38: mate 76 – 78 uit Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango*.

Gebroke oktawe waar die melodielyn deur die pinkie voortgebring word.



4.3.2. Benadering tot artikulasie- en aksenttekens

Berman (2000: 53) beskryf artikulasie as 'n betekenisvolle middel wat musici tot hulle beskikking het ten einde musikale uitdrukking te laat geskied. Die term “artikulasie” kan die mate van duidelikheid en die wyse van motiewiese definisie omskryf. In die konteks van hierdie bespreking funksioneer dit egter as die beskrywing van die mate van skeiding tussen note, asook die bepaalde aanslag wat daarmee gepaardgaan (Berman 2000: 53).

Schoeman (2016: 201) het 'n in-diepte ondersoek van Grové se artikulasie-notasie gemaak (met *Nonyana, die seremoniële danseres* wat as gevallestudie gedien het). Die artikulasie-katalogus met die inleiding van die Bartók-uitgawe van JS Bach se *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* is deur Fischer (2001) en Suchoff (2002) as maatstaf tot Bartók se artikulasie in sy eie komposisies aangewend. Vervolgens is hierdie katalogus ook deur Schoeman (2016: 246) gekonsulteer om Grové se artikulasie-notasie uiteen te sit. Die noukeurigheid waarmee Grové artikulasie genoteer het, benadruk die beduidende funksie wat dit in sy werke vervul. Ooreenkomstige artikulasie-simbole word in *Maskers* en *Takes two to tango* aangetref.

Schoeman (2016: 247) brei uit op Suchoff (2002: 31) se omskrywing van perkussiewe, diverse en nie-perkussiewe benaderings tot artikulasie. Die eersgenoemde kan as 'n direkte aanslag

met onmiddellike klank-effek geïdentifiseer word, terwyl die teendeel as 'n geleidelike aanslag en verklanking na vore kom. Die konteks waarin die artikulasie-simbool aangetref word, bepaal die benadering daartoe.

Die kombinasie van artikulasie- en aksent-tekens wat in *Maskers* aangetref word, dien as verdere onthulling van die funksie van die onderskeie simbole. Schoeman (2016: 253) se bevinding dat die algemene aksent-teken (>) dikwels aangewend is om die *cantabile*-faset van 'n nootgroep te beklemtoon, word deur die nootgroepe in die eerste en finale bewegings van hierdie duetstel gestaaf. Die aanwending van beide die algemene aksent en *sforzando* deur die verloop van hierdie nootgroeperings, onthul dat die *sforzando* as die sterkste beklemtoning dien, in ooreenstemming met Bartók se katalogus-handleiding. Die nie-perkussiewe aanslag wat aan die algemene aksent verbonde is, kan met behulp van arm-gewig bewerkstellig word.

Voorbeeld 39: maat 1 (primo-party) uit Grové se *Masker van die watergees*.

Die wyse waarop aksenttekens in die nootgroeperings aangewend is, word hier vertoon.



Voorbeeld 40: mate 34 – 37 (primo-party) uit Grové se *Masker van die oorlog-gees*.



Grové benut hierdie aksent-teken (>) in oorleg met *acciaccatura*'s en vinnige figurasies in die B-seksie van *Masker van die naggees* (tweede beweging). Op hierdie wyse word beklemtoning aan die eerste noot van die figurasies en *acciaccatura*'s verleen. Die agogiese effek van die algemene aksent-teken bewerkstellig in hierdie konteks 'n mate van voorbereiding vir die uitvoer van hierdie vinnige passasies, asook 'n mate van ouditiewe vestiging. Uiteindelik kan die bospatrys-roep in hierdie seksie met behulp van agogiese aksente uitgedruk word.

Voorbeeld 41: mate 22 – 27 (primo-party) uit Grové se *Masker van die naggees*.



In *Takes two to tango* word die algemene aksent-teken ingespan om die buitelyne van triool- en sestiendenoot-ostinate te beklemtoon. Hierdie buitelyne funksioneer telkens as tematiese materiaal, dus is die aanwending van dié teken (>) sinvol (sien voorbeelde 33 en 38 bo). Die melodielyn moet uiteindelik meer beklemtoon as die binnestemme voorgedra word en kan verder met 'n mate van agogiek benader word. Buiten die beklemtoning van die melodielyn, bewerkstellig die aksent-teken voortstuwing van die ostinaatpatrone, veral met die aanvang van die werk. In die seksie vanaf maat 64 word die aksent-teken slegs op geselekteerde tydskipte geplaas, wat beklemtoning aan bepaalde oomblikke verleen.

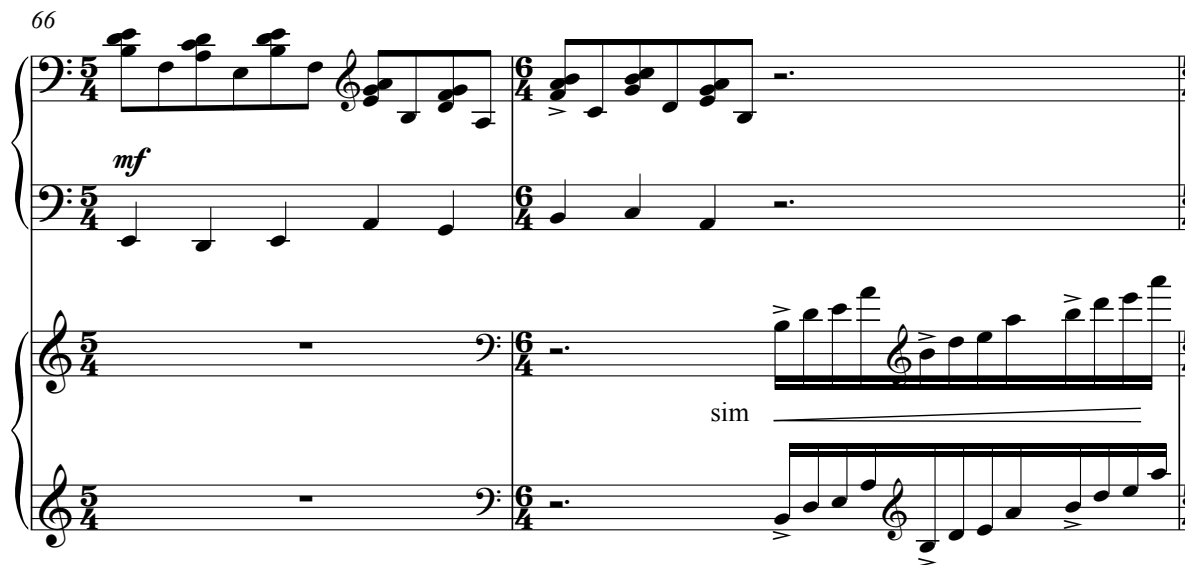
Voorbeeld 42: mate 5 – 7 uit Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango*.

Voorstuwing van die ostinaatpatrone.



Voorbeeld 43: mate 66 – 67 uit Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango*.

Slegs geselekteerde oomblikke dra beklemtoning. Die opgaande arpeggio-figure se beklemtoning sluit aan by die voorstuwendende en metriese effek wat deur die aksent bekom word.

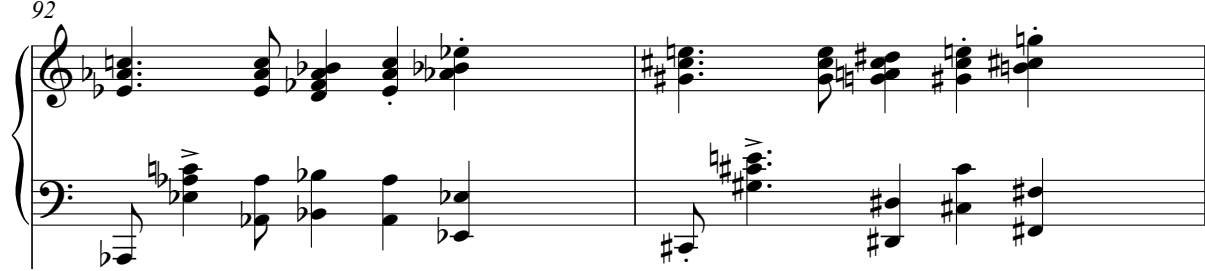


Daarbenewens word 'n agogiese effek tydens die verklanking van talryke akkoorde in dié werk verlang. Die gesinkopeerde ritmiek wat met 'n tango vereenselwig word, word ook met behulp van die algemene aksent benadruk in die tango-seksies.

Voorbeeld 44: mate 92 – 93 (eerste klavier-party) uit Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango*.

Hier word die gesinkopeerde ritmiek van die tango deur die aksent-teken bevorder.

18
92



Sforzando- asook *sforzato*-tekens word in *Maskers* en *Takes two to tango* aangetref. Die aanname kan gemaak word dat die komponiste twee eiesoortige effekte hierdeur wou bekom. Schoeman (2016: 248) tref onderskeid tussen hierdie toepassings deur die taalkundige aspek daarvan te ondersoek. *Sforzato* dui op die verlede tydvorm van die Italiaanse werkwoord. Sodoende moet die *sforzando*-versterking meer geleidelik geskied as *sforzato* wat 'n direkte aanslag in die vorm van beklemtoning, suggereer. Die verskil tussen hierdie beklemtonings kan na vore gebring word deur die spoed van die aanslag aan te pas. Daarbenewens kan 'n groter gedeelte van die vinger-oppervlak (sagter vingerkussing) ingespan word om *sforzando* voort te bring, terwyl die skerp gedeelte van die vingerpunt die direkte aanslag wat met *sforzato* gepaardgaan, meer effektief kan weergee.

Die noukeurigheid waarmee Grové sy partiture genoteer het, word deur die aanwending van beide *tenuto* en die ooreenkomstige simbool (–), beaam. Die *tenuto*'s wat in *Masker van die watergees* asook *Masker van die oorlog-gees* aangetref word, vertoon as kontrasterend te midde van die *non-legato* en perkussiewe omgewing wat hierdie bewegings domineer. Die dinamiek-verband en die oorweging of die *tenuto* in oorleg met ander artikulasie-teken aangewend is, bepaal die mate van perkussiwiteit wat die *tenuto* meegaan. In die derde beweging se derde maat word die indikasies, *ten* en *sf*, gekombineer. Hierdie kombinasie dui op 'n perkussiewe benadering, terwyl die (–) teken in maat 1 van die eerste beweging nie-

perkussief uitgevoer moet word, vanweë die *mezzo piano* dinamiek en langer nootwaarde in hierdie konteks.

Voorbeeld 45: maat 3 (primo-party) uit Grové se *Masker van die oorlog-gees*.

Hier word 'n *tenuto* en *sforzando* gelyktydig aangetref.



Voorbeeld 46: maat 1 (secondo-party) uit Grové se *Masker van die watergees*.

Die *tenuto* word in hierdie konteks op 'n nie-perkussiewe wyse benader.



'n Enkele *tenuto*-teken word in *Takes two to tango* aangetref. Die laaste noot van die inleiding tot die tango-tema in maat 90, dui op 'n kleurverandering, vanweë die harmoniese skuif en die *piano*-verband waarin hierdie passasie geskied. Sodoende sal hierdie *tenuto* sensitief, met 'n nie-perkussiewe aanslag, verklank word.

Voorbeeld 47: mate 89 – 90 (tweede klavierparty) uit Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango*.



Die konteks waarin Grové die half-*tenuto* ingespan het, verleen vokale uitdrukking aan geselekteerde note, terwyl Zaidel-Rudolph in *Takes two to tango* hierdie artikulasie-simbool met die verklanking van oktawe in die bas-register benut het. In *Masker van die watergees* word daar vanaf maat 19 'n meer liriese motief met behulp van tertsharmonie bewerkstellig. In maat 20 word die eerste noot van die motief herhaal. Die eerste noot hiervan word deur 'n half-*tenuto* simbool vergesel. Hierdie artikulasie verleen 'n opmerklike agogiek aan die herhaal-tone.

Voorbeeld 48: maat 20 (primo-party) uit Grové se *Masker van die watergees*.



In *Masker van die naggees* blyk dit dat Grové weer hierdie artikulasie-simbool in oorleg met herhaaltone benut het. Die implikasie van herhaaltone waar die eerste of tweede toonhoogtes half-*tenuto* voorgedra moet word, is dat die beklemtoonde toonhoogte andersoortig as die oorblywende toonhoogte moet geskied. Op hierdie wyse word 'n klaende, vokale kwaliteit aan die beklemtoonde toonhoogte ontleen.

Voorbeeld 49: Maat 25 (primo-party) uit *Masker van die naggees*.



In die seksies vanaf mate 19 en 135 in *Takes two to tango* word die oktawe in die bas-register wat oor 'n langer nootwaarde beskik, met 'n half-*tenuto* simbool aangedui. Die duur van hierdie oktawe in oorleg met die bas-register waarin dit geskied, bring 'n bepaalde resonansie in hierdie verband teweeg. Volgens Bartók se artikulasie-katalogus moet die lengte van hierdie note nie korter as die helfte van die betrokke nootwaarde duur nie.

Voorbeeld 50: mate 19 – 20 uit Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango*.


 Musical score for Example 50, showing piano and violin parts. The score is in 2/4 time and features triplets in both hands. The piano part is marked *mp* and *sf*, and the violin part is marked *mp* and *sf*. The score is divided into two systems, each with two staves.

Die rol wat die *staccatissimo*-artikulasie in *Maskers* vervul, is beduidend. Binne die konteks van die klavierduet-medium blyk dit dat hierdie beklemtoning met behulp van 'n skerper klankkleur, bepaalde funksies het. In die aanvangsbeweging vorm die *staccatissimo*-baslyn

(agtstenoot-waardes) deel van die uiteenlopende tekstuurlae. Daarbenewens geniet kiemsel C uitdrukking met behulp van die *staccatissimo*-simbool (sien voorbeeld 46 bo). In die B-seksie van die middel-beweging word 'n kontrasterende toonkleur teenoor die A-seksie, deur die aanwending van *staccatissimo* gewek. Die plasing van rustekens saam met hierdie artikulasie-notasie verleen aan hierdie motief sy karakter. Die bospatrys-roep word ook uiteindelik hierdeur verwesenlik (sien voorbeeld 41 bo). In die finale beweging benut Grové beide die *staccatissimo*-simbool, asook die term, *staccatissimo*. Daarbenewens word terme soos *secco* daarmee saam aangetref. Hierdie kombinasie van terme en notasie dui op 'n perkussiewe kwaliteit wat domineer. Dit blyk asof Grové hier die term *staccatissimo*, tydens die nootgroepe aangewend het, terwyl die simbool vir enkel-note of akkoorde gereserveer is. *Staccato* en *staccatissimo* vereis 'n energieke aanslag. Die tempo asook die register waarin hierdie artikulasie-tekens voorkom, bepaal die mate van energie wat bestee moet word. In 'n stadiger tempo word meer tyd vir voorbereiding toegelaat, terwyl die dempers in die boonste registers ontbreek en sodoende 'n kragtiger aanslag verlang. Uiteindelik moet 'n direkte aanslag van die bo- en voorarm aangewend word ten einde 'n *staccato*-aanslag te verwerf. In vinniger tempo's word die funksie van die bo arm uitgeskakel, en slegs die voorarm gebruik (Gát 1974: 73). Schoeman beskryf die verwesenliking van die *staccatissimo*-aanslag binne die konteks van *Nonyana, die seremoniële danseres*, as 'n pluk-aksie wat deur die vinger verkry word (Schoeman 2016: 248). Hierdie benadering vertoon as relevant tot die verklanking van enkele note, akkoorde en passasies binne hierdie werk, maar die uitvoer van die *moto perpetuo* nootgroepe in die derde beweging kan moontlik vereis dat die hand en voorarm ingespan moet word om energie te preserveer.

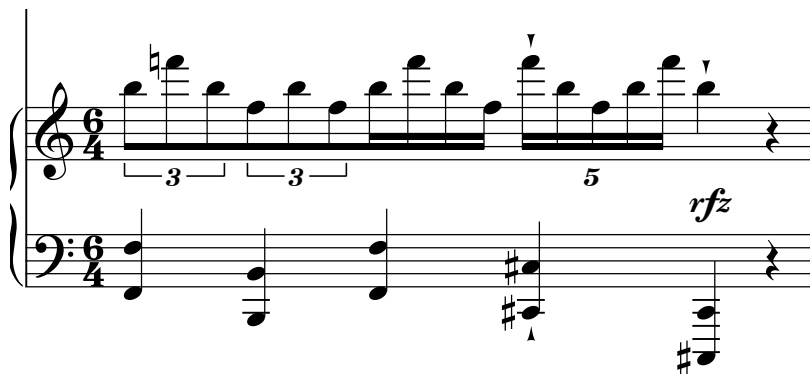
In die tango-seksies vanuit *Takes two to tango* word *staccato*'s aangewend om 'n ligter gevoel aan die laaste twee maatslae te ontleen en terselfdertyd as aanloop tot die eerste maatslag van die opeenvolgende maateenheid, te dien. Hierdie benadering is in ooreenstemming met die ritmiese momentum wat met 'n dans vereenselwig word. Uiteindelik word die dans-karakter bewerkstellig deur die aanwending van artikulasie. Daarenteen blyk dit in die konteks van hierdie werk asof Zaidel-Rudolph die *staccatissimo*-simbool eksklusief aangewend het om geselekteerde tydstippte te beklemtoon. Namate die spanning in hierdie werk toeneem, word *staccatissimo*'s benut om addisionele klem op akkoorde te plaas. Die *staccato*'s wat vantevore op die laaste twee maatslae van die tango-tema aangetref is, word namate die komposisie vorder, met *staccatissimo*'s vervang.

Voorbeeld 51: maat 163 uit Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango*.



Daarbenewens word die *staccatissimo* artikulasie-simbool tydens die verklanking van 'n gebroke-akkoord passasie aangetref. Die skielike *staccatissimo* te midde van die *legato*-passasie funksioneer uiteraard as 'n beklemtoning.

Voorbeeld 52: maat 144 (tweede klavierparty) uit *Takes two to tango*.



In *Maskers en Takes two to tango* word 'n kombinasie van artikulasie-simbole soms gelyktydig aangewend. Die interpretasie hiervan dui op 'n gemengde aanslag wat vereis word. Die bepaling kan gemaak word of die betrokke simbole implikasie op die duur, en/of beklemtoning van die toonhoogtes het.

Die volgende artikulasie-kombinasies en verbindings word in *Maskers* geïdentifiseer:

- *Sforzando* saam met *staccatissimo* dui steeds op die “pluk” van die toonhoogte, maar met addisionele klem.
- Daarbenewens dui die gelyktydige kombinasie van *sforzando* en *tenuto* op 'n perkussiewe benadering tot die uitvoer van die *tenuto*, waar die toonhoogte voluitgehou word, maar met 'n versterkende beklemtoning aangebied word.
- In maat 23 van *Masker van die watergees* word die term, *tenuto*, terselfdertyd as die *tenuto*-simbool (–) aangewend. Dit is moeilik om te bepaal watter effek Grové hierdeur wou bekom. Hy wou moontlik die noodsaaklikheid van die *tenuto* op die gegewe tydskope, beklemtoon.
- Grové beëindig dikwels *legato*-passasies en *acciaccatura*-verbindings met 'n *sforzando* en/of *staccatissimo* op die laaste noot. Hierdie tegniek stem ooreen met die wyse waarop dié komponis talryke maateindes beklemtoon. Hierdie aspek van Grové se skryfstyl skakel met die stamp-gevoel wat met baie Afrika-danse vereenselwig word. Die pianis kan sy of haar voorarm en pols benut om die handposisie in die gewenste rigting van die toonhoogte wat beklemtoon moet word, te beweeg en daarna, op te lig. Sodanig sal die versterking van die betrokke vinger (deur fermheid) bewerkstellig word.
- Die opeenvolging van *tenuto* en *staccatissimo* in onbepaalde volgordes, word deurlopend in *Maskers* aangetref. Terwyl die *staccatissimo* as momentum dien, funksioneer die *tenuto* daarna, as 'n tipe anker of beklemtoonde ruspose.
- Grové span die pianistieke medium in om uiteenlopende artikulasies gelyktydig te laat geskied. In *Masker van die oorlog-gees* word 'n enkele noot as *sostenuto* aangedui, terwyl die omringende toonhoogtes *staccatissimo* voorgedra moet word (maat 20). In maat 56 word 'n *legato*-verbinding met 'n *staccatissimo*-akkoord in die middel daarvan, aangetref. Schoeman (2016: 255) vermeld dat Grové die akoestiese resonansie van toonhoogtes en bo-tone in ag geneem het en op hierdie wyse ontgin het.
- Die *legato*-verbinding tussen 'n algemene aksent met *staccatissimo*, opeengevolg deur *staccatissimo-sforzando* en *staccatissimo*, word dikwels deur Grové aangewend. Die

mate van agogiek, versterking en duur van die toonhoogtes is bepalende oorwegings van die aanslag wat hierdeur vereis word. Die spoedige skakeling tussen uiteenlopende artikulasies en sodoende aanslae, vergestalt as een van die uitdagendste aspekte in Grové se klaviermusiek.

In *Takes two to tango* word die volgende kombinasies van artikulasie-notasies aangetref:

- In maat 13 word die relatief-sterk beklemtoning (^) saam met *sforzato* benut om aan twee tritonus-akkoorde 'n *martellato*-effek te verleen. Die beklemtoning geskied hier onmiddellik, terwyl die langer nootwaardes die klank uitrek om 'n dramatiese effek tweeweg te bring.
- In die maat daarna word *sforzato* saam met 'n *staccatissimo*-simbool gebruik om aan dieselfde tritonus-akkoord as vantevore, 'n skerp verklanking te besorg. Hierdie akkoord dien as afwisselende beklemtoning tot die tritonus-gebaseerde gebroke-akkoordpassasies wat in die oorblywende party aangetref word.
- Akkoorde wat die *staccato*- asook half-*tenuto* simbool saam met die algemene aksent-teken dra, dui op toonhoogtes van 'n korter duur, maar met 'n agogiese aanslag.
- Vanaf maat 68 vervul die tweede klavierparty weer die rol van beklemtoning van materiaal, saam met die tematiese materiaal wat in die eerste klavierparty aangetref word. Hier word die algemene aksent-teken met *sforzando* gekombineer. Hierdie akkoorde vertoon sodoende as beklemtoon, maar met 'n agogiese aanslag.
- In die gebroke-oktaaf passasies vanaf maat 76 word die algemene aksent saam met *sforzato* benut, in 'n *pianissimo*-vlak. Die algemene aksent word in hierdie seksie deurlopend aangewend om beklemtoning van die melodielyn te bewerkstellig. 'n Moontlike interpretasie daarvan kan wees dat die *sforzato* die onmiddellike versterking van die bepaalde toonhoogte vereis, terwyl die aksent daarop dui dat die betrokke toonhoogte steeds as deel van die melodielyn funksioneer.

Die verskeidenheid van artikulasie-tokens wat in *Maskers* en *Takes two to tango* geïdentifiseer is, vereis 'n weldeurdagte benadering deur die duet- of duo-vennote. Die duur, mate van beklemtoning en agogiek, asook aanslag is fasette wat bespreek kan word. Scriba (2010: 74) het 'n oefenmetode ontwerp om 'n ooreenkomstige verklanking van geartikuleerde passasies en frases te verwerf. Tydens hierdie oefening moet een van die ensemble-lede 'n passasie of frase voorspeel, waarna die oorblywende speler moet poog om die verklanking na te boots. Op

hierdie wyse kan 'n ouditiewe doelstelling gevestig word en die ensemble-lede bewustheid van mekaar se speel-style verwerf.

4.4. Balans

Die verworwenheid en handhawing van balans is een van die noodsaaklikste fasette van goeie ensemble-spel. Uiteindelik is een van die musikus se primêre verantwoordelikhede om die musiek wat op die partituur verskyn, aan die luisteraar oor te dra. Sodoende moet die struktuur, tema's en algehele styl van 'n komposisie op 'n doeltreffende wyse weergegee word. Gestalte aan hierdie elemente kan nie geskied sonder die balansering van die partye nie.

4.4.1. Dinamiek

In die konteks van komposisies waar daar weinig dinamiek-aanduidings aangetref word, kan die duet- of duo-vennote 'n strukturele en teksturele analise van die werk doen. Op hierdie wyse kan daar bepaal word watter musikale materiaal in die voorgrond, teenoor die agtergrond, moet funksioneer. Uiteindelik kan 'n dinamiese vlak aan elkeen van die onderskeie spelers se hande toegeken word. In *Maskers* en *Takes two to tango*, is daar geen gebrek aan dinamiek-aanduidings nie. Albei komponiste het noukeurig te werk gegaan ten opsigte van notasie. Ensemble-lede moet ten spyte van die duidelikheid van die notasie ooreenstemming bereik rondom die interpretasie van die dinamiek-vlak. Daarbenewens verteenwoordig die wyse waarop *crescendi* en *diminuendi* gegradeer word as 'n verdere oorweging tydens die verwerking van ooreenkomstigheid in hierdie verband. Die nabootsing-oefening wat deur Scriba ontwerp is, kan behulpsaam wees om bewustheid hiervan ook te verkry. Een van die ensemble-lede kan 'n frase met 'n *crescendo* of *diminuendo* uitvoer, terwyl die ander party versigtig luister en daarná, dieselfde effek probeer naboots. Scriba (2010: 69) benadruk dat die duetspelers dinamiese aanpassings moet maak om die inherente kwaliteite van die onderskeie registers, te akkommodeer. Die lengte en dikte van die snare beïnvloed die vibrasie van die betrokke snare, wat uiteindelik 'n effek op die resonansie het wat voortgebring word. Die dinamiek-aanduiding moet sodoende sáám met die register waarin die materiaal geskied, oorweeg word om oortollige klank te bekamp.

Voorbeeld 53: maat 1 uit Grové se *Masker van die watergees*.

Die verspreiding van spesifieke dinamiek-notasie tussen die partye word hier waargeneem.



Musical score for Example 53, measure 1 of Grové's *Masker van die watergees*. The score is for piano (Pr.) and second piano (Sec.). The tempo is Presto, 1/4 = 120. The piano part has dynamics *mf* and *sf*. The second piano part has dynamics *pp* and *mf*. Both parts are marked "senza ped."

Voorbeeld 54: maat 4 uit Grové se *Masker van die watergees*.

Die dinamiek-vlakke word hier herversprei tussen die partye. Die register van die secundo-speler se materiaal is 'n belangrike oorweging ten einde die nodige aanpassings te maak.



Musical score for Example 54, measure 4 of Grové's *Masker van die watergees*. The score shows two systems of staves. The first system has dynamics *mf* and *sf*. The second system has dynamics *mf* and *sf*. A circled number 4 is present in the first system.

Voorbeeld 55: maat 28 uit Grové se *Masker van die watergees*.

Ooreenkomstige dinamiëk-gradering tussen die partye word hier vertoon.

Voorbeeld 56: mate 27 – 29 uit Grové se *Masker van die naggees*.

Hierdie voorbeeld wys Grové se spesifieke aanwending van dinamiëk-notasie uit.

Voorbeeld 57: mate 34 – 37 (primo-party) uit Grové se *Masker van die oorlog-gees*.

Fyn nuansering in die melodielyn word deur die dinamiek-aanwending bewerkstellig.



Voorbeeld 58: mate 29 – 32 uit Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango*.

Hierdie voorbeeld verteenwoordig 'n opwaartse sekwensiële beweging wat tussen die partye versprei is. Die meewerking van die duo-vennote kan 'n stelselmatige toename in dinamiek bewerkstellig.



4.4.2. Intonasie

Die beklemtoning van 'n bepaalde noot of note binne die konteks van akkoordspel funksioneer as 'n integrale faset hiervan. Binne die bestek van 'n akkoord-gebaseerde frase, kan die verklanking van 'n melodielyn, teenmelodie en belangrike stemvoerings terselfdertyd geskied. Die balansering van stemme binne 'n akkoord vertoon sodoende as 'n noodsaaklike deel van goeie akkoordspel. Die pianis is hier bemoei met die vertikale, asook horisontale klank-effek wat geproduseer word.

Musikale materiaal wat in verdubbeling tussen lyne voorkom, kan geïntoneer word om beklemtoning aan die verkose lyn te verleen en oortollige resonansie te bekamp. Die verspreiding van materiaal binne die klavierduet-konteks veroorsaak dat die spelers gewoonlik uiteenlopende funksies vervul. Tydens tekstuur-analise van die betrokke werk kan wesenlike melodielyne, stemvoerings en verdubbelings geïdentifiseer word en 'n dinamiekvlak aan die onderskeie lyne toegeskryf word. Hiër blyk die belangrikste oorweging om die kwaliteite van die klavier se registers te wees (hierdie aspek is ook in die voorafgaande seksie rondom dinamiek, bespreek). Die register-kwaliteite saam met die hiërargie van musikale materiaal bepaal uiteindelik op watter wyse die duetspelers se aanslag en pedaal-aanwending aangepas moet word. Daarenteen geskied verdubbeling van dieselfde materiaal dikwels in twee klaviermusiek. Die konteks waarin verdubbeling geskied, bepaal die benadering daartoe: die mate van duidelikheid teenoor resonansie wat die komponis wou voortbring, moet oorweeg word. Tydens die intonering van 'n bepaalde noot binne 'n akkoord, moet die betrokke vinger laer geëposisioneer word. Sodoende word die hand geroteer om 'n ooreenkomstige gravitasie-skuif te bewerkstellig (Gát 1974: 147).

Brant (1974: 541) beskryf die begrip “uitdrukking-verdubbeling” as 'n effek waar onderskeie timbres waarneembaar is, ten spyte van unisoonly-verdubbeling. Hierdie effek is relevant in 'n orkestrasie-opsig en is as 'n prominente verskynsel tydens die analise van Zaidel-Rudolph se *Pendulum* vir klavier en orkes, geïdentifiseer (Smith 2015: 62). Dit is opsigtelik dat Zaidel-Rudolph verdubbelings op 'n doelbewuste wyse aanwend. Vanaf maat 41 in *Takes two to tango* geskied die verdubbeling van dieselfde toonhoogte-materiaal in die regterhand-partye van albei spelers. Zaidel-Rudolph (Zaidel-Rudolph & Smith 2020) beskryf dat sy deur direkte verdubbeling die resonansie-potensiaal van die twee-klavier medium ten toon stel. Twee notevoorbeelde uit *Takes two to tango* illustreer die wyse waarop materiaal verdubbel word saam met moontlike benaderings daartoe.

Voorbeeld 59: mate 5 – 7 uit Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango*.

Die onderskeie spelers se linkerhand-materiaal word direk verdubbel, terwyl die regterhand-partye oor 'n oktaaf verdubbel word (mate 6 – 7). Eksperimentering met behulp van klank-opnames kan onthul of die spelers, volume-gesproke, moet terughou met hulle linkerhand-partye. Die basregisters beskik oor meer resonansie vanweë die dikker en langer snare. Deur al die partye op dieselfde wyse te benadruk, loop die ensemble die gevaar om die materiaal in die boonste registers te oorskadu.



The musical score consists of two systems of four staves each. The first system starts at measure 5 and ends at measure 7. The second system starts at measure 8 and ends at measure 10. The score is written in 5/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The first system includes dynamic markings of *mf* and *ff*. The second system includes a dynamic marking of *ff*. The music is characterized by frequent triplet patterns in both the right and left hands, with accents placed on the notes. The right hand often plays in the upper register, while the left hand plays in the lower register.

Voorbeeld 60: mate 39 – 44 uit Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango*.

Direkte, asook oktaafverdubbeling vind oor die regterhand-partye plaas. Die boonste noot kan geïntoneer word om 'n melodielyn te vestig. Verskeie opsies in terme van watter toonhoogte geïntoneer kan word, word egter hier aangebied. In die teendeel kan 'n homogene aanslag van die algehele akkoord 'n meer wasige klankskildering tot gevolg hê.

39



42

4.4.3. Pedaal-aanwending

In die klavierduet-konteks bestaan daar uiteenlopende opinies oor watter speler die pedalisering moet behartig. Die twee oorwegings wat deur outeurs en duetspelers benadruk word, is die feit dat die primo-speler hoofsaaklik beheer oor frasing, en die secondo-speler oor harmonie, uitoeven. Terwyl harmoniese verandering met die verwisseling van die pedaal

saamval, vereis die lyne wat in die primo-party voorkom dikwels addisionele pedaal-verwisseling. Die party wat geselekteer word om die pedaal te benut, moet sodoende ingestel wees op wat in albei partye op 'n gegewe tydstip plaasvind. Afhangend van die konteks van die musikale materiaal, kan die verantwoordelikheid om te pedaliseer tussen die twee spelers uitgeruil word.

Grové (2006: 63) het Cameron Taylor as 'n invloedryke figuur in sy musiekloopbaan beskou. Taylor was Grové se klavieronderwyser tydens sy voorgraadse studies aan die Suid-Afrikaanse Musiekkollege. Grové herroep hoe hulle dikwels ná aandete by Taylor se huis, twee klaviermusiek gespeel het soos die Saint-Saens *Variasies op 'n tema van Beethoven*, asook die tweede klaviersuite van Rachmaninoff (Grové 2006: 64). Die wyse waarop Taylor die aanwending van die demper-pedaal ontgin het, was opsigtelik in die metode waarop hy teksturele duidelikheid en breë fraserings met behulp van die pedaal, bewerkstellig het. Uiteindelik is hierdie invloed op Grové herlei na die wyse waarop dié komponis pedalisering in sy skryfstyl geïntegreer het. Die demper-pedaal word in talryke Grové-klavierkomposisies as middel gebruik om helderheid in sy vinniger, teenoor uitdrukking in sy stadiger werke, te bewerkstellig (Grové 2006: 64). Ooreenkomstig met hierdie komponis se artikulasie- en dinamiek-notasie, vertoon Grové se pedaal-aanwysings as ewe spesifiek.

Daar bestaan sonderlinge pedaal-indikasies in *Masker van die watergees*. Die pedalisering word hiér in die secondo-party aangetoon, met spesifieke indikasies van waar die pedaal gelig en verwissel moet word. Die meerderheid van hierdie beweging kom as perkussief in 'n *moto perpetuo*-styl voor. Sodanig word die pedaal in die meer liriese middel-seksie aangewend saam met *legato*-frases. Die metode waarop die betrokke artikulasie en die wyse van pedalisering ooreenstem, getuig van Grové se bewustheid van die effek wat geskep word. Met die verklanking van 'n *staccatissimo* of half-*tenuto* met die aanvang van 'n frase, word die pedaal weggelaat (mate 19 en 20, sien voorbeeld 61). Daarenteen kom die onmiddellike ophef van die pedaal saam met 'n *staccatissimo* aan die einde van 'n frase voor (mate 17, 19, 21, 27 en 28, sien voorbeeld 61). In die laaste maat word 'n *grazioso*-karakter skielik gewek en die pedaal op 'n fladder-wyse aangewend om tot die atmosfeer te voeg (voorbeeld 62).

Voorbeeld 61: mate 18 – 19 uit Grové se *Masker van die watergees*.

Die wederkerige samewerking van artikulasie en pedalisering kan hier waargeneem word.

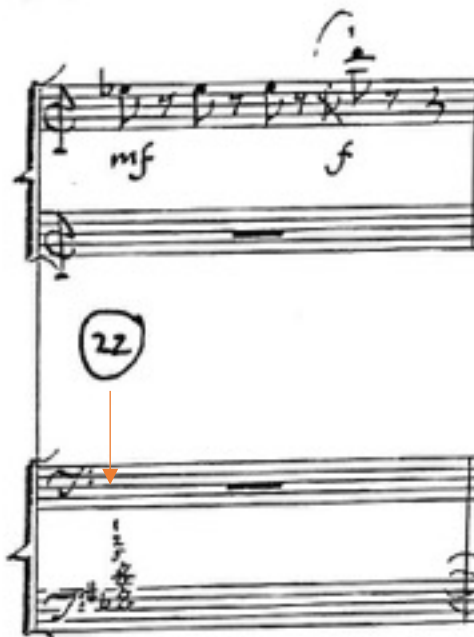
Voorbeeld 62: mate 32 – 33 uit Grové se *Masker van die watergees*.

Fladderpedaal word in die laaste maat aangedui.

In *Masker van die naggees* word uiteenlopende karakters uitgebeeld. Die eteriese atmosfeer wat met die primêre melodie in die A-seksie gepaardgaan, word met behulp van die demperpedaal gefasiliteer. Hiër word die pedaal vir die geheel van die seksie neergehou, sonder enige verwisseling wat plaasvind. Daarenteen word die demperpedaal in die B-seksie uitgelaat om die aktivering van bo-tone deur die stil-neergedrukte akkoord te laat geskied. Die deursigtigheid wat hierdeur bewerkstellig word, akkommodeer die verklanking van die bospatrys-roep en ander voëlsang-nabootsings. Die middel (*sostenuto*)-pedaal kan behulpsaam in hierdie konteks wees. Die primo-speler moet egter genoeg tyd vir die secondo-speler laat om die klawers neer te druk en met die snelle neerpasing van die middelpedaal te vang, voordat die primo-speler se party kan voortgaan.

Voorbeeld 63: maat 22 uit Grové se *Masker van die naggees*.

Die middelpedaal kan help om die stil-neergedrukte akkoord aan te hou.



The image shows a handwritten musical score for piano. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef and a melody with dynamics *mf* and *f*. The second system has a bass clef and a chord. A circled '22' with an arrow points to the beginning of the second system.

Hoewel die onus op die primo-speler se vingers rus om klankkleur in die B-seksie van die middelbeweging te skep, kan die demper-pedaal resonansie aan die arabesk-figure in mate 25 en 27 verleen.

Voorbeeld 64: maat 25 uit Grové se *Masker van die watergees*.

Die arabesk-figuur kan gepedaliseer word.



In die finale mate van hierdie beweging (vanaf maat 30) word die pedaal saam met die terugkeer van die primêre tema aangetref, maar uitgelaat wanneer die ritmiese motief (kiemsel D) intree. Hierdie motief is gekonstrueer uit twee sestiendenoot-waardes met *staccatissimo* en half-*tenuto* artikulasie-tekens. Die agtste-rusteken ná die note vorm deel van die ritmiese motief. Sodoende sou pedaal-aanwending die uitdrukking daarvan belemmer het (sien voorbeeld 65).

Voorbeeld 65: mate 30 – 33 uit Grové se *Masker van die naggees*.



The image shows a handwritten musical score for measures 30-33. The top staff is the melody, starting with a piano (*p*) dynamic and moving through mezzo-piano (*mp*) and mezzo-forte (*mf*). The bottom staff is the accompaniment, starting with pianissimo (*pp*) and moving through mezzo-piano (*mp*) and mezzo-forte (*mf*). Pedal markings are indicated with arrows and the word 'Ped'. The measure numbers 30, 31, 32, and 33 are circled below the staves.

In *Masker van die oorlog-gees* skakel die struktuur van die werk ook met die tydstepte waartydens pedaal aangedui is. Die *secco*-nootgroepe wat die meerderheid van hierdie beweging beslaan, geskied uiteraard sonder pedaal. Daar is 'n enkele geval waar 'n gepedaliseerde *legato*-passasie met die aanwending van *fortissimo* oorvleuel, aan die einde van maat 10. Dit blyk asof die jukstaposisie van geresoneerde en *secco*-klanke dikwels in hierdie beweging ten toon gestel word.

Voorbeeld 66: mate 9 – 11 uit Grové se *Masker van die oorlog-gees*.

Die skakeling tussen die gepedaliseerde oomblik aan die einde van maat 10 met die skielike opeenvolging van perkussiewe elemente in maat 11 stel die jukstaposisie van klankkleur ten toon.



Daarná word pedalisering saam met geselekteerde sestiendenoot-figurasies aangetref. In mate 29 en 30 word die pedaal saam met elke tweede sestiendenoot-figurasie aangewend. Die kiemsel wat uit kiemselle A en B gekonstrueer is, vertoon as vier sestiendenoot-waardes met 'n beklemtoonde agstnoot-waarde aan die einde daarvan. In hierdie gevalle (mate 25, 51 en 53) word die pedaal benut om beklemtoning van hierdie passasies te laat geskied. Die pedaal word terselfdertyd as die laaste beklemtoonde noot, skielik opgehef. Te midde van die perkussiewe, *secco*-karakter van hierdie beweging, vertoon die aanwending van die demperpedaal as opvallend.

Voorbeeld 67: maat 25 (secondo-party) uit Grové se *Masker van die oorlog-gees*.



Ten spyte van Grové se noukeurige pedaal-spesifikasies, kan addisionele pedalisering resonansie tot geselekteerde tydstipte bring. Neuhaus (1958: 156) vervat dat die klavier se klank droog en verganklik sonder die aanwending van pedaal is. Die kortstondige neerplaas van die pedaal kan kleur aan *non-legato* passasies in 'n andersins droë klank-omgewing, verleen. Daarbenewens kan die pedaal aksentuering tot bepaalde oomblikke voeg (Banowetz 1985: 50, 55). In die konteks van die eerste en laaste bewegings van *Maskers* kan die subtiele gebruik van die regterpedaal effens meer resonansie aan die *fortissimo*-toonvlakke teweegbring. Dit hoef nie afbreek te doen aan die komponis se strewe tot 'n pedaallose klank nie. Op die moderne klavier binne 'n groter saal is dit egter soms nodig om die pedaal te benut ten einde sekere musikale komponente te laat projekteer.

Neuhaus benadruk dat die *una corda*-pedaal se hoof funksie is om 'n verandering van klankkleur te fasiliteer. Ten spyte van die linkerpedaal se meganiek wat teweegbring dat slegs twee snare deur die hamers getref word, vibreer die derde snaar steeds saam (Neuhaus 1958: 167). Daarbenewens bring die aanwending van die linkerpedaal 'n afname in perkussiwiteit mee deur die hamer-aksie van die klavier te beperk (Banowetz 1985: 110). Die aanwending van die *una corda*-pedaal binne *Maskers* sal die duetspelers in staat stel om 'n meer gevarieerde klankpalet te skep.

In 'n twee-klavier konteks het albei pianiste beheer oor hulle eie pedalisering. Dit is egter noodsaaklik dat die gesamentlike produksie van klank oorweeg moet word om oortollige klank en resonansie te vermy. Daarbenewens is 'n objektiewe waarneming van die gesamentlike klankproduksie nie altyd moontlik van waar die pianiste hulself op die konsertverhoog of in die oefenlokaal bevind nie. In hierdie opsig is die klank-opname van repetisies behulpsaam. Op so 'n wyse kan daar bepaal word watter aanpassings rondom pedaal-aanwending aangebring moet word.

Terwyl Grové uiters spesifieke pedaal-notasie in *Maskers* ingesluit het, bestaan daar geen riglyne rondom die aanwending van die demperpedaal in *Takes two to tango* nie. Oorwegings met betrekking tot pedaal-aanwending in hierdie werk funksioneer in die gedaantes van artikulasie en toonkleur, asook die mate van helderheid en beklemtoning wat deur die musikale materiaal vereis word.

Artikulasie-aanduidings in *Takes two to tango* wissel vanaf die skerpste *staccatissimo* tot half-*tenuto*. Soms kom andersoortige artikulasie-tekenings in die afsonderlike partye voor. Sodoende kan die duo-vennote bepaal of dit voldoende sal wees as slegs een van die spelers die pedaal

uitlaat of spaarsamig gebruik, en of die oorblywende speler ook die pedaal-aanwending namate moet aanpas.

In die tango-tema vergestalt die laaste twee maatslae deurlopend as *staccato*. Dit is noodsaaklik dat hierdie effek weergegee word. Sodoende kan die pianiste hulle toespits om die pedaal op só 'n wyse te benut om gestalte aan die karakters en tema's te verleen. Die wyse waarop melodielyne en binnestemme in *Takes two to tango* versprei is, skakel met die bostaande opvatting. Duidelikheid van die melodielyn is belangrik om uiteindelik 'n sinvolle voordrag van die werk te verseker.

Die parallisme wat met die brug-seksie vereenselwig word, vereis deursigtigheid te midde van resonansie. Hierdie seksie neem aanvang in maat 37, waar parallelle akkoorde mekaar opvolg. Die middelstemme kom as *staccato* voor terwyl die baslyn as 'n pedaalpunt funksioneer. Die sestiendenoot-figurasies wat vanaf maat 45 aangetref word, moet ook gepedaliseer word. 'n *Una corda*-indikase word hier aangetref wat dui op 'n impressionistiese toonkleur in oorleg met die vinnige figurasies. Daarenteen moet die sestiendenoot-figurasies wat die primêre tema vanaf maat 76 uitbeeld (in teenstelling met die passasies vanaf maat 45) met spaarsamige pedaal-gebruik benader word.

Notevoorbeelde uit *Takes two to tango* met 'n bespreking van pedalisering-voorstelle volg.

In mate 15 – 20 (voorbeeld 68) word verskeie pedalisering-beginsels geïllustreer:

- In mate 15 – 18 van die eerste klavierparty kan die pedaal aangewend word om ritmiese momentum en die beklemtoning van die melodielyn te bewerkstellig (Banowetz 1985: 55). Hier kan die pianis die demperpedaal telkens op die eerste van die trioolnote neerplaas en daarna weer lig. In die tweede klavierparty kan pedaal saam met die *sforzando*-akkoorde aangewend word, maar weggelaat word met die *staccato*-akkoorde.
- Fladder- en vingerpedaal kan as oplossing vir die passasies in mate 19 en 20 dien, waar die baslyn terselfdertyd geartikuleer is. Sodoende kan daar steeds 'n mate van resonansie aan hierdie passasies verleen word en gapings in die melodielyn voorkom word. Banowetz (1985: 57) beskryf hoe die skielike ophef van die pedaal die effek van 'n aksent kan bevorder. Die *sforzando*-akkoord in maat 20 kan op hierdie wyse benader word.

Voorbeeld 68: mate 15 – 20 uit Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango*.

4 15



17

19

sf *sf* *sf*

mp *sf* *mp* *sf*

In die brugseksie vanaf maat 37 kom uiteenlopende tekstuurlae voor met die middelstemme wat as *staccato* funksioneer. 'n Kombinasie van half- en fladderpedaal kan deur albei pianiste ingespan word om die integriteit van die *staccato*'s te behou en terselfdertyd 'n mate van verbinding en resonansie tussen die akkoorde en pedaalpunt te bewerkstellig. Vanaf maat 41 kan die pedaal meer vrygewig aangewend word.

Voorbeeld 69: mate 39 – 41 uit Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango*.

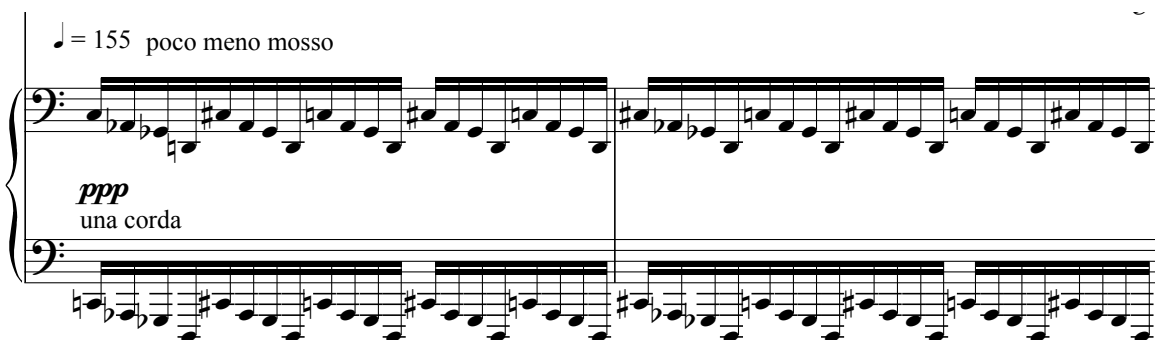
8 39



Die ostinaat-passasies vanaf maat 45 vereis die aanwending van beide die regter- en linkerpedaal. Banowetz (1985: 75) vermeld dat pedalisering die effek van ostinaatfigure bevorder. Ten einde 'n oormaat wasigheid te bekamp, kan die eerste noot vanuit elke sestiendenoot-groepering 'n effense beklemtoning geniet.

Voorbeeld 70: mate 45 – 46 (tweede klavierparty) uit Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango*.

$\text{♩} = 155$ poco meno mosso

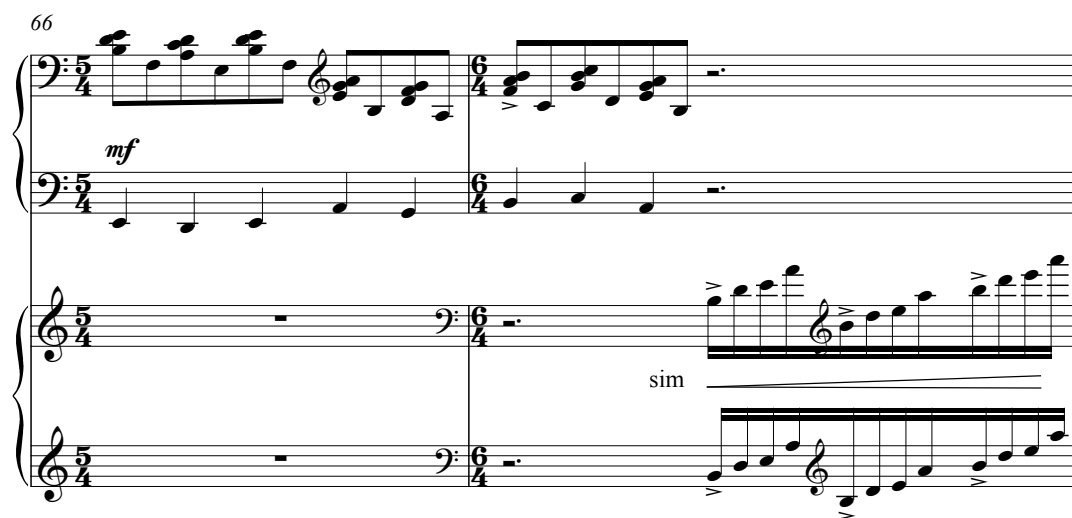


ppp
una corda

Legato-pedaal op elke kwartnoot-maatslag vanaf maat 64 kan behulpsaam wees om die melodielyn na vore te bring. Die *crescendo* van die stygende arpeggio-passasie in maat 67 kan met 'n lang pedaal bewerkstellig word. Banowetz (1985: 32) waarsku egter dat register-verandering dikwels 'n opeenhoping van klank tot gevolg het, en dat pedaalverwisseling in so 'n konteks raadsaam is.

Voorbeeld 71: mate 66 – 67 uit Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango*.

Die pedaal kan op elke kwartnoot-maatslag in die eerste klavierparty verwissel word, terwyl 'n langer pedaal die crescendo in die tweede klavierparty kan help bewerkstellig.



Die tematiese materiaal wat in die gebroke oktaaf-seksies voorkom kan deur die aanwending van die pedaal ingekleur word. Hier vertoon half-pedaal as die geskikte keuse ten einde helderheid van die melodielyn saam met 'n mate van resonansie voort te bring. Neuhaus (1958: 163) benadruk dat vinnige passasies dikwels hulle energie verloor met die aanwending van 'n oormaat pedaal.

Voorbeeld 72: mate 76 – 77 (tweede klavierparty) uit Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango*.



Die maateenhede in die tango-seksie kan onderverdeel word op grond van hulle harmoniese samestelling, asook artikulasie. Hier vertoon die eerste gedeelte van die maat telkens as een harmonie, terwyl die tweede gedeelte deur chromatiese, *staccato*-akkoorde beslaan word. Sodoende kan die pedaal neergehou word vir die duur van die gelyksoortige harmonie, en ritmies neergeplaas word saam met elke *staccato*-akkoord. Die jukstaposisie binne die maateenhede kan ook hierdeur beklemtoon word. Die figurاسies in die oorblywende klavierparty kan gepedaliseer word.

Voorbeeld 73; mate 92 – 93 uit Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango*.

~ 92



Die ontsnapping-meganiek en pedaal kan in die oorgangseksies waar herhaalnote voorkom, ingespan word. Die verskillende grade van diepte van die klavierbed laat toe dat die klavier tydens hierdie herhaaltone nooit heeltemal opgehef word nie. Die pedaal fasiliteer hierdie effek (Banowetz 1985: 37).

Voorbeeld 74: mate 112 – 114 uit Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango*.



The image shows a musical score for piano, measures 112 to 114. The score is written for two systems of grand piano staves. The first system (measures 112-114) and the second system (measures 115-117) both begin with a piano (*p*) dynamic marking. The music is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The right hand plays a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand plays a steady accompaniment of eighth notes. Pedal marks (a stylized 'v' symbol) are placed under the first notes of measures 112, 115, and 118, indicating sustained pedal use. The notation includes various articulation marks such as accents and slurs.

4.5. Sinkronisasie

Keller (2010: 30) identifiseer aanpasbaarheid van tydberekening as 'n fundamentele vaardigheid waarvoor ensemble-spelers moet beskik. Die vermoë om te kan prioritiseer en antisipeer vul hierdie vaardigheid aan deurdat ensemble-lede se aandag verdeel word tussen hulle eie en ander se aksies, terwyl bewustheid van die gesamentlike ensemble-klank behou moet word. Die kwaliteit van basiese ensemble-koördinasie is verder verwant aan die duidelikheid van spelers se verwagte ouditiewe klank-voorstellings (Keller 2010: 41).

4.5.1. Tydberekening

Juistheid gedurende samespel is 'n doelstelling waarna ensemble-lede deurlopend streef. Fasette soos die klaviermeganiek, musici se inherente ritme-sin, ingesteldheid op die ander party(e) en tegniese bekwaamheid is bepalende faktore by die verworwenheid van sinkronisasie tussen ensemble-lede. Na afloop van 'n studie deur Laura Bishop (2020) waartydens die gedragpatrone van musici in 'n solo- teenoor ensemble-opsig ondersoek is, is bevind dat ervare musici 'n meer gelykmatige speelstyl in 'n klavierduet-millieu aanneem (Bishop 2020: 13). Musikale wisselvalligheid neem sodanig af deur die vermindering van en gladder liggaamlike bewegings, asook die koördinering van gebare. Keller (2010: 41) bevestig hierdie opvatting met sy bevinding dat daar 'n verband tussen klank-sinkronisasie en die interpersoonlike liggaam-wieg in 'n klavierduo bestaan. Bishop benadruk wel dat gelykstelling tussen musici nie noodwendig ekwivalent is aan identiese of gelyktydige aksies nie, maar eerder komplimenterende aksies (Bishop 2020: 2). Daarbenewens blyk dit dat primo-spelers, secondo-spelers in terme van noot-tydberekening lei deurdat die klawerslae van die primo-speler dié van die secondo-speler vooruitloop (Keller 2010: 41). Onderhoude met die deelnemers van Bishop se studie het onthul dat ensemble-spelers gewis wil wees oor watter rolle hulle in die bepaalde opset vervul (Bishop 2020: 14). Hierdeur kan daar afgelei word dat musici se ingesteldheid dikwels outomaties verander wanneer hulle bemoei is met ensemble-spel. Bishop (2020: 3) vervat dat die klavierduo-lede in haar studie hulle uniekheid laat vaar het om 'n gesamentlike identiteit te vorm.

Die spoed waarteen klank geproduseer word, beïnvloed die mate van reaksie-tyd wat toegelaat word. Terwyl aspekte soos akoestiek en klankgolwe vanuit 'n wetenskaplike oorsprong funksioneer en op só 'n wyse benader kan word, is hierdie studie geensins daarop ingestel nie. Musici in 'n ensemble-konteks moet wel oor 'n basiese begrip van hoe klank op 'n bepaalde instrument geproduseer word, beskik. Sangers en blaasinstrument-spelers is aangewese op hulle asem om klank voort te bring, terwyl die vibrasie van snare en verwisseling van stryke

met stryk-instrumentspel gepaard gaan. Die bostaande elemente laat 'n mate van tydspeling toe wat aan die pianis in hierdie konteks, 'n toename van reaksie-tyd besorg. Die vinnige wyse waarop die klaviermeganiek (klawer, hamer, snaar en demper onderskeidelik) egter funksioneer, vereis snelle reaksies van pianiste in 'n klavierduet- of -duokonteks.

'n Musikus se inherente ritme-sin vertoon as 'n abstrakte konsep. Hoewel musici se persepsie van ritmiese indeling en die mate van aanslag-agogiek kan verskil, is dit noodsaaklik dat 'n pianis wat hom- of haarself met ensemble-spel bemoei, oor ritmiese stabiliteit beskik. Soortgelyk aan ander fasette van ensemble-spel, moet die spelers in hierdie opsig op 'n gelyksoortige ouditiewe doelstelling ooreenkom. Die spelers kan die ritmiese onderbou van 'n passasie bedink en bespreek ten einde te verseker dat albei dieselfde konsep handhaaf. Die onderverdeling van die hoofpols is 'n nuttige middel om ritmiese ooreenkomstigheid te verwerf. Só kan die spelers mentale ritmiese onderverdelings in hulle strategiese benadering tot juiste ensemble-spel inspan. Die aksent-tekens in die eerste en derde bewegings van *Maskers*, asook *Takes two to tango* is 'n voordelige ritmiese middel om samespel te bevorder. Ouditiewe vestiging, asook ritmiese voortstuwning word hierdeur bewerkstellig. Hierdie aksent-tekens kan sodoende as musikale bakens deur die spelers aangewend word. Hulpmiddels in die gedaante van klank- of video-opnemers, asook die metronoom kan gebruik word om bewustheid van ritmiese presiesheid, te bewerkstellig.

Fyn beluistering van die algehele musikale effek is 'n noodsaaklike gewoonte waaroor ensemble-lede moet beskik. Uiteindelik kan bekendheid met mekaar se wyses van musikale asemhaling, emosionele uitdrukking en ritme-sin verwerf word. Die party wat op 'n gegewe tydstip die musikale leiding neem, word deur die speler wie se materiaal in die agtergrond funksioneer, gevolg. 'n Sensitiewe ingesteldheid op die uitdrukking wat in die ander party plaasvind, is behulpsaam. Daarbenewens funksioneer tegniese bekwaamheid as oplossingsmiddel om vinnige reaksies te verseker. Doeltreffende vingersettings, die vermoë om spronge gemaklik te laat geskied, asook vinger-beweeglikheid bevorder die kanse van suksesvolle sinkronisasie.

4.5.2. Nie-verbale kommunikasie

Scriba (2010: 72) onderskei tussen ouditiewe en visuele kommunikasie tydens haar uiteensetting van nie-verbale kommunikasie. Sensitiewe beluistering van die algehele musikale effek kan vir die spelers 'n aanduiding gee van die aanpassings wat deur die verloop van die voordrag gemaak moet word. Die wysiging van pedaal-aanwending, dinamiek-vlakke, aanslag en frasering tydens die voordrag is soms noodsaaklik vir 'n suksesvolle uitvoering.

Afgesien van hoe deeglik die klavierduet- of -duopaar voorberei het, kan spontane musikale uitdrukking steeds met die uitvoering plaasvind. Een van die vennote sal normaalweg die musikale leiding neem, gewoonlik wanneer die primêre tematiese materiaal in die betrokke party aangetref word. Dit is noodsaaklik dat spontane musikale uitdrukking op 'n sinvolle wyse gebeur. Die sensitiewe ingesteldheid van die ander speler sal hom of haar daartoe in staat stel om die leidende party te volg in terme van die wysiging van dinamiek-vlakke, kortstondige tempo-veranderings, agogiek, of toonkleur.

Visuele kontak tussen klavierduet- of klavierduo-vennote is belangrik met die aanvang asook beëindiging van seksies. Daarbenewens kan oogkontak behulpsaam wees om doeltreffende uitdrukking van *ritardando* en soortgelyke oomblikke te laat geskied. Vanweë klavierduet-vennote se naburigheid, kan een of twee maatslageenhede afgetel word met behulp van die subtiele beweging van die pols of wysvinger. Alternatiewelik kan die maatslageenheid saggies uitgetel word, of duet-vennote saam asemhaal. Hierdie aksie is egter nie moontlik in 'n tweeklavier konteks waar die klaviere teenoor mekaar geplaas is nie. Seine kan deur die op- en af-beweging van die hoof geskied en moet ooreenstem met die musikale konteks. Met die aanvang van 'n seksie kan 'n opmaat met die inasem en oplig van die hoof, en die afmaat met die uitasem en sak van die hoof, vereenselwig word. Daar moet vooraf bepaal word watter speler die leiding gaan neem. Uiteindelik kan die vennote eksperimenteer met verskillende benaderings om vas te stel watter metode optimaal gaan inwerk op sinkronisasie.

Met die aanvang van die eerste beweging van *Maskers* kan twee agstenoot-maatslae met behulp van die primo-speler se pols, asook hoof aangedui word. Die eerste van die twee maatslae word deur 'n afwaartse beweging en uitasem-aksie vergesel, en die tweede maatslag deur 'n op-beweging en inasem-aksie. Aan die einde van die A-seksie verklank die spelers gelyksoortige ritmiese materiaal. 'n Ooreenkomstige aanvoeling van die rustekens is behulpsaam in hierdie verband.

Voorbeeld 75: mate 8 – 10 uit Grové se *Masker van die watergees*.

Die spelers verklank 'n gelyksoortige ritmiek van die einde van maat 9 af.



Die aanvang van die B-seksie (maat 11), asook mate 17, 27 en 30 kan met behulp van 'n skerp inasem-aksie en lig van die hoof ingelui word. Hierdie benadering tot mate 17 en 27 is relevant mits die voorgestelde kommas ingevoeg word (sien voorbeeld 28 bo). Grové het 'n komma met die aanvang van die koda in maat 30 geplaas.

Voorbeeld 76: mate 29 – 31 uit Grové se *Masker van die watergees*.

Grové se komma lui die begin van die koda in.



Die aanvang van die tweede en derde bewegings van *Maskers* word telkens deur slegs een van die spelers behartig. Sodoende kan die oorblywende speler daarby inval. Die kommas wat in die laaste beweging voorgestel is, kan op dieselfde wyse as in die eerste beweging benader word (sien voorbeelde 29 en 30 bo). Die metriese vryheid van die tweede beweging vereis 'n sensitiewe ingesteldheid ten opsigte van tydberekening. Daarbenewens moet tyd vir die secundo-speler toegelaat word om die stom-akkoord se klawers neer te druk (en moontlik met die middel-pedaal te vang). Terwyl die laaste beweging met *staccatissimo*-akkoorde beëindig word, vereis die eerste twee bewegings 'n netjiese aanbieding van die onderskeie eindes. Oogkontak kan hier gevestig word, óf die beweging van die polse kan as aanduiding dien van wanneer die hande gelig word.

Afhangend van die plasing van die klaviere tydens die uitvoer van *Takes two to tango*, kan oogkontak tussen duo-vennote vóór die aanvang van die werk behulpsaam wees. In die twee klavier-verband kan die spelers se torso's ook ingespan word om te kommunikeer. Dit sal op dieselfde wyse as die lig en sak van die hoof funksioneer, maar die torso vertoon as meer prominent. Torso-bewegings kan daarbenewens ook meer natuurlik vir die pianis oorkom, vanweë die rol wat dit in klavierspel vervul. Gát (1974: 34) benadruk die noodsaaklikheid van 'n mobiele bolyf tydens klavierspel en vervat dat die bruikbaarheid van die hele liggaam meer reflekse tot die pianis se beskikking stel (Gát 1974: 91). Die hoë energie-vlak wat met hierdie werk vereenselwig word kan gestalte aanneem deur 'n ewe energieke aanvang-sein, waartydens die leidende speler se hoof opwaarts sal beweeg.

Voorbeeld 77: Aanvang van Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango*.

♩ = 164
High energy



♩ = 164
High energy



Voorbeeld 78: mate 25 – 26 uit Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango*.

Die inlui van mate 26 en 145 kan op 'n ooreenkomstige wyse benader word, waar die skerp lig-aksie van die kop en bo-lyf as sein dien.

♩ = 164 A tempo



♩ = 164 A tempo



Voorbeeld 79: mate 35 – 38 uit Zaidel-Rudolph *Takes two to tango*.

'n Ritardando word gelyktydig tussen die spelers in maat 36 bewerkstellig, met 'n kontrasterende toonkleur en tempo wat daarop volg in maat 37. Tydens die ritardando moet die leidende speler as't ware die maatslae dirigeer met behulp van die torso en hoof. Die andersoortige karakter van maat 37 moet op 'n ooreenkomstige (rustige) wyse as die karakter gesein word.



The musical score consists of four systems of piano accompaniment. The first system (measures 35-36) is in 8/4 time and features a ritardando marking. The right hand plays chords with triplets and a quintuplet, while the left hand provides a steady bass line. The second system (measures 37-38) is in 6/4 time and includes a tempo marking of quarter note = 120. The right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Voorbeeld 80: mate 171 – 172 uit Zaidel-Rudolph se *Takes two to tango*.

Die finale maatslae kan deur die leidende speler se seine aangedui word ten einde sinkronisasie te verseker. Die leidende speler se op- en af-beweging deur die torso en hoof sal bepaal op watter oomblik die spelers se hande opgehef word.



The image shows a musical score for measures 171 and 172 of the piece 'Takes two to tango' by Zaidel-Rudolph. The score is written for a piano and consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. There are several '5' markings above notes, indicating fifth fingerings. The score is enclosed in a double bar line at the end of measure 172.

Samevatting

Die sentrerings van twee gevallestudies as vertrekpunt van hierdie studie het 'n in-diepte ondersoek van die uiteenlopende komponente van hierdie werke laat realiseer. Tydens hierdie proses het ek my beywer om die komposisietegnieke, veral met betrekking tot idiomatiek, in die werke te identifiseer. Vervolgens is voorstelle vir die verwesenliking van die idiomatiese en tegniese uitdagings binne hierdie werke geformuleer. Uiteindelik is hierdie gevallestudies in die breër konteks van Suid-Afrikaanse kunsmusiek en klavierduo/duet-repertoire geplaas, deur die wording van hierdie mediums te ondersoek en plaaslike werke te katalogiseer.

Die drieledige aard van hierdie studie is betekenisvol in dié opsig dat die ontdekking van teoretiese, idiomatiese en historiese insigte mekaar aanvul. Die komposisietegnieke wat tydens die analise-proses onthul is, het 'n direkte inwerking op die idiomatiese faset van hierdie werke. Boonop is Grové en Zaidel-Rudolph se onderskeie styleienskappe binne die ontwerp van hierdie mediums waarneembaar. Tendense met betrekking tot die komposisie en uitvoer van klavierduette en -duo's is geïdentifiseer ten einde vas te stel hoe die gevallestudies in die historiese verloop funksioneer.

Die analise van hierdie werke het die aanwending van tonale konstruksies, asook die tematiese en karakteristieke veelvuldigheid van hierdie komposisies onthul. Uiteindelik vestig die gebruikmaking van strukturele, harmoniese en ritmiese middele dié werke se identiteite. Grové en Zaidel-Rudolph se eiesoortige metodes is in *Maskers* en *Takes two to tango* waarneembaar. In terme van vormstrukture maak Grové gebruik van sy eie kettingvorm-ontwerp. Zaidel-Rudolph daarenteen, benut variasievorm op 'n behendige wyse om die tema's en karakters in haar werk uiteen te sit ten einde 'n ontwikkelingsstruktuur te laat ontstaan. Albei hierdie komponiste bewerkstellig tematiese transformasie deur middel van ritmiese en melodiese permutasie. Ritmiese verlewending in hierdie komposisies word hoofsaaklik deur die gebruik van ostinaatpatrone bewerkstellig. Trouens vorm ostinaatpatrone 'n integrale deel van beide komponiste se volwasse style. Grové se ostinaatpatrone word in onreëlmatige motiewiese nootgroepe vervat, terwyl Zaidel-Rudolph meer bestendige herhalende ostinaatpatrone skep, dikwels as begeleiding vir akkordale melodieë. Sodoende word dié komponiste se styleienskappe in hierdie werke verbeeld.

'n Begrip van die bostaande komposisietegnieke ondersteun die musici in die verwesenliking van die klankkleur en ritmiese dryfkrag wat met hierdie werke vereenselwig word. Strukturele

analise dra by tot die karakterisering van die musiek. Die konsipiëring van klankkleure gaan gepaard met 'n fyner waarneming van die inherente konstruksie van 'n werk. In Grové en Zaidel-Rudolph se style is daar 'n bepaalde woordeskat van timbres en strukturele kontoere wat ook in die meerdere van hierdie komponiste se werke voorkom. Breër insigte in hulle onderskeie oeuvres, asook die menigte details in hierdie twee gevallestudies kan behulpsaam wees met die ontwikkeling van 'n dieper begrip van hierdie style. Hierdie studie kan weliswaar herlei word na ander komponiste wat sekere konstruksie (soos motiewe of arabesks) gereeld gebruik, soos Liszt en Chopin, of in 'n meer moderne opsig: Hindemith, Carter en Poulenc. Hierdie studie het egter lig gewerp op die Suid-Afrikaanse konteks, veral binne die opset van duo-spel en die samewerking tussen twee pianiste. 'n Mens sou kon argumenteer dat die kamermusiek-skema as 't ware hierdie gesprek intensiveer, aangesien albei spelers hulle insigte na vore moet bring ten einde 'n algehele produk op die konsertverhoog te kan skep.

Die uitdagende afwisseling tussen partye in oorleg met die ritmiese kompleksiteit van hierdie werke kan daarbenewens tot die bevordering van die pianiste se vaardighede meewerk. Die snelle ritmiese afwisselings skep hier 'n bewussyn van klankkleur-kontrole wat uiteindelik die homogene timbre tussen die partye kan bevorder en daarbenewens 'n meer organiese wisselwerking daar kan stel. Die uitdagings wat met klavierduet- en -duospel gepaardgaan kan in die konteks van hierdie komponiste se breër oeuvres (veral met betrekking tot solo-klavierwerke) openbaring van tegniese en musikale elemente blootlê. Dit dra implikasies tot aspekte soos pedaal-aanwending, laterale aanpassings, rotasie en vingersettingkeuses.

Maskers en *Takes two to tango* verteenwoordig virtuose vertoonstukke binne die klavierduet- en -duogenres. Hierdie werke se Suider-Afrikaanse eienheid kan aan die samestelling van konsertprogramme variasie en vitaliteit verleen.

Die akademiese aantog tot klavierduet- en duo-musiek is seldsaam. Sodoende vertoon die navorsing-moontlikhede in dié veld as volop. Verdere moontlikhede ten opsigte van navorsing in Suid-Afrikaanse kunsmusiek bestaan. Die praktyk-gebaseerde insigte vanuit hierdie studie kan daarbenewens van toepassing wees op ander komponiste wat vir klavierduet of -duo geskryf het. Die primêre doelstelling van hierdie studie is om die uitvoer, komposisie en navorsing van klavierduette en -duo's te bevorder. Op hierdie wyse kan onbekende komposisies ontdek word en die beduidende funksie van hierdie genres regmatige agting geniet.

Bronne

- Aitchison, E. 1987. Hubert du Plessis. *Composers in South Africa today*. Edited by P. Klatzow. Kaapstad: Oxford University Press.
- Allen, J. & Fielding, N. 2011. Writing dissertations, theses and reports. In N. Gilbert (Ed.). *From postgraduate to social scientist*, pp. 128 – 148. Londen: Sage Publications.
- Arango, D. 2013. *Colombian piano music for four hands: A historical context and catalog*. DMus-tesis. The University of Iowa.
- Bak, N. 2004. *Completing your thesis: A practical guide*. Pretoria: Van Schaik.
- Bakker, J.I. 2012. Interpretivism. In A.J. Mills, G. Durepos and E. Wiebe (Eds.). *Encyclopedia of case study research*, pp. 487 – 493. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Banowetz, J. 1985. *The pianist's guide to pedaling*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bebey, F. 1999. *African music: A people's art*. Chicago: Chicago Review Press.
- Beard, D. & Gloag, K. 2005. *Musicology: The key concepts*. Londen: Routledge.
- Bent, I. & Pople, A. 2001. Analysis. *The new Grove dictionary of music and musicians*. Second edition. Edited by S. Sadie. Londen: Macmillan.
- Berman, B. 2000. *Notes from the pianist's bench*. New Haven en Londen: Yale University Press.
- Bernard, J.W. 1987. Inaudible structures, audible music: Ligeti's problem, and his solution. *Music analysis*, Vol. 6(3). J-STOR: Blackwell Publishing.
- Bishop, L. & Goebel, W. 2020. Negotiating a shared interpretation during piano duo performance. *Sempre: Music and Science*. Vol 3, pp. 1 – 18.
- Blacking, J. 1970. Tonal organisation in the music of two Venda initiation schools. *Ethnomusicology*, Vol. 14(1), pp. 1 – 56.
- Botha, M.C. 2007. *Stefans Grové: Concertino vir klavier en kamerorkes – 'n analise*. DMus-tesis. Universiteit van Pretoria.

- Bouws, J. 1957. *Suid-Afrikaanse komponiste van vandag en gister*. Kaapstad: A.A. Balkema.
- Bouws, J. 1966. *Die musieklewe van Kaapstad 1800 – 1850 en sy verhouding tot die musiekkultuur van Wes-Europa*. DPhil-tesis. Universiteit van Stellenbosch.
- Bouws, J. 1982. *Solank daar musiek is...Musiek en musiekmakers in Suid-Afrika (1652 – 1982)*. Kaapstad: Tafelberg.
- Brant, H. 1974. Orchestration. *Dictionary of Twentieth-Century music*, pp. 539 - 546. Edited by J. Vinton. Londen: Thames & Hudson.
- Chernoff, J.M. 1979. *African rhythm and African sensibility*. Chicago: University of Chicago Press.
- Clough, P. 1987. A survey of the younger generation of South African composers. *Composers in South Africa today*. Edited by P. Klatzow. Kaapstad: Oxford University Press.
- Cook, N. 1992. *A guide to musical analysis*. Londen: Dent.
- Cope, D. 1997. *Techniques of the contemporary composer*. New York: Schirmer Books.
- Dean, R.T. & Smith, H. (Eds.). 2009. *Practice-led research, research-led practice in the creative arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- De Leeuw, T. 1974. Melody. *Dictionary of Twentieth-Century music*, pp. 467 – 471. Edited by J. Vinton. Londen: Thames & Hudson.
- DeLone, R. 1975. Timbre and texture in Twentieth-Century music. *Aspects of Twentieth-Century music*. Edited by G.E. Wittlich. New York: Prentice Hall.
- Dogantan-Dack, M. (Ed.). 2015. *Artistic research as practice in music*. Abingdon: Ashgate.
- Ferguson, H. 1987. Arnold van Wyk. *Composers in South Africa today*. Edited by P. Klatzow. Kaapstad: Oxford University Press.
- Ferguson, H. 1995. *Keyboard duets from the 16th to 20th century for one and two pianos: An introduction*. New York: Oxford University Press.

- Ferreira, J.M. 1995. *Afrika-elemente in die musiek van Jeanne Zaidel-Rudolph*. MMus-verhandeling. Universiteit van Pretoria.
- Ferreira, R. 2001. Zaidel-Rudolph, Jeanne. *The New Grove dictionary of music and musicians*. Second Edition. Edited by S. Sadie. London: Macmillan.
- Forte, A. 1974. Theory. *Dictionary of Twentieth-Century music*, pp. 753-759. Edited by J. Vinton. Londen: Thames & Hudson.
- Gát, J. 1974 (reprinted). *The technique of piano playing*. Translated by I. Kleszky. Wellingborough: Collet's Publishers Ltd/Budapest: Corvina Press.
- Grinberg, A. 2016. *Touch divided: Artistic research in duo piano performance*. DPhil-tesis. The University of Queensland.
- Grové, I.J. 2001. Stefans Grové 80 – uiteindelik tuis. *South African Journal of Musicology*, Vol 21, pp. 62 – 65.
- Grové, S. 1979. Danstipes in die kerkkantates van Johann Sebastian Bach. *Musicus*, Vol. 7(1), pp. 15- 24.
- Grove, S. 2006. John Cameron Taylor. *Musicus*, Vol. 34(2), pp. 63 – 64.
- Haddon, E. & Hutchinson, M. 2015. Empathy in piano duet rehearsal and performance. *Empirical Musicology Review*, Vol. 10(2), pp. 140-152.
- Hinch, J. 2009. Stefans Grové: winds of change. *Journal of the musical arts in Africa*, Vol. 1, pp. 24 – 41.
- Hindemith, P. 1942. *Craft of musical composition*. Mainz: Schott Music.
- James, C. 1999. Melodic and rhythmic aspects of African music. *Composing the music of Africa: Composition, interpretation and realisation*. Edited by M. Floyd. Aldershot: Ashgate.
- Johnson, A.F. 1992. *Stefans Grové: Liedere en danse uit Afrika — 'n Analise*. BMus (Hons)-skripsie. Universiteit van Pretoria.
- Johnson, A.F. 2012. Conversations with composer Jeanne Zaidel-Rudolph who turned 65. *Musicus*, Vol. 40(2), pp. 55 – 59.

- Jones, A.M. 1961. *African rhythm*. Londen: OUP.
- Jordaan, G. 2008. *Die interpretasie en uitvoering van Stefans Grové se Afrika Hymnus II*. DMus-tesis. Universiteit van Noordwes.
- Jorritsma, M. 2001. *South African "Songprints": The lives and works of Jeanne Zaidel-Rudolph, Princess Constance Magogo, and Rosa Nepgen*. MMus-verhandeling. Rice University.
- Joubert, E.G.A. 2006. *Stefans Grové: Images from Africa – 'n Analise*. MMus-verhandeling. Universiteit van Pretoria.
- Keller, P.E. 2010. Individual differences, auditory imagery, and the coordination of body movements and sounds in musical ensembles. *Music perception*. Vol. 28(1), pp. 27 – 46.
- Kennan, K.W. 1972. *Counterpoint based on Eighteenth-Century practice*. Second edition. New Jersey: Prentice-Hall.
- Kirkby, F.E. 1995. *Music for piano: A short history*. Portland: Amadeus Press.
- Koetting, J & Knight, R. 1986. What do we know about African rhythm? *Ethnomusicology*, Vol. 30(2), pp. 58 – 63.
- Kostka, S. 1990. *Materials and techniques of Twentieth-Century music*. New Jersey: Prentice Hall.
- Lansky, P. 1974. Texture. *Dictionary of Twentieth-Century music*, pp. 741-753. Edited by J. Vinton. Londen: Thames & Hudson.
- Loeser, A. 1954. *Men, women and pianos, a social history*. New York: Simon and Schuster.
- Lubin, E. 1970. *The piano duet*. New York: Da Capo Press, Inc.
- Lucia, C. (Ed.). 2005. *The world of South African music*. New Castle: Cambridge Scholars Press.
- Malan, J.P. (Ed.). 1986a. *Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie*, Vol. 1. Kaapstad: Oxford University Press.

- Malan, J.P. (Ed.). 1986b. *Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie*, Vol. 2. Kaapstad: Oxford University Press.
- Malan, J.P. (Ed.). 1986c. *Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie*, Vol. 3. Kaapstad: Oxford University Press.
- Malan, J.P. (Ed.). 1986d. *Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie*, Vol. 4. Kaapstad: Oxford University Press.
- McGraw, C. 1981. *Piano duet repertoire: music originally written for one piano, four hands*. Bloomington: Indiana University Press.
- Meyer, L. 1989. *Style and music*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Mouton, J. 2001. *How to succeed in your master's and doctoral studies: A South African guide and resource book*. Pretoria: Van Schaik.
- Muller, S. & Walton, C. (Ed.). 2006. *A composer in Africa – Essays on the life and work of Stefans Grové*. Stellenbosch: Sun Press.
- Muller, S. 2007. A composer in Africa: An interview with Stefans Grové. *Tempo 61*, Vol. 240, pp. 22 – 27.
- Muller, S. 2014. *Nagmusiek*. Johannesburg: Fourthwall Music.
- Neuhaus, H. 1958. *The art of piano playing*. Translated by K.A. Leibovitch. London: Kahn & Averill (2002).
- Pelser, M. 1995. *Afrika-invloede in Stefans Grové se Afrika Hymnus I*. BMus-skripsie. Universiteit van Potchefstroom.
- Persichetti, V. 1961. *Twentieth-Century harmony: Creative aspects and practice*. London: Faber.
- Piston, W. 1977. *Counterpoint*. Londen: Victor Gollancz Ltd.
- Poppen, M.M. 1977. *A survey and analysis of selected four-hand, one keyboard, piano literature*. DMus-tesis. Indiana University.

- Radice, M.A. 2012. *Chamber music: an essential history*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Rast, N.A. 1988. *Analysis of structure in Schubert's piano duets*. Tesis. King's College London.
- Rörich, M. 1987. Stefans Grové. *Composers in South Africa today*. Edited by P. Klatzow. Kaapstad: Oxford University Press.
- Rowland, D. (Ed.). *The Cambridge companion to the piano*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rycroft, D. 1967. Nguni vocal polyphony. *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. 199, pp. 88 – 103.
- Sandelowski, M. 2012. Qualitative research. In M.S. Lewis-Beck, A. Bryman, T.F. Liao. (Eds.). *The Sage Encyclopedia of Social Science Research Methods*, pp. 2. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Sándor, G. 1981. *On piano playing: Sound, motion and expression*. New York: Schirmer.
- Schoeman, B. 2016. The educational piano works of Stefans Grové. *Die Suid-Afrikaanse Musiekonderwyser*, Uitgawe 150, pp. 18 – 21.
- Schoeman, B. 2016. *The piano works of Stefans Grové (1922 – 2014): A study of stylistic influences, technical elements and canon formation in South African art music*. DMA-tesis. City, University of London.
- Schumann, N.V. 2005. *Two-piano performance: its classification, history, and challenges with a compilation of a detailed catalogue and works*. DMus-tesis. University of Cape Town.
- Scriba, G.W. 2010. *The piano duet as teaching medium: an overview and selective syllabus for the beginner pianist*. MMus-verhandeling. Universiteit van Pretoria.
- Sica, A.M. 2008. *The development of the keyboard*. BMus(Hons)-skripsie. Liberty University.
- Sieber, R. 1962. Masks as agents of social control. *African studies bulletin*, Vol. 5(2), pp 8 – 13.

- Simms, B. 1996. *Music of the Twentieth-Century – style and structure*. California: Schirmer.
- Smith, L.D. 2015. 'n Analitiese bespreking van Jeanne Zaidel-Rudolph se *Pendulum* met verwysing na komposisietegnieke en invloede. MMus-verhandeling. Universiteit van Pretoria.
- Smither, H.E. 1974. Rhythm. *Dictionary of Twentieth-Century music*, pp. 618-624. Edited by J. Vinton. Londen: Thames & Hudson.
- Stern, M. 2010. *A discussion of Jeanne Zaidel-Rudolph's compositional style with special reference to Pendulum for piano and orchestra*. BMus-skripsie. Universiteit van Pretoria.
- Stolp, M. 2013. Yemoja in moments: A performer's perspective. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*. Vol 53(2), pp 187 – 203.
- Suchoff, B. 2002. *Bartok's 'Mikrokosmos': Genesis, pedagogy and style*. Lanham: The Scarecrow Press, Inc.
- Swart, I. 2013. Mistieke klankwêreld in Stefans Grové se musiek met spesifieke verwysing na sy Towermusiek vir klavier. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*. Vol. 53(2), pp. 204 – 230.
- Tenney, J. 1974. Form. *Dictionary of Twentieth-Century music*, pp. 242 – 247. Edited by J. Vinton. London: Thames & Hudson.
- Thom Wium, M. 2013. Die bydrae van Stefans Grové se *Raka* tot die Raka-diskoers. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*. Vol. 53(2), pp. 231 – 247.
- Unisa Klaviereksamenleerplanne 2008 tot verdere kennisgewing*. 2007. Pretoria: Unisa.
- Van Graan, C. 2009. 'n Analitiese oorsig van Stefans Grové se *Dansrapsodie* - 'n Afrika-stad en Jeanne Zaidel-Rudolph se *Fanfare Festival Overture* met spesifieke verwysing na die aanwending van Afrika- etniese elemente. MMus-verhandeling. Universiteit van Pretoria.
- Van Lear, M.T. 1962. *Four hands at one piano*. MMus-verhandeling. University of Southern California.
- Van Wyk, W. 2000. *Jeanne Zaidel-Rudolph: Three piano works – analysed and edited*. DMus-tesis. Universiteit van Pretoria.
- Van Wyk, W. 2008. Jeanne Zaidel-Rudolph at 60. *Musicus*, Vol. 36(2), pp. 64 – 67.

Vinton, J. 1966. Bartók on his own music. *Journal of the American Musicological Society*. Vol 19(2), pp. 232 – 243.

Weekley, D. & Arganbright, N. 1990. *Schubert's music for piano four-hands: a comprehensive guide to performing and listening to the dances, fantasies, marches, polonaises, sonatas, variations, waltzes, and other duets*. White plains, NY: Pro/Am Music Resources.

Weekley, D & Arganbright, N. 1996. *The Piano Duet: A Learning Guide*. Neil A. Kjos.

Weekley, D. & Arganbright, N. 2007. The piano duet: a medium for today. *American Music Teacher*, Vol. 56(5), pp. 16 – 19.

Wendland, K. 2007. The allure of tango: Grafting traditional performance practice and style onto art-tangos. *College Music Symposium*, Vol. 7, pp 1 – 11.

Wennerstrom, M. 1975. Form in Twentieth-Century music. *Aspects of Twentieth-Century music*. Edited by G.E. Wittlich. New York: Prentice-Hall.

White, J. 1994. *Comprehensive musical analysis*. London: The Scarecrow Press.

Zieliński, T. 1974. Harmony and counterpoint. *Dictionary of Twentieth-Century music*, pp. 300-306. Edited by J. Vinton. London: Thames & Hudson.

Zaidel-Rudolph, J. & Watt, M. 2006. Musical symbiosis in Jeanne Zaidel-Rudolph's *Lifecycles*. *The world of music*, Vol. 48(2), pp. 135 – 150.

Zaidel-Rudolph, J. & Smith, L.D. 2020. Persoonlike telefoniese onderhoud met Jeanne Zaidel-Rudolph op 1 September 2020.

Diskografie

Van Beethoven, L. 2020. Simfonie Nr 3 *Eroica*, in E-mol majeur (1803), verwerk deur Xaver Scharwenka. Klavier: Tessa Uys en Ben Schoeman. SOMM recordings, SOMMCD 0637.

Partiture

Du Plessis, H. 1953. *Sonate vir klavierduet*, Op. 10. Novello & Co.

Grové, S. 1951. *Drie invensies vir klavier*.

Grové, S. 1966. *Tokkate vir klavier*. UNISA.

Grove, S. 1992. *Liedere en danse uit Afrika*. UNISA.

Grove, S. 1994. *Nonyana, the ceremonial dancer*. SAMRO.

Grové, S. 1999. *Beelde van Afrika*.

Grové, S. 2003. *Dance Song for the Nyau Dance* (met programnotas deur Stephanus Muller, pp. 2-3). *Musiek van Afrika* no. 23. Johannesburg: SAMRO in samewerking met UNISA.

Grové, S. 2010. *Towermusiek*.

Grové, S. 2012. *My Jaargetye*. SAMRO.

Grové, S. 2013. *Boesmangebede*, concerto vir klavier, tjello en orkes.

Hindemith, P. 1922. *Suite für Klavier*, Op. 26. Schott Music.

Van Wyk, A. 1942. *Drie improvisasies op Nederlandse volksliedere*. Boosey & Hawkes.

Zaidel-Rudolph, J. 1987, hersien in 2017. *Virtuoso I* (met notas deur Zaidel-Rudolph). UNISA.

Zaidel-Rudolph, J. 2010. *Pendulum* vir klavier en orkes. SAMRO

Zaidel-Rudolph, J. 2017. *Catch me if you can*. SAMRO.

Zaidel-Rudolph, J. 2019. *Ebb and flow*. SAMRO.

Zaidel-Rudolph, J. 2020. *AfrEtude I*. SAMRO.

Webtuistes

www.beethoven250pianoduo.com

www.classicsforall.co.za

<http://ensemblecompetition.co.za/>

www.metmuseum.org

[https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.570466&catNum=570466
&filetype=About%20this%20Recording&language=English](https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.570466&catNum=570466&filetype>About%20this%20Recording&language=English)

www.ninaandluis.com

<http://www.nymc.co.za>

<https://www.sahistory.org.za/archive/caps-grades-10-12-music>

[https://samrofoundation.org.za/blog/2019-09-25-samro-hubert-van-der-spuy-national-music-
competition-2019](https://samrofoundation.org.za/blog/2019-09-25-samro-hubert-van-der-spuy-national-music-competition-2019)

<https://www.thegilmore.org/about/our-staff/>

www.unisa.ac.za

<https://www.up.ac.za/music/article/1904134/undergraduate-modules>

www.westhuizenpianoduo.com

www.za.abrsm.org

1

Presto $\text{♩} = 120$

Pr. *mf* *sf* *(mf)* *pp*

Sec. *pp* *mp* *sf* *sf* *pp* *simile*

senza ped.

2

3

The image shows a handwritten musical score on a page with a vertical margin line on the left. The score is divided into two systems. The first system consists of two staves. The upper staff has a circled section in red, containing notes with dynamics *mf* and *sf*. The lower staff has a circled section in green at the end, containing a complex rhythmic pattern. A circled number '4' is written below the first system. The second system also consists of two staves. The upper staff has a circled section in green at the end, containing notes with dynamics *mf* and *sf*. The lower staff has a circled section in green at the end, containing a complex rhythmic pattern. A circled number '5' is written below the second system. The page number '2' is written at the bottom center. The page number '242' is written at the bottom right.

Handwritten musical score consisting of four systems of staves. The first system includes measures 6, 7, and 8. The second system includes measures 9 and 10. The third system includes measure 10. The fourth system includes measure 10. Circled notes are present in measures 6, 8, 9, and 10. Annotations include '8v' at the top of the first and third systems, 'f', 'ff', 'mp', 'p', 'sf', and 'ten.' for dynamics, and a circled '3' at the bottom of the fourth system. A red text annotation is located to the right of measure 10.

8v

8v

8v

8v

6

7

8

9

10

10

3

Skakel deur middel van toonkleur-modulasie

Handwritten musical score for measures 11 and 12. Measure 11 is circled in black. The score includes treble and bass staves with dynamic markings like p, f, and mf.

Handwritten musical score for measures 13, 14, and 15. Measure 14 is circled in blue. The score includes treble and bass staves with dynamic markings like p, mf, and f.

4

Handwritten musical score for two systems. The first system contains measures 16 and 17, and the second system contains measures 18 and 19. The score includes various dynamic markings such as *ff*, *sf*, *f*, *mp*, and *cresc*. Performance instructions like *ten.* and *ten.* are present. The score is annotated with four hand-drawn circles: a red circle around the upper staff of measure 17, a green circle around the lower staff of measure 17, a blue circle around the upper staff of measure 18, and a yellow circle around the upper staff of measure 19. A dashed line labeled 'sv' is at the top left. A large number '5' is written below the second system.

5

Musical notation for measures 20-22. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Measure 20 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 21 features a crescendo (*cresc*) leading to a forte (*f*) dynamic. Measure 22 is marked mezzo-piano (*mp*). The key signature has one sharp (F#).

20

21

22

Skakelende maat

Musical notation for measures 20-22, continuing from the previous system. Measure 20 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 21 features a crescendo (*cresc*) leading to a fortissimo (*sf*) dynamic. Measure 22 is marked fortissimo (*ff*). The key signature has one sharp (F#).

Musical notation for measure 23. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Measure 23 starts with a fortissimo (*sf*) dynamic. A red oval highlights a specific melodic phrase in the top staff. The key signature has one sharp (F#).

23

Materiaal vanuit A-
seksie, ontwikkel met
tegnieke vanuit B-seksie

Musical notation for measures 23-24. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Measure 23 starts with a fortissimo (*sf*) dynamic. Measure 24 is marked fortissimo (*sf*). The key signature has one sharp (F#).

6

Handwritten musical score for measures 24-27. The score is written on two systems of staves. The first system contains measures 24, 25, and 26. The second system contains measure 27. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as *sf*, *p*, and *ten*. A red oval highlights a specific melodic phrase in measure 25 of the first system. Measure numbers 24, 25, 26, and 27 are circled in black. There are also circled "8v" markings above measures 25 and 26. The score concludes with a double bar line and a fermata-like symbol.

Handwritten musical score for voice and piano, measures 28-31. The score is written on four systems of staves. The top system (measures 28-29) features a vocal line with notes marked 'ten' and a piano accompaniment. Dynamics include 'cresc' (crescendo), 'ff' (fortissimo), and 'p' (piano). The second system (measures 28-29) continues the vocal line with 'cresc' and 'ff' markings, and includes rhythmic arrows below the staff. The third system (measures 30-31) shows the vocal line with a yellow circle highlighting a note in measure 30, and the piano accompaniment with 'molto cresc' and 'sf' (sforzando) markings. Measure numbers 28, 29, 30, and 31 are circled. The word 'Koda' is written in red below measure 30.

8

Handwritten musical score for measures 32. The score is written on three staves. The top staff is in treble clef and contains melodic lines with slurs and accents. The middle staff is in treble clef and contains a more rhythmic, eighth-note melody. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with chords. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The measure number "32" is circled in the center. Dynamics include *sf* (sforzando) and *ten* (tension).

Handwritten musical score for measures 33. The score is written on three staves. The top staff is in treble clef and contains melodic lines with slurs and accents. The middle staff is in treble clef and contains a more rhythmic, eighth-note melody. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with chords. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The measure number "33" is circled in the center. Dynamics include *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte). The tempo marking *Grazioso!* is present. The bottom staff includes a *Ped.* (pedal) marking with a dashed line indicating its duration.

9

Adagio con molto rubato ♩ = 66

2

Musical score for measures 1-4. The score is in 5/4 time. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has three measures circled in red, labeled 1, 2, and 3. The bass staff has a *pp* dynamic marking. A *Ped.* marking is present below the bass staff.

Musical score for measures 5-8. The score continues from the previous system. The treble staff has four measures, with the first measure circled in red and labeled 5. The bass staff has a *pp* marking. Dynamics include *mp*, *p*, *pp*, and *mf*. A *Ped.* marking is present below the bass staff.

10

Handwritten musical score for measures 9-12. The score consists of two systems. The first system has a treble clef and a bass clef. The second system has a grand staff with two bass clefs. The notes are handwritten and include various rhythmic values and accidentals. The measures are numbered 9, 10, 11, and 12 in circles below the first system.

Handwritten musical score for measures 13-16. The score consists of two systems. The first system has a treble clef and a bass clef. The second system has a grand staff with two bass clefs. The notes are handwritten and include various rhythmic values and accidentals. The measures are numbered 13, 14, 15, and 16 in circles below the first system.

(ped)

(ped)

B-seksie

Bospatrys-nabootsing

mf f mf fp mf f

Stom-akkoord wat bo-
tone voortbring

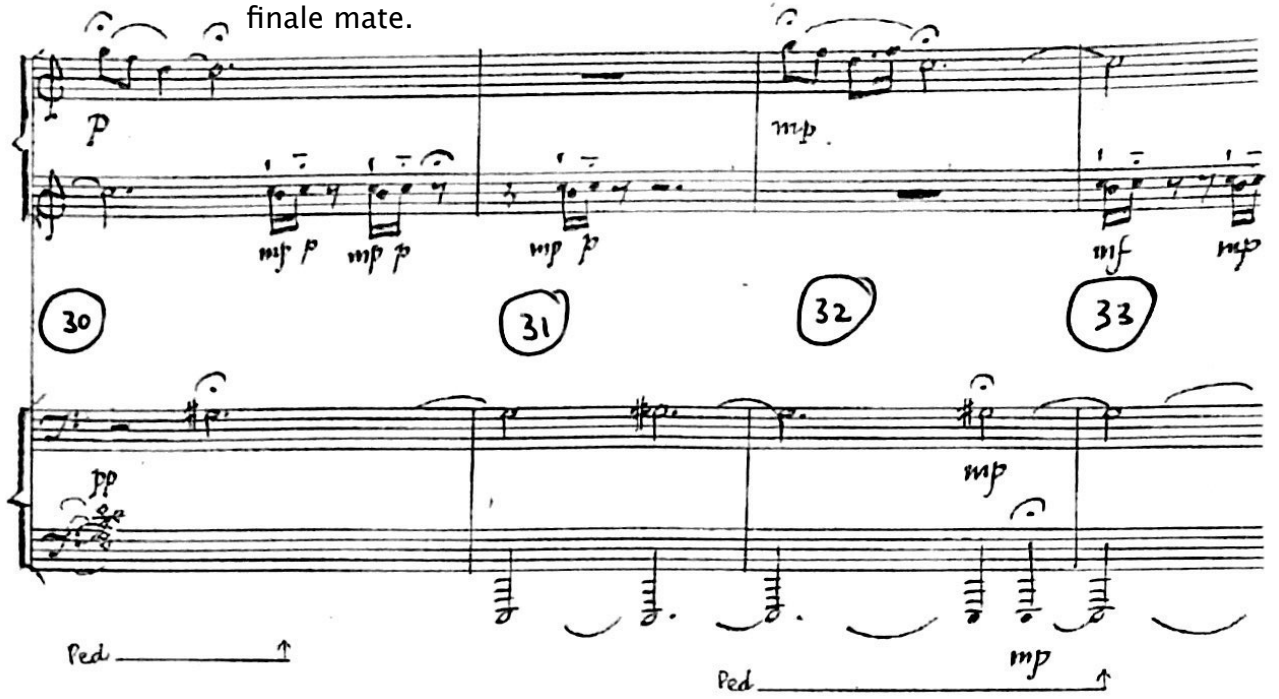
12

Arabesk-figurasies

(25) (26) (27)

p ontleen vanuit A-seksie

(28) (29)



Musical score for measures 30-33. The score is written for two staves. The first staff contains the melody, and the second staff contains the accompaniment. Measure numbers 30, 31, 32, and 33 are circled. Dynamics include *p*, *mp*, *mf*, and *pp*. Pedal markings are present with arrows indicating the start and end of the pedal effect.



Musical score for measure 34. The score is written for two staves. The first staff contains the melody, and the second staff contains the accompaniment. The measure number 34 is circled. Dynamics include *p* and *pp*. Pedal markings are present with arrows indicating the start and end of the pedal effect.

14

Presto ♩ = 144 A-seksie

3

staccatissim
p
senza ped
① ② ③ ④
mp
staccatissimo
senza ped
mf

secco!
p
ten.
sf
⑤ ⑥ ⑦
sf
ten

15

Handwritten musical score for a piece, likely in 3/4 time. The score is divided into measures 7 through 11, and measure 16. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamic markings: *f*, *mf*, *mp*, *sf*, *p*, and *ten*. Performance instructions include *simile* and *staccatissimo*. There are several circled annotations: a red circle around measures 7-8, a yellow circle around measures 8-9, a red circle around measures 10-11, and a blue circle around measure 16. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. Measure numbers 7, 8, 9, 10, 11, and 16 are circled in black.

16

Handwritten musical score for measures 12-14. The score is written on three staves. The top staff has a red oval around measures 12 and 13. The middle staff has blue ovals around measures 12, 13, and 14. The bottom staff has a dashed line with '8v' below it. Dynamics include p, sf, mf, f, and sf.

Handwritten musical score for measures 15-17. The score is written on three staves. The top staff has a red oval around measures 15, 16, and 17. The middle staff has a 'ten' marking above measure 15. The bottom staff has a 'mp' marking above measure 15. Dynamics include p, mp, sf, and mf.

17

Handwritten musical score for measures 17, 18, and 19. The score is written on two staves. Measure 17 is marked with a circled '17' and a dynamic marking of *sf*. Measure 18 is marked with a circled '18' and a dynamic marking of *sf*. Measure 19 is marked with a circled '19' and a dynamic marking of *sf*. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *sfz* and *ff*. A 'Ped' (pedal) marking with an arrow is present at the end of measure 19.

Handwritten musical score for measures 20 and 21. The score is written on two staves. Measure 20 is marked with a circled '20' and a dynamic marking of *mf*. Measure 21 is marked with a circled '21' and a dynamic marking of *ff*. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *p*, *sfz*, and *ff*. A 'Ped' (pedal) marking with an arrow is present at the end of measure 21.

18

28 29 30

mf ff pp f ff

Ped. ↑ Ped. ↑

31 32 33

B-seksie

sfz sfz staccatissimo

quasi pizzicato

20

Handwritten musical score for measures 34-36. The top staff is circled in yellow. It features a melody with dynamics *mf*, *mp*, and *mf*. The bottom staff shows a piano accompaniment with a bass line and chords. Measure numbers 34, 35, 36, and 31 are circled below the staves.

Handwritten musical score for measures 38-41. The top staff has dynamics *mf*, *mp*, *mf*, *p*, *mf*, and *sf*. The bottom staff has dynamics *mf* and *staccatissimo*. Measure 41 is circled in yellow. Measure numbers 38, 39, 40, and 41 are circled below the staves.

8v

Handwritten musical notation for measures 42-45. The top staff is a vocal line with notes and slurs, and the bottom staff is a piano accompaniment with chords and rhythmic patterns. Dynamics include *sf* (sforzando).

42 43 44 45

Piano accompaniment for measures 42-45, showing chord progressions and rhythmic accompaniment.

8v

Handwritten musical notation for measures 46-49. The top staff is a vocal line with notes and slurs, and the bottom staff is a piano accompaniment. Dynamics include *sf* and *p* (piano).

46 47 48 49

Piano accompaniment for measures 46-49, including a section marked *simile* and *pp* (pianissimo).

8v

22

Stem ooreen met
materiaal wat vanaf
maat 7 aangetref
word.

Handwritten musical score for measures 50-53. The score is written on four staves. The first two staves are for the treble clef, and the last two are for the bass clef. Measure 50 is marked with a circled '50' and a dynamic marking of *sf*. Measure 51 is marked with a circled '51' and a dynamic marking of *sfz*. Measure 52 is marked with a circled '52' and a dynamic marking of *sf*. Measure 53 is marked with a circled '53' and a dynamic marking of *sf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Pedal markings are present at the bottom of the bass staves, with arrows pointing to the start of the pedal.

Handwritten musical score for measures 54-55. The score is written on four staves. The first two staves are for the treble clef, and the last two are for the bass clef. Measure 54 is marked with a circled '54' and a dynamic marking of *f*. Measure 55 is marked with a circled '55' and a dynamic marking of *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Pedal markings are present at the bottom of the bass staves, with arrows pointing to the start of the pedal.

23

Handwritten musical score for piano, consisting of four systems of two staves each. The score includes dynamic markings such as *ff*, *mf*, *sf*, *f*, *p*, *cresc*, *ten*, and *Ped*. Measure numbers 50, 51, 58, and 59 are circled. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values and articulations. A *ten.* marking is present in the first system, and a *Ped* marking with an arrow is in the second system. A *sv* marking is in the third system.

24

60 61

62 63 64

1. 57:99

5 D G

25

BYLAAG D

Jeanne Zaidel-Rudolph

Takes Two To Tango

for Pierre and Sophie

Commissioned by the

SAMRO ENDOWMENT FOR THE NATIONAL ARTS

TAKES TWO TO TANGO

Opening

Jeanne Zaidel-Rudolph

♩ = 164
High energy

kumulatiewe tegniek

The first system of the musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves: the upper staff is marked 'B-mol tonale spil' and 'ff', and the lower staff is marked '8vb'. The second system also has two staves: the upper staff is marked 'ff' and the lower staff is marked '8vb'. The music is in 5/4 time and features a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The tempo is marked as ♩ = 164 and 'High energy'. The key signature has one flat (B-flat).

kumulatiewe tegniek

The second system of the musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves: the upper staff is marked 'mf' and 'ff', and the lower staff is marked '3'. The second system has two staves: the upper staff is marked 'ff' and the lower staff is marked '3'. The music is in 5/4 time and features a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The tempo is marked as ♩ = 164 and 'High energy'. The key signature has one flat (B-flat).

Copyright © JZR

8

Musical score for measures 8-10. The score is written for four staves in bass clef, grouped in pairs. The time signature is 6/4. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of continuous eighth-note triplets. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the second measure of the second pair of staves. The measures are numbered 8, 9, and 10 at the end of each pair of staves.

11

Musical score for measures 11-12. The score is written for four staves in bass clef, grouped in pairs. The time signature is 6/4. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of continuous eighth-note triplets. The measures are numbered 11 and 12 at the end of each pair of staves.

13

Musical score for measures 13-15. The score is written for four staves in bass clef, grouped in pairs. The time signature is 9/4. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of continuous eighth-note triplets. Dynamic markings include *sfz* (sforzando) and *ff* (fortissimo). The measures are numbered 13, 14, and 15 at the end of each pair of staves.

4 15

sf E-tonale spil *sf*

17

19

mp *sf*

21 5

mf

mf

23 toonkleur-modulasie

f

rit.

f

rit.

25 toonkleur-modulasie

A-tempo

A-tempo

mf

mf

A-tempo

A-tempo

mf

mf

6 27

f *f*

Ped. *

29

p

sekwens

31

mf

sekwens

sekwens

33

Musical score for measures 33-34. The piece is in 8/4 time. Measure 33 features a piano introduction with a forte (*f*) dynamic and triplet patterns in both hands. Measure 34 continues with a fortissimo (*ff*) dynamic and a long note in the right hand.

35

Musical score for measures 35-36. The piece is in 6/4 time. Measure 35 features a piano introduction with a piano (*pp*) dynamic and triplet patterns in both hands. Measure 36 continues with a piano (*pp*) dynamic and a long note in the right hand, marked with a ritardando (*rit.*).

Brug

37

Musical score for measures 37-40. The piece is in 6/4 time. Measure 37 features a piano introduction with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a tempo of quarter note = 120. Measures 38-40 continue with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a tempo of quarter note = 120.

Musical score for measures 39-41. The score is written for piano and features complex chordal textures in the right hand and rhythmic patterns in the left hand. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature changes from 5/4 to 6/4. Dynamics include *p* (piano).

Musical score for measures 42-44. The score continues with complex textures. The key signature changes to two flats (Bb and Eb). The time signature changes from 5/4 to 6/4. Dynamics include *pp* (pianissimo).

Musical score for measures 45-47. The tempo is marked *poco meno mosso* with a quarter note equal to 155. The score is written for piano and features complex textures. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 6/4. Dynamics include *ppp* (pianississimo) and *una corda*. The text "Uitbreiding van die brug." is written in red over the score.

47

pp

pp

This system contains measures 47 and 48. The upper staves (treble and alto clefs) feature block chords with dynamic marking *pp*. The lower staves (bass and tenor clefs) feature a continuous eighth-note accompaniment with dynamic marking *pp*. The key signature changes from one sharp to one flat between measures.

49

mf

mf

This system contains measures 49 and 50. The upper staves feature block chords with dynamic marking *mf*. The lower staves feature a continuous eighth-note accompaniment with dynamic marking *mf*. The key signature changes from one flat to two flats between measures.

51

7/4

7/4

7/4

7/4

This system contains measures 51 through 54. The upper staves feature block chords with dynamic marking *mf*. The lower staves feature a continuous eighth-note accompaniment. The time signature changes from 4/4 to 7/4 at the end of measure 51 and remains 7/4 for the rest of the system.

52

f *sfz*

53

p

54

f *mf*

55

mf

mp

Musical score for measures 55-56. The system consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The time signature is 8/4. The first staff has a dynamic marking of *mf*. The second staff has a dynamic marking of *mp*. The music features a complex texture with many beamed notes and rests.

56

f

mf

sf

f

Musical score for measures 56-57. The system consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The time signature is 8/4. The first staff has a dynamic marking of *f*. The second staff has a dynamic marking of *mf*. The third staff has a dynamic marking of *sf*. The fourth staff has a dynamic marking of *f*. The music features a complex texture with many beamed notes and rests.

57

sf

sf

Musical score for measures 57-58. The system consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The time signature is 8/4. The first staff has a dynamic marking of *sf*. The second staff has a dynamic marking of *sf*. The music features a complex texture with many beamed notes and rests.

58

sfz *ff*

60

mf *ff*

63

mp

suggestie van A-
mineur spil

A1-seksie

65

Musical score for measures 65-67. The score is in 6/4 time. It features a grand staff with two bass staves and two treble staves. The first two bass staves play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third and fourth staves play a melodic line with accents and dynamic markings *f* and *sf*. The piece concludes with a 5/4 time signature.

66

Musical score for measures 68-70. The score is in 5/4 time. It features a grand staff with two bass staves and two treble staves. The first two bass staves play a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a dynamic marking of *mf*. The third and fourth staves play a melodic line with accents and a dynamic marking of *sim*. The piece concludes with a 5/4 time signature.

68

Musical score for measures 71-73. The score is in 5/4 time. It features a grand staff with two bass staves and two treble staves. The first two bass staves play a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a dynamic marking of *mp*. The third and fourth staves play a melodic line with accents and dynamic markings of *sf*. The piece concludes with a 5/4 time signature.

14

70

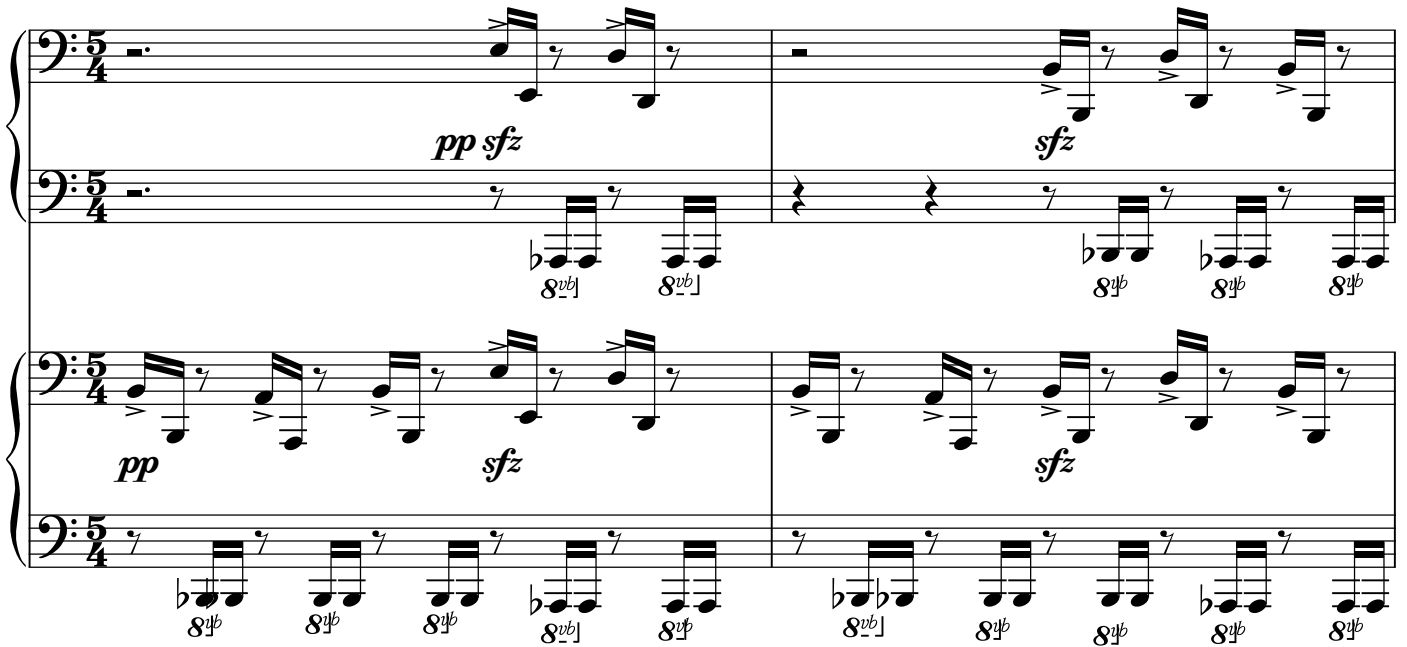
Musical score for measures 70-71. The piece is in 5/4 time. The first system consists of two staves: the upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The upper staff contains a melodic line with chords, marked *mf*. The lower staff contains a bass line with chords. The second system also consists of two staves. The upper staff contains a rapid sixteenth-note pattern, marked *mf*. The lower staff contains a bass line with chords.

72

Musical score for measures 72-73. The piece is in 5/4 time. The first system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with chords, marked *f*. The lower staff contains a bass line with chords. The second system also consists of two staves. The upper staff contains a rapid sixteenth-note pattern, marked *f sf*. The lower staff contains a bass line with chords.

74

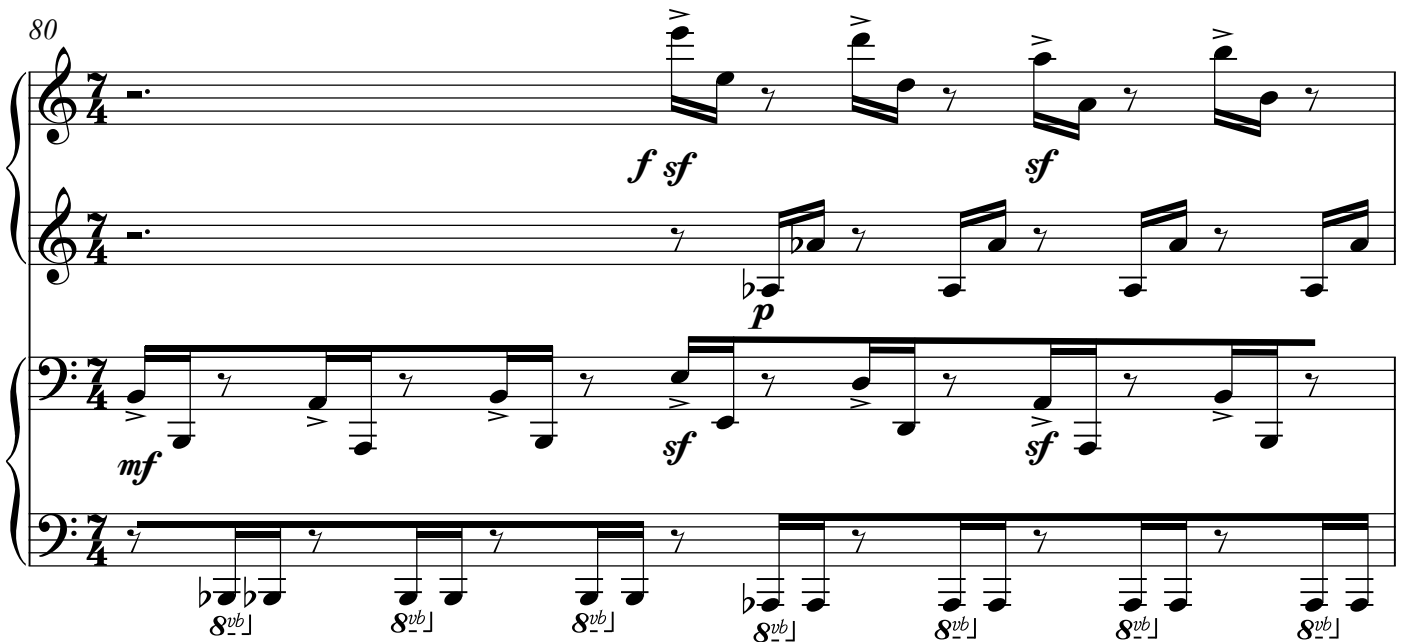
Musical score for measures 74-75. The piece is in 5/4 time. The first system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with chords, marked *mf* and *p*. The lower staff contains a bass line with chords. The second system also consists of two staves. The upper staff contains a rapid sixteenth-note pattern, marked *sf* and *mf*, and *p*. The lower staff contains a bass line with chords.



Musical score for measures 76-77. The score is written in bass clef with a 5/4 time signature. It consists of four staves. The first two staves are grouped together, and the last two are grouped together. Dynamics include *pp sfz*, *sfz*, and *pp*. There are numerous accents and eighth-note patterns throughout.



Musical score for measures 78-79. The score is written in bass clef with a 5/4 time signature. It consists of four staves. The first two staves are grouped together, and the last two are grouped together. Dynamics include *sfz*. There are numerous accents and eighth-note patterns throughout.



Musical score for measures 80-81. The score is written in treble clef with a 7/4 time signature. It consists of four staves. The first two staves are grouped together, and the last two are grouped together. Dynamics include *f sf*, *sf*, *p*, and *mf*. There are numerous accents and eighth-note patterns throughout.

16

Musical score for measures 81-83. The score is written for piano and bass. Measure 81 starts with a *sf* dynamic marking. Measure 82 starts with a *mf sf* dynamic marking. Measure 83 starts with a *sf* dynamic marking. The score includes articulation marks (accents) and dynamic markings (*sf*, *mf sf*). The bass staff includes an *8vb* marking. The time signature is 8/4.

84

86

89

poco rall.. ♩ = 138 *Meno mosso tango*

B-seksie

Inleiding na tango

poco rall.. ♩ = 138 *Meno mosso tango*

Tango

A-mineur tonaliteit

18
92

Musical score for measures 92-93. The score is written for piano and features a complex harmonic structure with frequent chromaticism and dissonance. The right hand consists of a series of chords and dyads, while the left hand provides a rhythmic and harmonic accompaniment. Measure 92 shows a transition from a key signature of two flats to one sharp. Measure 93 continues this chromatic movement. Fingerings of 5 are indicated for the right hand in both measures.

94

Musical score for measures 94-95. Measure 94 continues the chromatic and dissonant texture. Measure 95 features a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a change in the right hand's texture to a more active, melodic line. The left hand continues with a similar accompaniment. Fingerings of 5 are indicated for the right hand in measure 95.

96

Musical score for measures 96-97. Measure 96 returns to a more chordal texture in the right hand. Measure 97 continues the chromatic and dissonant texture. Fingerings of 5 are indicated for the right hand in both measures.

98

Musical score for measures 98-100. The score is written for piano in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of two systems of staves. The first system has a grand staff (treble and bass clefs) with a *mf* dynamic marking and a fingering of 5. The second system also has a grand staff with a *mf* dynamic marking.

101

Musical score for measures 101-103. The score is written for piano in a key signature of two flats. It consists of two systems of staves. The first system has a grand staff with a *mf* dynamic marking. The second system has a grand staff with a *mf* dynamic marking.

104

Exaggerated dance-like

Musical score for measures 104-106. The score is written for piano in a key signature of two flats. It consists of two systems of staves. The first system has a grand staff with a *f* dynamic marking and the instruction "Exaggerated dance-like". The second system has a grand staff with a *f* dynamic marking and the instruction "Exaggerated dance-like".

20107

Musical score for measures 107-108. The score is written for piano and features complex chordal textures and melodic lines. Measure 107 shows a series of chords in the right hand and a more active bass line. Measure 108 features a prominent five-fingered scale in both hands, marked with a '5'.

109

Musical score for measures 109-111. The score continues with complex harmonic structures. Measure 109 has a five-fingered scale in the right hand. Measure 110 shows dense chordal textures. Measure 111 features a five-fingered scale in the right hand and a more active bass line.

112

Musical score for measures 112-114. The score is marked *p* (piano). Measure 112 features a melodic line in the right hand and a steady bass line. Measure 113 continues the melodic development. Measure 114 features a melodic line in the right hand and a steady bass line. The text "Toonkleur-modulasie" is written in blue above the right hand staff in measure 113.

115

$\text{♩} = 155$

mp *p* *mf* *sf* *sf* *sf*

mp *p* *sf* *mf* *sf*

8^{vb} 8^{vb} 8^{vb}

118

sf *sfz*

8^{va} 8^{va}

120

sfz *sfz*

8^{va} 8^{va}

122

Musical score for measures 122-123. The score is written for piano in 4/4 time. It features a complex texture with multiple staves. The right hand (RH) consists of two staves: the upper staff has a melodic line with accents and dynamic markings *sfz*, *sf f*, and *sf*; the lower staff has a rhythmic accompaniment with dynamic marking *mp*. The left hand (LH) consists of two staves: the upper staff has a melodic line with accents and dynamic markings *sfz*, *sf f*, and *sf*; the lower staff has a rhythmic accompaniment with dynamic marking *sfz*. The key signature has one flat (B-flat). Measure 122 ends with a double bar line, and measure 123 begins with a new section of music.

124

Musical score for measures 124-125. The score is written for piano in 4/4 time. It features a complex texture with multiple staves. The right hand (RH) consists of two staves: the upper staff has a melodic line with accents and dynamic markings *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, and *sf*; the lower staff has a rhythmic accompaniment with dynamic marking *sf*. The left hand (LH) consists of two staves: the upper staff has a melodic line with accents and dynamic markings *sf*, *sf*, *sf*, and *sf*; the lower staff has a rhythmic accompaniment with dynamic marking *sf*. The key signature has one flat (B-flat). Measure 124 ends with a double bar line, and measure 125 begins with a new section of music.

126

Musical score for measures 126-127. The score is written for piano in 4/4 time. It features a complex texture with multiple staves. The right hand (RH) consists of two staves: the upper staff has a melodic line with accents and dynamic markings *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, and *sf*; the lower staff has a rhythmic accompaniment with dynamic marking *sf*. The left hand (LH) consists of two staves: the upper staff has a melodic line with accents and dynamic markings *sf*, *sf*, and *sf*; the lower staff has a rhythmic accompaniment with dynamic marking *sf*. The key signature has one flat (B-flat). Measure 126 ends with a double bar line, and measure 127 begins with a new section of music.

Musical score for measures 128-130. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. Measures 128-130 are in 7/4 time. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include *sf* (sforzando) and *f* (forte). The key signature has one flat. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

B1-seksie

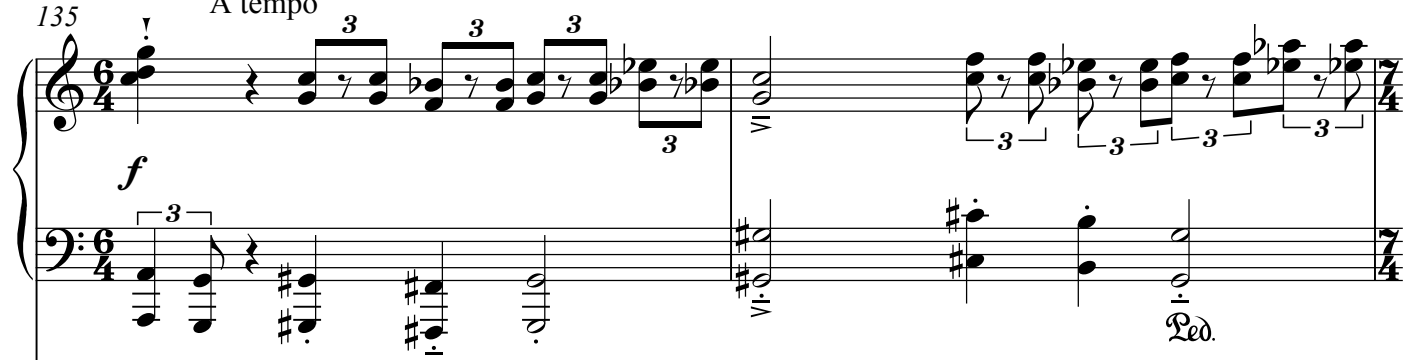
Musical score for measures 130-132. The score is written for four staves: Treble 1, Bass 1, Treble 2, and Bass 2. Measures 130-132 are in 5/4 time. The tempo is *Meno mosso tango* with a quarter note equal to 138 (♩ = 138). The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include *ff* (fortissimo). The key signature has one flat. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Musical score for measures 132-134. The score is written for four staves: Treble 1, Bass 1, Treble 2, and Bass 2. Measures 132-134 are in 6/4 time. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include *ff* (fortissimo). The key signature has two sharps. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

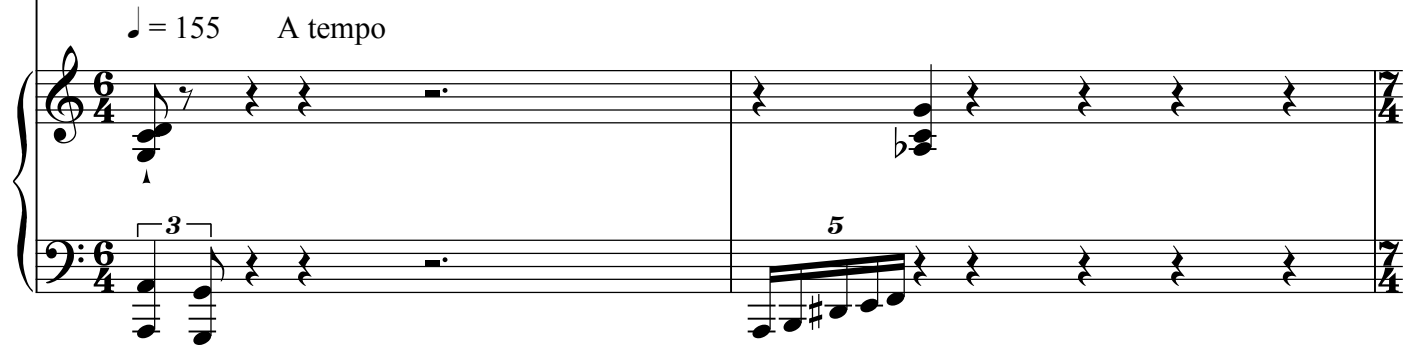
24

♩ = 155
A tempo

135



♩ = 155 A tempo



137



138



140

Musical score for measures 140-141. The piece is in 6/4 time. Measure 140 features a treble clef with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter rest, and a bass clef with a half note G3 and a half note B2. Measure 141 features a treble clef with a triplet of eighth notes (C5, B4, A4), a triplet of eighth notes (G4, F4, E4), a triplet of eighth notes (D4, C4, B3), and a triplet of eighth notes (A3, G3, F3), followed by a quarter rest. The bass clef has a half note G3 and a half note B2.

142

Musical score for measures 142-143. The piece is in 6/4 time. Measure 142 features a treble clef with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4, followed by a quarter rest. The bass clef has a half note G3 and a half note B2. Measure 143 features a treble clef with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4, followed by a quarter rest. The bass clef has a half note G3 and a half note B2.

144

Musical score for measures 144-145. The piece is in 6/4 time. Measure 144 features a treble clef with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4, followed by a quarter rest. The bass clef has a half note G3 and a half note B2. Measure 145 features a treble clef with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4, followed by a quarter rest. The bass clef has a half note G3 and a half note B2.

Meno mosso tango
♩ = 135
ff

B2-seksie
♩ = 135
Meno mosso tango
rfz *ff*

146

Musical score for measures 146-147. The score is in 3/4 time and features a complex harmonic structure with frequent chromaticism and dissonance. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a rhythmic and harmonic foundation. Measure 147 includes a fingering of 5 for a specific note.

148

Musical score for measures 148-149. The score continues with dense harmonic textures and chromatic movement. The right hand has a more active role with eighth-note patterns, while the left hand maintains a steady accompaniment. Measure 149 features a prominent bass line with a descending eighth-note pattern.

150 Exaggerated dance-like

Musical score for measures 150-151. The score is marked "Exaggerated dance-like" and features a more rhythmic and melodic style. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a rhythmic and harmonic foundation. Measure 151 includes a fingering of 5 for a specific note.

153

Musical score for measures 153-154. The score is written for two systems of piano. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The second system also consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features complex chordal textures and melodic lines. Measure 154 contains two instances of a five-fingered scale (marked '5') in the right hand of the first system and the left hand of the second system.

155

Musical score for measures 155-157. The score is written for two systems of piano. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The second system also consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features complex chordal textures and melodic lines. Measure 155 contains two instances of a five-fingered scale (marked '5') in the right hand of the first system and the left hand of the second system.

158

Musical score for measures 158-160. The score is written for two systems of piano. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The second system also consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features complex chordal textures and melodic lines. Measure 158 contains a piano dynamic marking (*p*) in the first system and the text *p Toonkleur-modulsie* in the second system.

Skakel na slotseksie

161

accel. -

Musical score for measures 161-162. The score is in 6/4 time and consists of two systems. The first system has a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a bass clef. The second system has a treble clef with a key signature of three sharps and a bass clef with a key signature of one flat (F). Dynamics include *f* and *ff*. The tempo marking is *accel. -*. The piece concludes with a double bar line and a 6/4 time signature.

Slotseksie

163

$\text{♩} = 154$

Musical score for measures 163-164. The score is in 6/4 time and consists of two systems. The first system has a treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a bass clef with a key signature of two flats. The second system has a treble clef with a key signature of two flats and a bass clef with a key signature of two flats. Dynamics include *ff*. The tempo marking is $\text{♩} = 154$. The piece concludes with a double bar line and a 6/4 time signature.

165

Musical score for measures 165-166. The score is in 5/4 time and consists of two systems. The first system has a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a bass clef with a key signature of three sharps. The second system has a treble clef with a key signature of three sharps and a bass clef with a key signature of three sharps. Dynamics include *f*. The piece concludes with a double bar line and a 6/4 time signature.

167

Musical score for measures 167-168. The score is in 6/4 time. It features a complex texture with multiple staves. The upper staves contain dense chordal textures and melodic lines, while the lower staves provide a rhythmic foundation with sustained chords and moving bass lines.

169

$\text{♩} = 140$ *Meno mosso tango*

ff

$\text{♩} = 140$ *Meno mosso tango*

ff

Musical score for measures 169-170. The score is in 5/4 time. It features a complex texture with multiple staves. The upper staves contain dense chordal textures and melodic lines, while the lower staves provide a rhythmic foundation with sustained chords and moving bass lines. The tempo is marked $\text{♩} = 140$ and the mood is *Meno mosso tango*. The dynamic is *ff*.

171

sfz

5

Musical score for measures 171-172. The score is in 5/4 time. It features a complex texture with multiple staves. The upper staves contain dense chordal textures and melodic lines, while the lower staves provide a rhythmic foundation with sustained chords and moving bass lines. The dynamic is *sfz* and the fingering is 5.

BYLAAG E

Semi-gestruktureerde onderhoud met Jeanne Zaidel-Rudolph, getranskribeer deur Leandra Smith – 1 September 2020.

Leandra Smith: In preparing for the theoretical analysis of *Takes two to tango*, I read through earlier analyses of your works. I have identified some of the compositional techniques that were highlighted in these analyses in *Takes two to tango*, such as the use of intervals as a structural device, the duality of major and minor intervals and the stratification of sound layers.

Jeanne Zaidel-Rudolph: I often use the ambiguity of major and minor thirds. In this work the rising minor thirds form the core of the later motivic shape. The application of sixth-intervals in bar 53 brings about false relations. Therefore I had a deliberate need to employ that in this kind of contemporary sound world. They fall a third melodically, but harmonically they create a dissonance. With regards to the stratification of sound layers: I learnt this from my master teacher, Gyorgy Ligeti who was known as the ‘tone colour composer’ of his century and worked with something called “micropolyphonic-stratification”! Layers of micropolyphony – very horizontal-linear writing. But in this/my work there is a balance of thick harmonic writing with “added-note” aggregates, as well as linear (single-note) textures and somewhat cluster-type structures.

LS: When using certain intervals, is your aim to create harmonic tension and consequently a specific atmosphere?

JZR: Yes, my use of intervals are aimed at creating tension. I am always conscious of the play between tension and relaxation. A lot of this piece is about sustaining and maintaining tension. The more modal (harmonically open) thematic sections however, function as harmonic relaxation as opposed to the more chromatic sections.

LS: Which role do minor seconds and augmented fourths fulfil in this composition? Do you apply these intervals consciously?

JZR: Absolutely. The two tritone chords in bar 13 relate to my application of this interval, especially in my earlier works. My recent music has become a lot more multi-tonal as opposed to dissonant. The tritone is a critical interval in my writing because in a very dissonant context

the tritone sounds quite consonant and in a very consonant context the tritone sounds dissonant. I like and play with that duality. In this work there is also a lot of semitone rotation and manipulation. Very characteristic of this piece is the falling semitone, rising minor third movement.

LS: It sometimes feels like the semitone establishes a leading note to tonic voice leading in this piece?

JZR: Definitely. I resonate with voice leading, the semitone voice leading in particular is powerful. I am very conscious of that when I compose.

LS: I have noticed that in some sections a tonal centre can be established while other sections present as more dissonant. Would you label *Takes two to tango* as multi-tonal, like some of your other compositions?

JZR: Yes, I work with shifting tonal centres – this starts on the tonal centre of B flat but moves around. I wanted the tango-section to be unpredictable harmonically by making frequent shifts. I like adding seconds to chords to also take away some of the predictability.

LS: The stratification of sound layers from bar 37 create a different atmosphere than before. Is parallelism a device you like to use often?

JZR: Most of the piece has quite thick textures with a combination of both linear and vertical movement. From bar 37 there is a different kind of texture. The driving force of the triplets have fallen away here. The 6/4-metre in this section fulfils a more punctuating function. This section also plays around with the hemiola-feel. Note that the chords in bar 37 are built with minor thirds plus major sevenths in parallel as you say. Also note my use thereof in sequences – usually falling sequences. The thickening of texture in the “exaggerated dance-like” sections causes a macabre feeling. Earlier in my life I had been influenced by Peter Maxwell Davies whose works had a twisted feel, where nothing would be as it seems. This section of the tango is meant to give one a slightly uncomfortable feeling of where it is going and what it is. The texture of the section following the tango juxtaposes the macabre atmosphere by being quite opaque.

LS: I have also ascertained that in bars 21, 32, 52, 54, 56, 57 and 62 you employ the use of contour to create tension. Falling seconds are arranged in an ascending contour.

JZR: Falling seconds usually followed by rising thirds of some kind – a very typical figure of mine. I often use sequences.

LS: Excepting the tango-theme, are there other melodic motives?

JZR: Yes, in bar 19 you can find the motivic material E-D-E-G-E which are the top notes of the triplet figures. This is added to, modified and manipulated, transposed and transformed in many different ways – a metamorphosis of intervallic shapes. In terms of motivic manipulation I break down a motive and then apply some of the notes, demarcating off one or two thematic notes. In the opening I used a cumulative technique: sometimes there is a motivic idea and I add to that to make it grow and accumulate. These are the unifying elements. This piece portrays constant variation but of similar elements.

LS: The use of triplets is a very prominent feature of this work.

JZR: Yes. In this context it can be regarded as a type of ostinato. It maintains the sustained pulse. In this way I can place a melodic frame over it. My metres also change often in this piece. I always teach my students that changing metres has to have an architectural or design purpose. Here particular beats are punctuated by the changing metre. The ascending quintuplets from bar 27 serve as a launchpad to guide the direction from the *sforzando* into more of the perfect-fourth movement. In other sections the alternation between note groups of two and three relates to rhythmic application in African music. This, although very subtle here, has a sense of Africanism built into it

LS: How can the structure of *Takes two to tango* be described?

JZR: A single form – uni-structure, possibly a modified rondo because the tango theme keeps returning.

LS: Can the beginning be labelled as an introduction?

JZR: Rather than an introduction I would see the opening as preparation for the material to follow. At bar 89 I also don't launch straight into the tango. I give a preparation or shadow of what is to follow.

LS: How does the tango function within the context of the overall form?

JZR: It is the focal point of the piece as it draws together the particles and linear melodic entities from the other sections to solidify into the dance.

LS: How did you decide on the tango-theme?

JZR: The 2 people for whom I wrote the piece originally (the Duo Westhuizen) are so intertwined (a loving married couple and amazing piano duo). I could totally see them dancing with each other to the music.

LS: What is the implication of the 5/4-metre as applied to a tango?

JZR: I never write a normal dance – always a dance with a twist. So for me a 5/4-tango incorporating the tango “feel” with a stop-start syncopated rhythm is a little new but keeps the “feel” of a tango.

LS: Do most of your titles contain a programmatic reference, like with Stefans Grové's compositions?

JZR: Most, yes! It is rare for me to write completely abstract music.

LS: You are known for your accessible idiom with regards to pianistic writing. How did you approach the two-piano medium, especially with regards to the distribution of material?

JZR: I like to have a sense of the two pianists being equal and both being allowed to play higher range, lower range and mid-range. Furthermore I like to play with echo, or what I call “shadow”. I love to use imitation which very often creates this effect of shadow. While the two pianos played the same material in the opening, they separate in terms of role and function in bar 14. Here the one piano plays the role of soloist and the other the role of accompanist. I like using punctuation between instrumentalists, in other words deliberately hitting or pointing out a particular place. From bar 17 the interaction becomes more textural and from bar 19 there is a digression between the two pianists in terms of where the parts are situated. The parts are now displaced at a compound minor sixth. The two pianos function almost like a ten-string guitar from bar 37 where you get bigger resonance. There is much more resonance if two pianos play exactly the same pitches. The second piano separates the thematic material from bar 65 by arpeggio-like passages. The tango-section portrays the punctuation-role between the two pianos again through a connecting figure. Furthermore, the distribution of sequences between the two pianos in this work creates in a concert hall, a sense of stereo whereas on a recording the illusion would exist that a single piano is playing the material.

LS: Is there a specific reason that no piano duet (one piano) is included in your oeuvre up to now?

JZR: I don't really resonate with two people at one keyboard – it feels a bit unequal. With one piano you are restricted to your register. I often make use of doubling between the parts which is not possible on one piano.