

**Jacobus Kloppers se orrelkomposisies ná 1993 en sy filosofie oor musiek: 'n  
gevallstudie**

deur

**Isabelle Louise van Rensburg**

Voorgelê ter gedeeltelike vervulling van die vereistes vir die graad

Doktor in Musiek (Uitvoerende Kuns)

Skool vir die Kunste: Musiek  
Fakulteit Geesteswetenskappe  
Universiteit van Pretoria

Studieleier: Prof. W.D. Viljoen  
Medestudieleier: Prof. T.J. van Wyk

Pretoria  
Mei 2021

## VERKLARING

Ek, Isabelle Louise van Rensburg, verklaar hiermee dat die inhoud van hierdie tesis my eie werk is wat ek selfstandig afgehandel het. Ek verklaar verder dat dit nie voorheen in geheel of gedeeltelik by enige universiteit vir eksaminering ter verkryging van enige kwalifikasie voorgelê is nie.



---

Handtekening

**12/05/2021**

---

Datum

## ETIESE VERKLARING

Ek, Isabelle Louise van Rensburg, verklaar dat ek die toepaslike etiekgoedkeuring vir die navorsing wat in hierdie werk beskryf word, van die Komitee vir Navorsingsetiek van die Fakulteit Geesteswetenskappe verkry het. Ek verklaar verder dat ek die etiese standaarde nagekom het wat volgens die Universiteit van Pretoria se etiese kode vir navorsers en die beleidsriglyne vir verantwoordelike navorsing vereis word.



---

Handtekening

**12/05/2021**

---

Datum

## ERKENNING

Die navorser gee graag erkenning aan die volgende persone en instansies vir hulp, leiding en ondersteuning waarsonder hierdie studie nie moontlik sou wees nie:

- Jacobus Kloppers, vir sy deelname aan hierdie studie en by wie ek kon leer hoe om my geloof en musiek met mekaar te verenig. Dankie vir u deurlopende en tydige terugvoer op navrae. Dit was 'n voorreg om u beter te leer ken deur middel van hierdie studie.
- Prof. Wim Viljoen, vir sy leiding en hulp in hierdie studie, die deel van sy kennis oor orrelmusiek die afgelope 17 jaar, asook sy bydrae tot my loopbaan as uitvoerende en kerkkorrelis.
- Prof. Theo van Wyk, vir sy leiding, tegniese versorging en stimulering van my kritiese denke in hierdie studie.
- Die Suider-Afrikaanse Kerk- en Konsertorrelistevereniging (SAKOV) vir die finansiële ondersteuning in die vorm van 'n ruim beurs wat in 2017 aan my toegeken is.
- Deirdré Rautenbach, vir die noukeurige versorging van die taal, asook volgehoue ondersteuning en aanmoediging tot aan die einde van hierdie studie.
- Aimée Blom, vir die tegniese versorging van hierdie studie, asook ondersteuning en vriendskap oor die afgelope nege jaar van my lewe.
- Die kerkraad en gemeentelede van Nederduits Gereformeerde Gemeente Skuilkrans, vir die toestaan van sabbatsverlof om hierdie studie te voltooi, asook deurlopende ondersteuning en aanmoediging oor die afgelope vyf jaar.
- My dankbaarheid teenoor my ontslape musiekonderwyseres, mev. Wilna Bogenhofer, wat 'n groot bydrae tot die ontwikkeling van my talent en liefde vir musiek gehad het.
- My familie en vriende, vir deurlopende belangstelling en motivering.
- My ouers, vir wie geen opoffering en finansiële bydrae ooit te groot was, of emosionele ondersteuning te veel was vir die ontwikkeling van my talent nie.
- My man, Johan Deysel, sonder wie se liefde, hulp, aanmoediging, geduld en gebed ek nie hierdie studie sou kon voltooi nie. Dankie vir jou standvastige geloof in my vermoëns en bystand die afgelope ses jaar.
- My God, vir krag om aan te hou wanneer ek wou opgee.

## TOEWYDING

Hierdie navorsingstudie word opgedra in liefdevolle herinnering aan my ouers:

Hendrik Hermanus Steyn van Rensburg  
(7 November 1956 – 12 Desember 2019)

en

Renée van Rensburg  
(9 Maart 1958 – 12 Februarie 2020)

Al sou die vyeboom nie bot nie en daar geen druiwe aan die wingerde wees nie, al sou die olyfoes misluk en die lande geen oes lewer nie, al sou daar geen kleinvee in die kampe meer wees nie en die beeskrake sonder beeste wees, nogtans sal ek in die Here jubel, sal ek juig in God, my Redder. Die Here my God gee vir my krag.

Habakuk 3:17-19a

## OPSOMMING

Jacobus Kloppers (gebore 1937) het veral bekendheid in Suid-Afrika verwerf vir sy komposisies van orrelmusiek vir liturgiese doeleindes. Internasionaal word hy veral erken vir sy studies oor Johann Sebastian Bach. Alhoewel Kloppers vanaf 1976 in Edmonton, Kanada, woonagtig is, is 'n verskeidenheid van sy orrelkomposisies reeds in Suid-Afrika gepubliseer.

Daar word in hierdie navorsingstudie lig gewerp op Kloppers as musikoloog en komponis. Die doel van hierdie studie is om meer kennis oor Jacobus Kloppers se kreatiewe uitsette as musikoloog en komponis van orrelmusiek te bekom deur die verband tussen sy unieke musiekfilosofie en orrelkomposisies ná 1993 te bepaal.

Kwalitatiewe navorsing is as navorsingsmetode vir hierdie empiriese studie gekies. Die navorsingsmetode sluit 'n intrinsieke enkelgevallestudie in met twee eenhede van analise, naamlik Kloppers se musiekfilosofie en die orrelwerke wat ná 1993 gekomponeer is. Elk van die eenhede van analise het onderskeidelik tematiese en inhoudsanalise as dataverwerkingsmetodes behels.

In hierdie navorsingstudie is daar 'n verband tussen hierdie twee interdisiplinêre velde in Kloppers se lewe gevind. Dit manifesteer in die onderbou en beginsels van sy musiekfilosofie en in eienskappe van sy komposisiestyl en sluit integrasie en samehang in met die doel om eenheid in verskeidenheid te skep.

Hierdie studie verskaf nuwe inligting oor Kloppers se komposisie-oeuvre ná 1993, asook sy unieke musiekfilosofie. Die twee interdisiplinêre velde in jukstaposisie skep ruimte vir die ontsluiting van kennis en insig. Hierdie studie sal vir orreliste, komponiste, pianiste, saksofoniste, sangers, filosowe, teoloë, asook vir navorsers van Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis van belang wees.

**Sleuteltermes:** begripsmodel, Dooyeweerd, Jacobus Kloppers, filosofie, orrel, orrelkomposisies, komposisiestyl, kreatiewe uitsette, musiekfilosofie, stylbespreking, Suid-Afrikaanse orrelmusiek.

## ABSTRACT

Jacobus Kloppers (born 1937) acquired fame in South Africa for his compositions of organ music for liturgical purposes. Internationally, he is especially recognised for his studies on Johann Sebastian Bach. Although Kloppers has been residing in Edmonton, Canada, from 1976, a variety of his organ compositions have already been published in South Africa.

In this research study, the focus will be on Kloppers as musicologist and composer. The aim of this study is to acquire more knowledge about Jacobus Kloppers' creative outputs as musicologist and composer of organ music by determining the link between his unique music philosophy and organ compositions after 1993.

Qualitative research was selected as research method for this empirical study. The research method includes an intrinsic single case study with two units of analysis, namely Kloppers' music philosophy and the organ works composed after 1993. Each of the units of analysis involved thematic and content analysis as respective data processing methods.

In this research study a link was found between these two interdisciplinary fields in Kloppers' life. It exists in the foundation and principles of his music philosophy, in the characteristics of his compositional style, and includes integration and coherence for the purpose of creating unity within variety.

This study provides new information about Kloppers' compositional oeuvre after 1993, as well as his unique music philosophy. The juxtaposition of these two interdisciplinary fields creates scope for unlocking knowledge and insight. This study will be of interest to organists, composers, pianists, saxophonists, singers, philosophers, theologians, as well as researchers of South African music history.

**Keywords:** compositional style, concept model, creative output, Dooyeweerd, organ, organ compositions, Jacobus Kloppers, philosophy of music, South African organ music, style discussion.

## INHOUD

<b>VERKLARING</b>	<b>i</b>
<b>ETIESE VERKLARING</b>	<b>ii</b>
<b>ERKENNING</b>	<b>iii</b>
<b>TOEWYDING</b>	<b>iv</b>
<b>OPSOMMING</b>	<b>v</b>
<b>ABSTRACT</b>	<b>vi</b>
<b>LYS VAN TABELLE</b>	<b>xiv</b>
<b>LYS VAN MUSIEKVOORBEELDE</b>	<b>xviii</b>
<b>AFKORTINGS GEBRUIK</b>	<b>xix</b>
<b>NOTA AAN DIE LESER</b>	<b>xx</b>
<b>HOOFSTUK 1: Inleiding</b>	<b>1</b>
1.1 Agtergrond en motivering vir die studie	1
1.2 Probleemstelling	4
1.3 Navorsingsvrae	6
1.4 Doel en waarde van die studie	6
1.5 Metodologie	7
1.6 Afbakening van die studie	7
1.7 Hoofstukindeling	7
1.8 Samevatting	8
<b>HOOFSTUK 2: Literatuurstudie</b>	<b>9</b>
2.1 Inleiding	9
2.2 Jacobus Kloppers	9
2.2.1 'n Oorsig oor bestaande navorsing	9
2.2.2 Kloppers as orrelis	10
2.2.3 Kloppers as musikoloog	11
2.2.4 Kloppers as komponis	12
2.2.5 Kloppers se komposisie-oeuvre	13
2.2.6 Invloede op Kloppers se komposisies	16
2.3 Teoretiese raamwerk	20
2.4 Agtergrond tot Kloppers se filosofiese oortuigings	21
2.4.1 Kloppers se onderrigmetode	21



2.4.2 Die filosofiese uitgangspunt van <i>The King's University</i>	23
2.4.3 Herman Dooyeweerd se filosofiese begripsmodel	24
2.4.4 Die integrasie van geloof en akademiese leer by 'n Christelike universiteit	27
2.5 Komposisiestyl	29
2.5.1 Definisie van styl in musiek	29
2.5.2 Musikale parameters	30
2.5.2.1 Vormstruktuur	31
2.5.2.2 Melodie	32
2.5.2.3 Harmonie	32
2.5.2.4 Ritme	34
2.5.2.5 Tekstuur	35
2.5.2.6 Toonlere	36
2.5.2.7 Registrasie en idiosinkratiese instrumentgebruik	37
2.5.3 Metodes van stylanalise	38
2.5.4 Styl in Kloppers se komposisies	42
2.5.4.1 Vormstruktuur	42
2.5.4.2 Melodie	43
2.5.4.3 Harmonie	44
2.5.4.4 Kontrapunt	44
2.5.4.5 Ritme	45
2.5.4.6 Tempo	45
2.5.4.7 Dinamiek	46
2.5.4.8 Simboliek en toonskildering	46
2.5.4.9 Instrumentgebruik	47
2.6 Samevatting	47
<b>HOOFSTUK 3: Metodologie</b>	49
3.1 Inleiding	49
3.2 Navorsingsparadigma	49
3.3 Navorsingsbenadering	53
3.4 Navorsingsontwerp	55
3.5 Navorsingsmetodologie	58
3.5.1 Data-insameling	58

3.5.1.1 Dokumentasie	59
3.5.1.2 Onderhoud	61
3.5.1.3 Minder algemene metodes van data-insameling	62
3.5.2 Data-verwerking	62
3.5.2.1 Die eerste eenheid van analise	62
3.5.2.2 Die tweede eenheid van analise	65
3.6 Kriteria vir gehalteversekering	66
3.6.1 Geldigheid	67
3.6.1.1 Geldigheid deur die lens van die navorser	67
3.6.1.2 Geldigheid deur die lens van die deelnemer	67
3.6.1.3 Geldigheid deur die lens van die leser	67
3.6.2 Betroubaarheid	68
3.6.3 Kriteria vir gehalteversekering in die konstruktivistiese en interpretatiewe paradigma	68
3.6.4 Etiese oorweging	69
3.7 Samevatting	70
<b>HOOFSTUK 4: Die musiekfilosofie</b>	<b>71</b>
4.1 Inleiding	71
4.2 Temas	71
4.3 Tema 1: Milieu	72
4.3.1 Subtema 1.1: Indirekte impak	72
4.3.2 Subtema 1.2: Direkte impak	73
4.4 Tema 2: Integrasie	75
4.5 Tema 3: Benaderings	76
4.5.1 Subtema 3.1: Outonome benadering	76
4.5.2 Subtema 3.2: Heteronome benadering	77
4.5.3 Subtema 3.3: Teenstrydige aard	78
4.6 Tema 4: Begripsmodel	80
4.6.1 Subtema 4.1: Inhoud van die begripsmodel	80
4.6.2 Subtema 4.2: Eienskappe van die begripsmodel	82
4.6.3 Subtema 4.3: Toepassing van die begripsmodel op musiek	87
4.7 Tema 5: Gesindheid	90
4.7.1 Subtema 5.1: Erkentenis	90

4.7.2 Subtema 5.2: Erkentlikheid	91
4.7.3 Subtema 5.3: Ontvanklikheid	91
4.8 Tema 6: Nuwe oortuigings	92
4.8.1 Subtema 6.1: Eenheid	92
4.8.2 Subtema 6.2: Beskrywing van musiek	94
4.8.3 Subtema 6.3: Onderrig van musiek	95
4.8.4 Subtema 6.4: Geloof en musiek	95
4.8.5 Subtema 6.5: God en musiek	96
4.9 Samevatting	96
<b>HOOFSTUK 5: Die orrelkomposisies ná 1993</b>	<b>97</b>
5.1 Inleiding	97
5.2 Agtergrond	97
5.3 Groep 1: Die komposisies vir orrel as solo-instrument	99
5.3.1 Oorsig	100
5.3.2 Aspekte van styl in <i>Celtic Impressions</i>	103
5.3.2.1 Beweging I: “Two Strathspeys”	103
5.3.2.2 Beweging II: “Two Airs”	112
5.3.2.3 Beweging III: “Two Jigs”	117
5.3.2.4 Beweging IV: “Toccata on Two Marching Songs”	124
5.3.3 Samevatting	130
5.4 Groep 2: Die komposisies vir orrelduo	131
5.4.1 Oorsig	131
5.4.2 Aspekte van styl in <i>Dance Suite for Organ Duet</i>	132
5.4.2.1 Beweging I: “Waltz”	132
5.4.2.2 Beweging II: “Habanera and Minuet”	139
5.4.2.3 Beweging III: “Polka and Cakewalk”	145
5.4.3 Samevatting	151
5.5 Groep 3: Die komposisies vir orrel en tenoor	151
5.5.1 Oorsig	151
5.5.2 Aspekte van styl in “Verdwyn nou is die daglig”	154
5.5.3 Samevatting	161
5.6 Groep 4: Die komposisies vir orrel en klavier	161

5.6.1 Oorsig	162
5.6.2 Aspekte van styl in <i>The Last Rose of Summer: Reminiscences in Autumn</i>	163
5.6.3 Samevatting	172
5.7 Groep 5: Die komposisies vir orrel en saksofoon	172
5.7.1 Oorsig	172
5.7.2 Aspekte van styl in <i>Passage du Temps</i>	174
5.7.2.1 Beweging I: “Passacaille et Fugue”	174
5.7.2.2 Beweging II: “Passion et Pastoral”	185
5.7.2.3 Beweging III: “Pas de Deux”	189
5.7.3 Samevatting	196
5.8 Samevatting van die hoofstuk	196
<b>HOOFSTUK 6: Bespreking van die data</b>	<b>197</b>
6.1 Inleiding	197
6.2 Kloppers se musiekfilosofie	197
6.2.1 Milieu	197
6.2.2 Integrasie	199
6.2.3 Benaderings	199
6.2.4 Begripsmodel	200
6.2.5 Gesindheid	205
6.2.6 Nuwe oortuigings	206
6.2.7 Samevatting	207
6.3 Eienskappe van Kloppers se orrelkomposisies ná 1993	209
6.3.1 Vormstruktuur	210
6.3.1.1 <i>Celtic Impressions</i>	210
6.3.1.2 <i>Dance Suite for Organ Duet</i>	211
6.3.1.3 “Verdwyn nou is die daglig”	211
6.3.1.4 <i>The Last Rose of Summer: Reminiscences in Autumn</i>	212
6.3.1.5 <i>Passage du Temps</i>	212
6.3.2 Melodie	212
6.3.2.1 <i>Celtic Impressions</i>	213
6.3.2.2 <i>Dance Suite for Organ Duet</i>	214

6.3.2.3 “Verdwyn nou is die daglig”	214
6.3.2.4 <i>The Last Rose of Summer: Reminiscences in Autumn</i>	214
6.3.2.5 <i>Passage du Temps</i>	215
6.3.3 Harmonie	216
6.3.3.1 <i>Celtic Impressions</i>	216
6.3.3.2 <i>Dance Suite for Organ Duet</i>	217
6.3.3.3 “Verdwyn nou is die daglig”	218
6.3.3.4 <i>The Last Rose of Summer: Reminiscences in Autumn</i>	220
6.3.3.5 <i>Passage du Temps</i>	220
6.3.4 Ritme	222
6.3.4.1 <i>Celtic Impressions</i>	222
6.3.4.2 <i>Dance Suite for Organ Duet</i>	222
6.3.4.3 “Verdwyn nou is die daglig”	223
6.3.4.4 <i>The Last Rose of Summer: Reminiscences in Autumn</i>	223
6.3.4.5 <i>Passage du Temps</i>	224
6.3.5 Tekstuur	225
6.3.5.1 <i>Celtic Impressions</i>	225
6.3.5.2 <i>Dance Suite for Organ Duet</i>	226
6.3.5.3 “Verdwyn nou is die daglig”	226
6.3.5.4 <i>The Last Rose of Summer: Reminiscences in Autumn</i>	226
6.3.5.5 <i>Passage du Temps</i>	227
6.3.6 Registrasie	227
6.3.6.1 <i>Celtic Impressions</i>	228
6.3.6.2 <i>Dance Suite for Organ Duet</i>	228
6.3.6.3 “Verdwyn nou is die daglig”	229
6.3.6.4 <i>The Last Rose of Summer: Reminiscences in Autumn</i>	229
6.3.6.5 <i>Passage du Temps</i>	229
6.3.7 Idiosinkratiese instrumentgebruik	230
6.3.7.1 <i>Celtic Impressions</i>	230

6.3.7.2 <i>Dance Suite for Organ Duet</i>	231
6.3.7.3 “Verdwyn nou is die daglig”	231
6.3.7.4 <i>The Last Rose of Summer: Reminiscences</i> <i>in Autumn</i>	231
6.3.7.5 <i>Passage du Temps</i>	232
6.3.8 Ander kenmerkende eienskappe	233
6.3.8.1 <i>Celtic Impressions</i>	233
6.3.8.2 <i>Dance Suite for Organ Duet</i>	234
6.3.8.3 “Verdwyn nou is die daglig”	235
6.3.8.4 <i>The Last Rose of Summer: Reminiscences</i> <i>in Autumn</i>	235
6.3.8.5 <i>Passage du Temps</i>	236
6.3.9 Ontstaan van die komposisies ná 1993	237
6.3.10 Invloede op die komposisies ná 1993	238
6.3.11 Samevatting	239
6.4 Samevatting van die hoofstuk	246
<b>HOOFSTUK 7: Gevolgtrekking</b>	<b>248</b>
7.1 Inleiding	248
7.2 Bevindinge van die studie	249
7.2.1 Beantwoording van subnavorsingsvrae	249
7.2.2 Beantwoording van hoofnavorsingsvraag	253
7.3 Beperkinge op die studie	255
7.4 Moontlikhede vir verdere navorsing	255
7.5 Samevatting	255
<b>BRONNELYS</b>	<b>257</b>
<b>BRONNELYS VAN MUSIEKPARTITURE</b>	<b>267</b>
<b>BYLAAG A</b>	<b>268</b>
<b>BYLAAG B</b>	<b>269</b>
<b>BYLAAG C</b>	<b>271</b>
<b>BYLAAG D</b>	<b>272</b>

## LYS VAN TABELLE

Tabel 4.1: Temas en subtemas	71
Tabel 5.1: Die vormstruktuur van “Two Strathspeys”	103
Tabel 5.2: Die gebruik van temas in die eksposisie en rekapitulاسie van “Two Strathspeys”	106
Tabel 5.3: Die vormstruktuur van “Two Airs”	113
Tabel 5.4: Die vormstruktuur van “Two Jigs”	118
Tabel 5.5: Die vormstruktuur van “Toccata on Two Marching Songs”	124
Tabel 5.6: Die vormstruktuur van “Waltz”	133
Tabel 5.7: Die vyf variante en toonsoorte in “Waltz”	136
Tabel 5.8: Die vormstruktuur van “Habanera and Minuet”	140
Tabel 5.9: Die danstemas en toonsoortteken van “Habanera and Minuet”	142
Tabel 5.10: Die gebruik van temas in die vormstruktuur van “Polka and Cakewalk”	145
Tabel 5.11: Toonsoorte in “Polka and Cakewalk”	148
Tabel 5.12: Die vormstruktuur van “Verdwyn nou is die daglig”	155
Tabel 5.13: Die vormstruktuur van “The Last Rose of Summer”	164
Tabel 5.14: Die vormstruktuur van “Passacaille et Fugue”	174
Tabel 5.15: Die vormstruktuur van “Passion et Pastoral”	185
Tabel 5.16: Die vormstruktuur van “Pas de Deux”	189

## LYS VAN MUSIEKVOORBEELDE

- Voorbeeld 5.1: Melodiese materiaal van tema A in “Two Strathspeys”, mate 56-59
- Voorbeeld 5.2: Die gebruik van melodiese materiaal by die inleiding van “Two Strathspeys”, mate 18-21
- Voorbeeld 5.3: Die omkering van tema A in “Two Strathspeys”, mate 64-67
- Voorbeeld 5.4: Melodiese materiaal van tema B1 in die eksposisie van “Two Strathspeys”, mate 87-88
- Voorbeeld 5.5: Melodiese materiaal van tema B1 in die rekapitulاسie van “Two Strathspeys”, mate 171-172
- Voorbeeld 5.6: Melodiese materiaal van tema B2 in “Two Strathspeys”, mate 99-100
- Voorbeeld 5.7: Die dreunbas in tema B1 in “Two Strathspeys”, mate 171-172
- Voorbeeld 5.8: Ritmiese ostinate in tema B1 in “Two Strathspeys”, mate 87-88
- Voorbeeld 5.9: Ritmiese ostinate in tema B2 in “Two Strathspeys”, mate 99-100
- Voorbeeld 5.10: Tema A in die ontwikkelingsdeel in “Two Strathspeys”, maat 119
- Voorbeeld 5.11: Virtuouse pedaalpassasie in die inleiding van “Two Strathspeys”, mate 44-45
- Voorbeeld 5.12: Kontrapuntale en saamgestelde tekstuur in “Two Strathspeys”, mate 183-184
- Voorbeeld 5.13: Melodiese materiaal van tema A in “Two Airs”, mate 2-5
- Voorbeeld 5.14: Die herhaling van tema A in “Two Airs”, mate 45<sup>3</sup>-46
- Voorbeeld 5.15: Melodiese materiaal van tema B in “Two Airs”, mate 25-28
- Voorbeeld 5.16: Die herhaling van tema B in “Two Airs”, mate 62-63
- Voorbeeld 5.17: Die toonsentrum en harmoniese ritme van tema A in “Two Airs”, mate 3-4
- Voorbeeld 5.18: Enharmoniese modulاسie van kruise na molle in “Two Airs”, mate 59-60
- Voorbeeld 5.19: Enharmoniese modulاسie van molle na kruise in “Two Airs”, mate 75-76
- Voorbeeld 5.20: Melodiese materiaal van tema A1 in “Two Jigs”, mate 1-8
- Voorbeeld 5.21: Melodiese materiaal van tema A2 in “Two Jigs”, mate 16<sup>2</sup>-20
- Voorbeeld 5.22: Melodiese materiaal van tema B in “Two Jigs”, mate 38-44
- Voorbeeld 5.23: Akkoordgebruik in tema A1 in “Two Jigs”, mate 6<sup>2</sup>-10
- Voorbeeld 5.24: Akkoordgebruik in tema A2 in “Two Jigs”, mate 29-32



Voorbeeld 5.25: Ritmiese gebruik by die herhaling van tema A in “Two Jigs”, mate 84-85

Voorbeeld 5.26: Die fugale tekstuur van tema B in “Two Jigs”, mate 44<sup>2</sup>-51

Voorbeeld 5.27: Die homofoniese tekstuur van tema B in “Two Jigs”, mate 66-69

Voorbeeld 5.28: Kontrapuntale en saamgestelde tekstuur in die koda in “Two Jigs”, mate 136-140

Voorbeeld 5.29: Melodiese materiaal van tema A in “Tocatta on Two Marching Songs”, mate 10-17

Voorbeeld 5.30: Melodiese materiaal van tema B in “Tocatta on Two Marching Songs”, mate 91-94

Voorbeeld 5.31: Kontrapuntale gebruik van tema A en tema B in “Tocatta on Two Marching Songs”, mate 160-163

Voorbeeld 5.32: Akkoordgebruik by die inleiding van “Tocatta on Two Marching Songs”, mate 1-6

Voorbeeld 5.33: Ritmiese gebruik in tema A in “Tocatta on Two Marching Songs”, mate 10-13

Voorbeeld 5.34: Ritmiese gebruik in tema B in “Tocatta on Two Marching Songs”, mate 91-92

Voorbeeld 5.35: Melodiese materiaal, variant 1 in “Waltz”, mate 45-52

Voorbeeld 5.36: Melodiese materiaal, variant 2 in “Waltz”, mate 65-72

Voorbeeld 5.37: Melodiese materiaal, variant 3 in “Waltz”, mate 90-98

Voorbeeld 5.38: Melodiese materiaal, variant 4 in “Waltz”, mate 126-134

Voorbeeld 5.39: Melodiese materiaal, variant 5 in “Waltz”, mate 146-153

Voorbeeld 5.40: Inleiding afgelei van variant 1 in “Waltz”, mate 1-2

Voorbeeld 5.41: Kadensiële formule in “Waltz”, mate 51-53<sup>1</sup>

Voorbeeld 5.42: Die saamgestelde tekstuur in variant 1 in “Waltz”, mate 45-46

Voorbeeld 5.43: Die saamgestelde tekstuur in variant 5 in “Waltz”, mate 187-190

Voorbeeld 5.44: Melodiese materiaal van die *Habanera*-tema, mate 10-13

Voorbeeld 5.45: Die eerste *Minuet*-tema, mate 32-35

Voorbeeld 5.46: Die tweede *Minuet*-tema, mate 41-44

Voorbeeld 5.47: Ritme, *Habanera*-tema, maat 1-2<sup>1</sup>

Voorbeeld 5.48: Die saamgestelde tekstuur in die *Habanera*-tema, mate 14-18<sup>1</sup>

Voorbeeld 5.49: Tema A1 in “Polka and Cakewalk”, mate 1-4

Voorbeeld 5.50: Tema A2 in “Polka and Cakewalk”, mate 31-32

- Voorbeeld 5.51: Tema B in “Polka and Cakewalk”, mate 49-52
- Voorbeeld 5.52: Kadensiële formule in “Polka and Cakewalk”, mate 165-167
- Voorbeeld 5.53: Gesinkopeerde motief in tema B in “Polka and Cakewalk”, mate 60-61
- Voorbeeld 5.54: Melodiese materiaal in vers 1 van “Verdwyn nou is die daglig”, mate 3<sup>4</sup>-15<sup>3</sup>
- Voorbeeld 5.55: Melodiese materiaal in vers 2 van “Verdwyn nou is die daglig”, mate 23<sup>4</sup>-26
- Voorbeeld 5.56: Melodiese materiaal in vers 4 van “Verdwyn nou is die daglig”, mate 53-55
- Voorbeeld 5.57: Akkoordgebruik, vers 3 van “Verdwyn nou is die daglig”, mate 30-38
- Voorbeeld 5.58: Melodiese materiaal van die lied, *The Last Rose of Summer*
- Voorbeeld 5.59: Melodiese materiaal van die volksliedjie, *Comin’ Thro’ the Rye*
- Voorbeeld 5.60: Eerste variant van tema A, *The Last Rose of Summer*, mate 19-20
- Voorbeeld 5.61: Omkering van tema A, *The Last Rose of Summer*, mate 20<sup>2b</sup>-22
- Voorbeeld 5.62: Tweede variant van tema A, *The Last Rose of Summer*, mate 43-44
- Voorbeeld 5.63: Derde variant van tema A, *The Last Rose of Summer*, mate 53-55
- Voorbeeld 5.64: Tema B, *The Last Rose of Summer*, mate 35-38
- Voorbeeld 5.65: Akkoordgebruik by die derde variant van tema A in *The Last Rose of Summer*, mate 54-55
- Voorbeeld 5.66: Ritmiese ostinaat in tema A in *The Last Rose of Summer*, mate 1-3
- Voorbeeld 5.67: Viernootmotief, *Passage du Temps*
- Voorbeeld 5.68: Die versteekte gebruik van die viernootmotief in die inleiding van “Passacaille et Fugue”, maat 1
- Voorbeeld 5.69: Die twaalftoontema, *Passage du Temps*
- Voorbeeld 5.70: Die *passacaille*-tema, mate 9<sup>3</sup>-17
- Voorbeeld 5.71: Variasie 5 in “Passacaille”, mate 49<sup>3</sup>-53
- Voorbeeld 5.72: Variasie 8 in “Passacaille”, mate 73<sup>2b</sup>-75
- Voorbeeld 5.73: Die kontratemas in “Fugue”
- Voorbeeld 5.74: Drienootmotief in “Passacaille et Fugue”, mate 211-213
- Voorbeeld 5.75: Variasie 6 in “Passacaille”, mate 57<sup>3</sup>-59<sup>1</sup>
- Voorbeeld 5.76: Die fugatema en kontratemas in “Fugue”, mate 152<sup>3</sup>-155
- Voorbeeld 5.77: Ritmiese gebruik in die slot van “Fugue”, mate 195<sup>3</sup>-200
- Voorbeeld 5.78: Melodiese materiaal, tema A1 in “Passion et Pastoral”, mate 6-10

Voorbeeld 5.79: Melodiese materiaal, tema A2 in “Passion et Pastoral”, mate 21-23

Voorbeeld 5.80: Akkoordgebruik, tema A1 in “Passion et Pastoral”, mate 12-13

Voorbeeld 5.81: Melodiese materiaal, tema A1 in “Pas de Deux”, mate 1-3

Voorbeeld 5.82: Gesamentlike gebruik van tema A1 en tema A2 in “Pas de Deux”,  
mate 10<sup>2</sup>-12

Voorbeeld 5.83: Melodiese materiaal, tema C in “Pas de Deux”, mate 59-63<sup>1</sup>

Voorbeeld 5.84: Die drienoetmotief in koda 1 in “Pas de Deux”, mate 177-179<sup>1</sup>

Voorbeeld 5.85: Die drienoetmotief in koda 2 in “Pas de Deux”, mate 202-206

Voorbeeld 5.86: Akkoordgebruik by kadenspunte, tema A1 van “Pas de Deux”, mate  
36-39

**AFKORTINGS GEBRUIK**

AFNOM	Annual Festival of New Organ Music
CIOC	Canadian International Organ Competition
CMC	Canadian Music Centre
CRC	Christian Reformed Church
ECCS	Edmonton Composers Concert Society
FAK	Federasie van Afrikaanse Kultuurvereniging
RCCO	Royal Canadian College of Organists
SAKOV	Suider-Afrikaanse Kerk- en Konsertorreliservereniging
SUKOVS	Streekraad vir die Uitvoerende Kunste in die Oranje-Vrystaat se Advieskomitee vir Musiek
16'	Sestien voet
8'	Agt voet
4'	Vier voet
2'	Twee voet

## NOTA AAN DIE LESER

In hierdie navorsingstudie word die titels en bewegings van komposisies volgens die jongste reëls geskryf, soos dit in “Titels en subtitels in klassieke musiek” in *Skryf Afrikaans van A tot Z: Jou Gids tot Keurige Kortpadafrikaans* (2021) aangedui word.

Volksliedere se titels word aangedui soos dit in die openbare domein bekend is.

By die komposisies vir orrelduo gebruik die navorser die Italiaanse spelling vir die twee partye, naamlik *primo* en *secondo*.

## HOOFSTUK 1

### Inleiding

#### 1.1 Agtergrond en motivering vir die studie

Die navorser is 'n konsert- en kerkorrelis en gereeld op soek na nuwe komposisies wat nog nie in Suid-Afrika uitgevoer is nie. In haar soektog na repertoire het sy gevind dat die komposisies van Jacobus Joubert Krige Kloppers (gebore 1937) selde in Suid-Afrikaanse konsertsale en eredienste uitgevoer word. Die komponis staan ook bekend as Kobie en het veral bekendheid in Suid-Afrika vir sy komposisies vir liturgiese doeleindes verwerf. Kloppers het diep spore in die uitbou en ontwikkeling van Suid-Afrikaanse orrelmusiek vir die erediens getrap. Daar word 21 van sy komposisies in verskeie publikasies van Suid-Afrikaanse orrelmusiek vir liturgiese doeleindes gevind. Hy vier sy 85ste lewensjaar in 2022 en dit is gevolglik 'n gunstige tyd om nabetraging oor sy kreatiewe uitsette te doen.

Kloppers is in Suid-Afrika gebore, maar woon sedert 1976 in Edmonton, Kanada. J. Godschalk is die eerste navorser om Suid-Afrikaanse komponiste van orrelmusiek volgens herkoms te klassifiseer (Luitingh 2010, 2-4). Willem Luitingh (2010, 2-4) sluit hierby aan en verdeel Suid-Afrikaanse komponiste van orrelmusiek in drie groepe en dit sluit in:

- Outentiek-Suid-Afrikaanse komponiste wat na diegene verwys wat in Suid-Afrika gebore is, hul opleiding hier en elders ontvang en teruggekeer het. Stefans Grové (1922-2014), Gerrit Olivier (1945-) en Chris Lamprecht (1927-) is voorbeelde van orrelkomponiste wat in hierdie kategorie geklassifiseer word.
- Suid-Afrikaanse komponiste wat elders gebore is, maar hulself in Suid-Afrika gevestig het, byvoorbeeld die orrelkomponiste Willem Zorgman (1903-1981) en Henk Temmingh (1939-) van Nederland.
- Verplaasde Suid-Afrikaanse komponiste wat in Suid-Afrika gebore is en hul opleiding hier ontvang het, maar na die buiteland verhuis en burgerskap in 'n ander land verkry het.

Kloppers kan in die derde groep geklassifiseer word en is 'n Suid-Afrikaans-gebore Kanadese komponis. Hy is in Krugersdorp gebore en ontvang sy skoolopleiding en tersiêre onderrig in Suid-Afrika. Kloppers was lid van verskeie Suid-Afrikaanse musiek- en kultuurrade, naamlik die destydse Streekraad vir die Uitvoerende Kunste in die Oranje-Vrystaat se Advieskomitee vir Musiek (SUKOVS), die Interkerklike Kommissie vir die Hersiening van die *Afrikaanse Psalm- en Gesangeboek*, die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns, asook die Federasie van Afrikaanse Kultuurvereniginge (FAK) (Carstens, 1995b, p. 26). Ten spyte van sy verhuising na Kanada bly Kloppers steeds betrokke by die Suid-Afrikaanse musiek-milieu deur navorsingstudies wat oor hom gedoen word, lesings wat hy hier aanbied, asook opdragwerke wat hy aan verskeie Suid-Afrikaanse musici lewer (Viljoen, 2020, p. 297-298). Kloppers ontvang in 2015 erelidmaatskap van die destydse Suider-Afrikaanse Kerkorrelistevereniging<sup>1</sup> (SAKOV) vir sy bydrae tot kerk- en orrelmusiek in Suid-Afrika (Du Plooy & Viljoen, 2020, p. 136).

In Kanada vervul Kloppers vir 30 jaar 'n belangrike rol in die ontwikkeling van Edmonton se musiekkultuur. Die rykdom van wêreldgehalte pyporrels in Edmonton en die ontwikkeling en vestiging van die stad as 'n bekroonde sentrum vir orrelstudies is 'n uitvloeisel van Kloppers se toewyding, kennis en kundigheid in hierdie vakgebied (Giesbrecht, 2009, p. 60). Kloppers ontvang in 1990 'n eretoekening<sup>2</sup> van die *Royal Canadian College of Organists* (RCCO) vir sy besondere bydrae tot kerkmusiek in Kanada (Carstens, 1995b, p. 26). Verder word Kloppers se naam in Junie 2008 by die *Edmonton Cultural Hall of Fame* ingehuldig (Giesbrecht 2009, p. 60; Carstens 2011, p. 16; Giesbrecht & Segger, 2020, p. 5).

Kloppers se komposisies vir die orrel floreer nie net in Kanada nie, maar ook internasionaal. Die mees onlangse voorbeeld hiervan is die insluiting van vier orrelkomposisies as voorgeskrewe werke vir die *Canadian International Organ Competition* (CIOC) wat in 2021 plaasvind. Hierdie gesogte internasionale orrelkompetisie word elke vier jaar aangebied en Kloppers se komposisies word saam

---

<sup>1</sup> Hierdie instansie staan sedert 2020 as die Suider-Afrikaanse Kerk- en Konsertorrelistevereniging bekend.

<sup>2</sup> Hierdie eretoekening word 'n *Fellowship (honoris causa)* genoem.

met 22 ander Kanadese orrelkomponiste se werke hierby ingesluit (Concours International d'orgue du Canada, 2020, p. 4).

Kloppers het 'n groot aantal komposisies die lig laat sien. Daar is volgens sy webwerf (Kloppers, 2018) ongeveer 75 komposisies wat die volgende insluit: solo- en ensemble-orrelmusiek vir liturgiese en konsertgebruik, orrelduette, orreltranskripsies en -concerto's, kunsliedere, koorwerke (met en sonder orrelbegeleiding), twee orkeswerke, twee komposisies vir klavier, asook 'n komposisie vir orrel en verteller. Els (2017, p. 5) bevestig die hoeveelheid komposisies as méér as 70 en meen dat Kloppers meer prominensie in Suid-Afrika as 'n komponis verdien.

Kloppers is nie nét 'n komponis nie, maar óók 'n musikoloog met internasionale aansien. Dit word bevestig op sy webwerf waar sy identiteit as "*Musicologist, Composer, Organist, Teacher*" beskryf word (Kloppers, 2018). 'n Wye verskeidenheid van Kloppers se musikologiese uitsette in die vorm van artikels en lesings word, tesame met 'n doktorsale proefskrif gepubliseer. Hy voltooi sy doktorsgraad in 1966 aan die *Johann Wolfgang Goethe Universität* in Frankfurt-am-Main, Duitsland, met Wilhelm Stauder (1903-1981) as studieleier<sup>3</sup>. Hierdie proefskrif handel oor retoriek in die orrelwerke van Johann Sebastian Bach (1685-1750) en word gepubliseer en versprei deur Bärenreiter Antiquariat (Kloppers, 2018). Kloppers geniet gevolglik wêreldwye erkenning vir hierdie navorsing. Alhoewel die navorsing oor Bach 'n groot deel van Kloppers se musikologiese uitsette uitmaak, is daar ook artikels oor kerkmusiek, 'n musiekfilosofie en handboeke wat hy vir sy studente by *The King's College*<sup>4</sup> geskryf het. Op sy webwerf word tereg opgemerk:

He still critically addressed, however, various musicological topics in faculty colloquia, including a critical assessment of Friedrich Blume's 'new Bach image'. He also explored other areas of Musicology, developing a Christian Philosophy of Music, designed a textbook on Systematic Musicology, and developed textbooks for all his Music History courses. (Kloppers, 2018)

---

<sup>3</sup> Die titel van Kloppers se proefskrif: *Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag von stilgerechten Prinzipien.*

<sup>4</sup> Hierdie instansie staan tans as *The King's University* bekend en sal só in hierdie studie gebruik word.



As musikoloog is Kloppers vanaf 1966 tot 1976 'n dosent aan die destydse Universiteit van die Oranje-Vrystaat<sup>5</sup> in Bloemfontein (Carstens, 1995b, p. 25). In hierdie tydperk begin Kloppers 'n musiekfilosofie ontwikkel wat op die filosofiese benadering van die Nederlandse filosoof, Herman Dooyeweerd (1894-1977), gebaseer is (Kloppers, 2018). Die musiekfilosofie handel oor die integrasie van sy geloof en musiek, en word deur Kloppers in sy onderrig as musikoloog toegepas (Kloppers, 2018). Verder is Kloppers vanaf 1979 tot 2008 by *The King's University*, in Edmonton as professor in orrel en musikologie betrokke, later ook as departementshoof (Kloppers, 2018). Kloppers se musiekfilosofie ontwikkel verder by hierdie universiteit en word as 'n lesing aangebied in 'n fakulteit-colloquium op 12 Februarie 1991 met die titel "The Integrality of Faith and Learning with regard to Music" (Kloppers, 2013).

As gelowige is die navorser geïnteresseerd in Christelike literatuur en voel sy haarself aangetrokke tot publikasies waar musiek en geloof tesame ondersoek word. Verder toon die navorser as 'n uitvoerende en kerkorrelis ook 'n belangstelling in Kloppers se komposisies vir die orrel, veral vanweë die tegniese uitdagende aard daarvan, die unieke kombinasie van instrumente wat sáám met die orrel in die ensemblekomposisies gebruik word en die toeganklikheid daarvan vir die luisteraar. Die feit dat Kloppers self 'n orrelis is en sy identiteit ook só beskryf word, verdiep die navorser se belangstelling in sy komposisies vir hierdie instrument.

## 1.2 Probleemstelling

In Kloppers se filosofie oor musiek, *A Philosophy of Music based on a Christian World- and Life-view* (Kloppers, 2013) ondersoek hy die integrasie tussen geloof en sy dissipline – musiek. Soos bo vermeld, pas hy hierdie filosofie toe op sy manier van onderriggewing as musikoloog. Aangesien Kloppers 'n orrelis en komponis van orrelmusiek is, het die vraag ontstaan tot watter mate Kloppers sy musiekfilosofie op sy orrelkomposisies toepas en wat die verband tussen sy filosofie en komposisie is. Ten einde die aard van die verband tussen Kloppers se musiekfilosofie en sy orrelkomposisies te kan bepaal, moet die navorser meer kennis oor beide versamel en die eienskappe met mekaar vergelyk.

---

<sup>5</sup> Hierdie instansie staan sedert 2001 as die Universiteit van die Vrystaat bekend.

Die eerste kwessie in hierdie studie is egter dat navorsing wat tot dusver oor Kloppers se orrelkomposisies gepubliseer is, slegs handel oor dit wat vóór 1993 gekomponeer is. Kloppers komponeer 'n beduidende aantal nuwe orrelkomposisies ná 1993, maar daar is nog nie 'n studie onderneem om hiérdie komposisies akademies te ondersoek en kenmerkende eienskappe van Kloppers se komposisiestyl in hierdie werke te bepaal nie<sup>6</sup>. Du Plooy (2013, p. 99) merk op dat opdragwerke, veral vir konsertgebruik en nie noodwendig vir liturgiese doeleindes nie, vanaf ongeveer 1993 aangevra word. Dit staan in teenstelling met die oorgrote meerderheid van orrelkomposisies wat vóór 1993 hoofsaaklik vir liturgiese doeleindes gekomponeer en reeds volledig deur Carstens (1995a; 1995b; 1996) ondersoek is.

Die tweede kwessie in hierdie navorsingstudie is dat Kloppers se unieke musiekfilosofie, ten tye van die aanvang van hierdie studie nog nie deur navorsers ondersoek is nie. Kloppers se musiekfilosofie, asook die integrasie-proses tussen sy geloof en musiek is inligting wat nog ontsluit moet word<sup>7</sup>. Volgens die navorser se kennis is Kloppers die enigste komponis van orrelmusiek wat 'n musiekfilosofie ontwikkel het en belangstelling toon in die integrasie van sy geloof en sy studieveld. Dit verdien volgens die navorser verdere ondersoek.

Aangesien Kloppers se musiekfilosofie eers later in sy lewe skriftelik geformuleer is en onder andere bestaan uit 'n lesing wat vir 'n fakulteit-colloquium in 1991 aangebied is, is dit volgens die navorser sinvol om 'n verband te trek met die komposisies wat daarná gevolg het. Soos reeds genoem, is die orrelkomposisies ná 1993, asook die unieke musiekfilosofie tot dusver, nie akademies nagevors nie, en sal daar sodoende nuwe inligting oor Kloppers se kreatiewe uitsette wat in Kanada ontstaan het, ontsluit word.

---

<sup>6</sup> Die komposisie, *Celtic Impressions* is in 2004 voltooi en die enigste orrelkomposisie in hierdie deel van Kloppers se oeuvre wat ten opsigte van stylinvloede deur Viljoen et al. (2020, p. 249—252) bespreek word.

<sup>7</sup> Ten tye van die inhandiging van hierdie navorsingstudie, het die bron *A Passage of Nostalgia: The life and works of Jacobus Kloppers*, verskyn. Hierin word daar vir die eerste keer lig gewerp op Kloppers se manier van onderriggewing deur die skrywer Stolte (2020). Verder word daar vir die eerste keer navorsing beskikbaar gestel oor die onderliggende filosofiese paradigma in Kloppers se denke oor musikologie deur die skrywer Strauss (2020). Kloppers se musiekfilosofie vorm die grondslag hiervan.

### 1.3 Navorsingsvrae

Die navorser se ondersoek na Jacobus Kloppers as komponis en musikoloog word deur die volgende vrae onderskraag:

Hoofvraag:

- Hoe hou Kloppers se orrelkomposisies ná 1993 verband met sy filosofie oor musiek?

Subvrae:

- Hoe integreer Kloppers sy geloof en musiek in sy musiekfilosofie?
- Hoe kan Kloppers se komposisiestyl met betrekking tot sy orrelkomposisies ná 1993 gedefinieër word?

### 1.4 Doel en waarde van die studie

Hierdie studie spruit uit die navorser se belangstelling in die musikoloog en komponis, Jacobus Kloppers. Die hoofdoelwit van hierdie studie is om méér kennis oor Kloppers as musikoloog en komponis te bekom deur die verband tussen sy filosofie oor musiek en die orrelkomposisies wat ná 1993 gekomponeer is, te bepaal. Vir die navorser om hierdie doelwit te bereik, moet sy beide die musiekfilosofie en orrelkomposisies ná 1993 ondersoek. In die ondersoek na Kloppers se musikologiese uitset, naamlik die unieke musiekfilosofie, sal die inhoud daarvan op 'n geskikte manier ondersoek word om te bepaal hoe Kloppers sy geloof en musiek met mekaar integreer. In die ondersoek na Kloppers se orrelkomposisies ná 1993, sal verskeie kompositoriese en ander elemente geïdentifiseer word om sodoende 'n stylbegrip van hierdie deel van sy oeuvre te bekom.

Dit is belangrik vir plaaslike navorsers om die lewe en werk van Suid-Afrikaanse komponiste, asook Suid-Afrikaans-gebore komponiste te dokumenteer (Viljoen, 2020, p. 9). Die navorser poog om met hierdie studie 'n bydrae tot navorsing oor “verplaasde Suid-Afrikaanse komponiste” te maak deur nuwe inligting oor die komponis se komposisiestyl, asook sy filosofie oor musiek te ontsluit. Terselfdertyd word die navorsing oor Kloppers aangevul en sal dit waardevol vir orreliste nie nét in Suid-Afrika nie, maar óók internasionaal wees.

### **1.5 Metodologie**

In hierdie studie maak die navorser van 'n kwalitatiewe navorsingsbenadering met 'n intrinsieke gevallestudie as navorsingsontwerp gebruik. Twee eenhede van analise is in hierdie enkelgevallestudie ingebed en die data-analise sluit tematiese en inhoudsanalise in. Hoofstuk 3 sluit 'n diepgaande bespreking van die metodologie in.

### **1.6 Afbakening van die studie**

Die ondersoek na Kloppers se orrelkomposisies ná 1993 sluit nie sy transkripsies, koorwerke of die orrel-concerto in nie. In die stylbespreking sal daar gefokus word op die oorkoepelende stylistiese inhoud, en nie in besonderhede op alle musikale aspekte ingegaan word soos dit maat vir maat in die komposisie voorkom nie. In die komposisies waar die orrel sáám met ander instrumente voorkom, sal die idiosinkratiese instrumentgebruik slegs met betrekking tot die orrel bespreek word.

### **1.7 Hoofstukindeling**

Die eerste hoofstuk dien as 'n inleiding en agtergrond, en verskaf 'n verduideliking en motivering vir hierdie studie. Die probleemstelling en navorsingsvrae word gestel waarna 'n bondige opsomming van die metodologie volg. Hierdie hoofstuk sluit af met die doel en waarde van die studie, gevolg deur die afbakening van die studie.

Hoofstuk 2 fokus op die literatuur wat relevant tot die doelwitte van die studie is. Dit fokus op bestaande literatuur oor Jacobus Kloppers, die teoretiese raamwerk vir hierdie studie en literatuur wat by Kloppers se musiekfilosofie, asook styl in musiek aansluit.

Die derde hoofstuk behels 'n ondersoek na verskeie navorsingsparadigmas, asook die aard van 'n kwalitatiewe navorsingsbenadering om die doelwitte van hierdie studie te bereik. Die spesifieke navorsingsontwerp en -metodologie wat die insameling van data en die dataverwerking insluit, word bespreek. Hierdie hoofstuk sluit met die kriteria vir kwaliteitsversekering af en sluit die geldigheid en betroubaarheid van die studie in.

Hoofstuk 4 bevat die dataverwerking van Kloppers se musiekfilosofie. Ses temas en verskeie subtemas word beklemtoon deur aanhalings uit die databronne in te sluit.

In Hoofstuk 5 word die dataverwerking van Kloppers se orrelkomposisies ingesluit. Dit word ten opsigte van stylaspekte bespreek en met musiekvoorbeelde toegelig.

Die sesde hoofstuk is 'n deurtastende bespreking van die data. Die bevindinge word met die literatuur in Hoofstuk 2 in verband gebring.

Die laaste hoofstuk sluit die gevolgtrekking en beantwoording van die navorsingsvrae in. Beperkinge op die studie, asook moontlikhede vir verdere navorsing word in hierdie hoofstuk verskaf. Hierdie studie sluit met 'n bronnelys en bylae af.

### **1.8 Samevatting**

Hierdie hoofstuk het as die inleiding tot hierdie studie gedien. Die probleemstelling, navorsingsvrae, asook die doel en waarde van die studie is uiteengesit. 'n Navorsingsbenadering, navorsingsontwerp en dataverwerkingsmetodes is kortliks uiteengesit. Hierdie hoofstuk het afgesluit met die afbakening van die studie en 'n oorsig oor die inligting wat in elke hoofstuk gevind kan word. Die literatuur wat betrekking op die doelwitte van hierdie studie het, volg hierna.

## HOOFSTUK 2

### LITERATUURSTUDIE

#### 2.1 Inleiding

In hierdie hoofstuk word die literatuur wat met hierdie studie verband hou, ondersoek. Hierdie hoofstuk bestaan uit vier dele en fokus eerstens op literatuur oor Jacobus Kloppers. Die tweede deel van hierdie hoofstuk fokus op die teoretiese raamwerk van hierdie studie en die derde deel, literatuur wat by Kloppers se musiekfilosofie aansluit. Hierdie hoofstuk handel vierdens oor styl met betrekking tot musiek en sluit met 'n samevatting af.

#### 2.2 Jacobus Kloppers

Vervolgens word bestaande literatuur oor Jacobus Kloppers uitgelig. Dit open met 'n oorsig waar die verskeie bronne genoem word. Daar word op Kloppers se identiteit as orrelis, musikoloog en komponis gefokus en dit word gevolg deur literatuur oor Kloppers se komposisie-oeuvre en invloede op sy komposisies.

##### 2.2.1 'n Oorsig oor bestaande navorsing

Daar bestaan 'n klein hoeveelheid navorsingstukke wat oor Kloppers gedoen is. Die eerste biografiese besonderhede oor Kloppers word deur Malan (1984) gepubliseer. Waar Malan (1984) slegs bondige biografiese inligting oor Kloppers verskaf, word dit in meer detail deur Carstens (1995a, 1995b) bespreek. Hierdie skrywer is die eerste persoon om navorsing oor Kloppers se komposisiestyl in sy orrelwerke te doen en dek die orrelkomposisies wat tot en met 1993 gekomponeer is (Carstens, 1995a, 1995b, 1996).

Die jaar 2013 lewer twee studies oor Kloppers op, naamlik navorsing oor die *Dialectic Fantasy* deur Eigelaar (2013), asook 'n biografie deur die skrywer Du Plooy (2013). Eigelaar (2013, 2017) ondersoek die filosofiese term "dialektiek", asook die parameters waarvolgens Kloppers dié konsep in sy komposisie toegepas het. Dit word deur middel van die ondersoek na teenstellende musikale elemente in 'n musiekanalise gedoen. Waar Eigelaar (2013, 2017) navorsing oor 'n komposisie van Kloppers loods, dokumenteer Du Plooy (2013) Kloppers se lewensgeskiedenis. Hy

gee in sy studie erkenning aan die geografiese en intellektuele kontekste waarin die komponis homself telkens bevind het en dit sluit onder andere sy studies aan die destydse Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys<sup>8</sup>, sy studies in Duitsland, sy terugkeer na Suid-Afrika, sy aanstelling by die destydse Universiteit van die Oranje-Vrystaat<sup>9</sup>, asook sy emigrasie na Kanada in.

Die redaktrise Viljoen (2020) stel 'n versameling van essays saam met die doel om lig op Kloppers se werke en lewe te plaas. Die studie van Kloppers se lewe word deur middel van lewensgeskiedenis as 'n metode deur die outeur gebruik om die komponis se intellektuele tradisies en religieuse praktyke as die agtergrond te stel waarteen sy lewe en werke in Suid-Afrika en Kanada verstaan en gedokumenteer kan word. Kloppers se kreatiewe uitsette word vanuit sy relevante filosofiese oogpunt belig. Viljoen (2020, p. 297) bevind dat Kloppers 'n noemenswaardige bydrae tot musiek gemaak het en hy sy lewe aan musiek gewy het.

Artikels oor Kloppers wat deur Giesbrecht (2009), Carstens (2011) en Van Wyk (2019) geskryf is, 'n voorwoord deur Giesbrecht en Segger (2020), sowel as die nuutste navorsing in die vorm van essays deur Du Plooy en Viljoen (2020), Stolte (2020), Strauss (2020), en Viljoen et al. (2020), word ook in hierdie literatuurstudie ondersoek.

### **2.2.2 Kloppers as orrelis**

Kloppers se identiteit as orrelis word deur verskeie skrywers uitgelig (Malan, 1984; Carstens, 1995b; Giesbrecht, 2009; Du Plooy, 2013; Eigelaar, 2017; Giesbrecht & Segger, 2020; Viljoen, 2020). Sy musiekloopbaan begin op sesjarige ouderdom met klavier as instrument, maar vanaf 1954 toon hy volgens Malan (1984) en Carstens (1995b, p. 25) meer belangstelling in die orrel.

In al die bogenoemde bronne word Kloppers se opleiding en onderrig as orrelis in Suid-Afrika uitgelig. Dit sluit die Kerkmusiekdiploma van die Nederduitsch Hervormde Kerk van Afrika, asook die grade BA (Musiek), B.Mus en B.Mus.Hons in onderskeidelik 1957, 1959 en 1961 by die destydse Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër

---

<sup>8</sup> Dit staan tans as die Noorwes Universiteit bekend.

<sup>9</sup> Dit staan tans as die Universiteit van die Vrystaat bekend.

Onderwys in (Malan, 1984; Carstens, 1995a; Carstens, 1995b; Du Plooy, 2013). Verder sluit Kloppers se opleiding ook die UNISA-lisensiaateksamens in Orrelonderwys en Orrelvoordrag in 1959 in (Malan, 1984; Carstens, 1995a; Carstens, 1995b; Du Plooy, 2013). Die bogenoemde skrywers is dit eens dat Kloppers se studies as orrelis in Duitsland met behulp van 'n oorsese musiekstudiebeurs van UNISA, asook die *Deutscher Akademischer Austauschdienst* voortgesit word (Malan, 1984; Kloppers 1995a; Du Plooy, p. 26; Eigelaar, 2013). Verder is hierdie skrywers van mening dat Kloppers vanaf 1961 aan die *Staatliche Hochschule für Musik* in Frankfurt-am-Main onder leiding van Helmut Walcha (1907-1991) studeer, asook die *Johann Wolfgang Goethe Universität* (Malan, 1984; Carstens, 1995b; Eigelaar, 2013; Du Plooy, 2013).

In Kloppers se hoedanigheid as orrelis vul hy verskeie posisies tydens sy studiejare, wat veral deur die skrywers Malan (1984), Carstens (1995a en 1995b) en Du Plooy (2013) uitgelig word. Dit sluit in orrelis by die Nederduits Hervormde Kerk Potchefstroom-Noord en die Nederduits Gereformeerde Kerk Potchefstroom (Malan, 1984; Carstens 1995a, 1995b; Du Plooy, 2013). Volgens Malan (1984) en Du Plooy (2013, p. 53) was Kloppers ook orrelis by die *Deutsche Evangelisch-Reformierte* gemeente in Frankfurt-am-Main, Duitsland en volgens Carstens (1995a, p. 2) en Van Wyk (2019, p. 332) het hy gereeld as aflos-orrelis vir sy orreldosent, Helmut Walcha, ingestaan.

Ná Kloppers se studies in Duitsland keer hy terug na Suid-Afrika en word hy in 1967 volgens Carstens (1995a, p. 2; 1995b, p. 25), Du Plooy (2013, p. 75) en Du Plooy en Viljoen (2020, p. 91) as die orrelis by die Nederduitse Gereformeerde Kerk Universitas aangestel en beklee hy dié posisie tot en met sy emigrasie na Kanada in 1976. In Kanada word Kloppers as die orrelis van die Anglikaanse Kerk, *Church of Saint John the Evangelist* in Edmonton aangestel (Carstens, 1995a, 1995b; Du Plooy, 2013, p. 89).

### **2.2.3 Kloppers as musikoloog**

Naas Kloppers se identiteit as orrelis, word daar ook na hom as musikoloog verwys. Dit word in die literatuur deur Malan (1984), Carstens (1995a; 1995b), Giesbrecht (2009), Du Plooy (2013), Eigelaar (2013; 2017), Giesbrecht en Segger (2020) en



Viljoen (2020) aangetref. Hy behaal volgens Malan (1984), Carstens (1995a, p. 2; 1995b, p. 25) en Van Wyk (2019, p. 332) sy Doktorsgraad in Musikologie in 1966 aan die *Johann Wolfgang Goethe Universität*. Giebrecht (2009, p. 60) is van mening dat Kloppers se navorsing oor die vertolkingsaspekte van Bach se orrelkomposisies as baanbrekerswerk beskou word en die eerste beduidende tesis oor retoriek in die orrelwerke van Bach is. Hierdie inligting word ook op Kloppers se webwerf aangetref en daar word bygevoeg dat dit die eerste studie is waar die toepassing van retoriek in nie-tekstuele orrelkomposisies toegepas word (Kloppers, 2018).

Volgens Malan (1984) en Carstens (1995a, 1995b) word Kloppers as lektor in musiek en professor in Musikologie in onderskeidelik 1966 en 1971 by die destydse Universiteit van die Oranje-Vrystaat aangestel. In 1976 bedank Kloppers uit hierdie posisie en emigreer met sy gesin na Kanada waar hy volgens Malan (1984), dieselfde akademiese posisie as Musikoloog beklee. Kloppers se statuur as musikoloog neem volgens die skrywer, Carstens (1995b, p. 26) toe vanaf Julie 1979 met sy aanstelling as 'n lektor by die nuutgestigte *The King's University* in Edmonton. Volgens Carstens (1995b, p. 26), Du Plooy (2013, p. 90) en Giesbrecht (2009, p. 60) word Kloppers by hierdie universiteit as adjunkprofessor aangestel met die spesifieke opdrag om 'n musiekdepartement te vestig. Die skrywers Carstens (2011, p. 13) en Giesbrecht (2009, p. 60) is dit eens dat hierdie departement onder Kloppers se leiding vergroot het en dat dit onder andere Baccalaureusgrade in Musiek, asook kerkmusiekdiplomas toeken. Hierdie instansie is die eerste Christelike Universiteit in Kanada wat 'n vierjaar-Baccalaureusgraad in musiek aanbied en Kloppers se leiding as hoof van die musiekdepartement word as die rede hiervoor aangevoer (*Composing a legacy: Honouring Dr. Jacobus Kloppers*, 2012).

#### **2.2.4 Kloppers as komponis**

In die literatuur word Kloppers se identiteit nie nét as orrelis en musikoloog bestempel nie, maar óók as komponis. Dit word veral deur Carstens (1995a; 1995b), Giesbrecht (2009), Du Plooy (2013), Eigelaar (2013; 2017) en Viljoen (2020, p. 7) uitgelig. Volgens Carstens (1995a, p. 6; 1995b, p. 27) ontstaan Kloppers se behoefte om te komponeer in die kerk aangesien hy koraalverwerkings van liedere benodig het waarvoor daar weinig of geen voorspele beskikbaar was nie. Beide die skrywers Carstens (1995a, p. 2; 1995b, p. 25) en Van Wyk (2019, p. 332) meen dat dit in

Kloppers se posisie as orrelis van die Nederduitse Gereformeerde Kerk Universitas was waar sy vroegste koraalvoorspele tydens eredienste uitgevoer is. Alhoewel dit blyk dat Kloppers, volgens Carstens (1995b, p. 28), nie onder soveel Suid-Afrikaanse musici as komponis bekend was nie, is Giesbrecht (2009, p. 60) van mening dat Kloppers homself in Kanada en veral Edmonton, as suksesvolle komponis gevestig het.

Carstens (1995b, p. 26) is van mening dat Kloppers se status as orrelis in Kanada 'n bydrae gelewer het tot sy reputasie as komponis. Hierdie skrywer verduidelik verder dat daar vanaf 1977 gereelde opnames van Kloppers se orrelspel deur die *Canadian Broadcasting Corporation* se program, *Organist in Recital*, uitgesaai is en hy gereeld van sy eie komposisies vir hierdie opnames uitgevoer het. Viljoen (2020, p. 297) is weer van mening dat Kloppers se opdragwerke wat internasionaal uitgevoer en opgeneem is, tot 'n wyer bekendstelling van sy status as komponis gelei het.

### **2.2.5 Kloppers se komposisie-oeuvre**

Kloppers se bydrae as komponis word deur verskeie skrywers nagevors. Carstens (1995b, p. 27), Giesbrecht (2009, p. 60) en Van Wyk (2009, p. 332) is van mening dat Kloppers se komposisie-oeuvre aanvanklik uit kort koraalverwerkings van liedere uit die Afrikaanse Psalm- en Gesangeboek bestaan. Eigelaar (2013, p. 1) skryf dat Kloppers as komponis veral 'n bydrae tot orrelrepertorium gelewer het. Volgens hierdie skrywer (Eigelaar, 2017, p. 51) komponeer Kloppers solo-orrelwerke, concerti, orrelduette, koorwerke met of sonder begeleiding, asook 'n klavierwerk. Die skrywer Giesbrecht (2009, p. 60) noem dieselfde komposisies, maar voeg ook, soos Viljoen (2020, p. 25), komposisies vir orrel en ander instrumente by. Viljoen (2020, p. 25) het bevind dat Kloppers se komposisie-oeuvre hoofsaaklik uit werke van 'n kleiner omvang bestaan en dat die oorgrote meerderheid vir liturgiese doeleindes geskryf is en 'n groot hoeveelheid as opdragwerke ontstaan het. Viljoen et al. (2020, p. 201) is van mening dat Kloppers se komposisie-oeuvre uit hoofsaaklik komposisies vir die orrel as solo-instrument bestaan waarvan die meerderheid vir liturgiese doeleindes gekomponeer is.

Vier skrywers verskaf 'n katalogus van Kloppers se orrelkomposisies. Dit sluit in Carstens se ongepubliseerde MMus-verhandeling (1995a, p. 340) waarin 'n

chronologiese lys van 47 van Kloppers se orrelwerke wat tot en met 1993 gekomponeer is verskyn, asook 'n katalogus met 77 van Kloppers se werke wat tot en met 2013 gekomponeer is in Eigelaar (2013, p.66-75) en Du Plooy (2013, p.128-137) se ongepubliseerde verhandelinge. Naas Carstens (1995a), Eigelaar (2013) en Du Plooy (2013), publiseer Viljoen (2020, p. 309-318) 'n chronologiese lys van Kloppers se volledige komposisie-oeuvre van 1964 tot 2000.

Carstens (1995a, p. 10; 1995b, p. 28) verdeel Kloppers se orrelkomposisies wat tot en met 1993 gekomponeer is in drie kategorieë en dit sluit kort koraalvoorspele, komposisies wat as partitas of variasies gekomponeer is, asook konsertwerke in. 'n Stylkritiese studie oor Kloppers se solo-orrelkomposisies wat tot en met 1993 gekomponeer is, word deur Carstens (1995a) nagevors. Dit is die eerste vakkundige navorsing oor Kloppers as komponis van orrelmusiek. Carstens (1995a) tipeer Kloppers se orrelkomposisies tot en met 1993 in sy studie as *Gebrauchsmusik*, oftewel funksionele musiek aangesien dit hoofsaaklik vir liturgiese doeleindes gekomponeer is. In teenstelling hiermee het Kloppers vanaf 1993, volgens du Plooy (2013, p. 99), méér opdragwerke gekomponeer wat eerder vir die konsertsaal bedoel is en nie noodwendig liturgies van aard is nie. Van Wyk (2019, p. 332) het bevind dat Kloppers se komposisie-oeuvre orrelmusiek vir liturgiese én konsertgebruik insluit.

Waar Carstens (1995a; 1995b) slegs Kloppers se solo-orrelkomposisies tot en met 1993 in kategorieë verdeel, word Kloppers se volledige komposisie-oeuvre tot en met 2013 deur Du Plooy (2013, p. 97, 104) en Eigelaar (2013) gekategoriseer. Dit sluit orrelduette, orrel en ander mediums, concerti, vokale musiek met en sonder begeleiding, asook klaviermusiek in.

Du Plooy (2013) bespreek Kloppers se komposisies volgens twee kategorieë en dit sluit in opdragwerke en komposisies wat uit vrye keuse ontstaan het. Hierdie skrywer verskaf ook bondige opsommings van nie-liturgiese opdragwerke wat ná 1993 deur Kloppers gekomponeer is. Dit sluit onder andere *Dance Suite for Organ Duet*, *The Last Rose of Summer: Reminiscences in Autumn*, asook *Celtic Impressions* in (Du Plooy, 2013).

Die eerste komposisie, *Dance Suite for Organ Duet* is volgens Du Plooy (2013, p. 101) 'n opdragwerk wat op gestyleerde danse gebaseer is. Tweedens is *The Last Rose of Summer: Reminiscences in Autumn* 'n komposisie vir orrel en klavier waarvan die opdraggewers, 'n komposisie aangevra het met skakels na die Skotse tradisie van hul kerk (Du Plooy, 2013, p. 104). Derdens bestaan *Celtic Impressions* volgens Du Plooy (2013, p. 102) en Boggs (2017) uit vier bewegings en is dit op Skotse volksliedjies of danse gebaseer. Volgens Du Plooy (2013, p. 102) is hierdie komposisie 'n konsertwerk vir orrel. Inteenstelling hiermee is die outeurs Viljoen et al. (2020, p.252) egter van mening dat dele van hierdie komposisie in 'n liturgiese omgewing gebruik kan word aangesien een van die Skotse melodieë waarop hierdie komposisie gebaseer is, ook in die Kanadese Anglikaanse Gesangeboek (*Common Praise*) voorkom.

Ten spyte van die groot hoeveelheid opdragwerke, het Kloppers volgens Du Plooy (2013, p. 104) steeds voortgegaan om werke vanuit inspirasie te komponeer. Dit sluit onder andere *Elegy on "The King of Love my Shepherd is"* in. Volgens Du Plooy (2013, p. 106) is hierdie komposisie 'n solo-orrelwerk en opgedra aan die Suid-Afrikaanse orrelis, Christiaan Carstens.

Tien van Kloppers se solo-orrelkomposisies word in 'n artikel deur Carstens (1996) as geskik vir liturgiese- en konsertgebruik beskou. Dit sluit komposisies in wat tot en met 1995 in Suid-Afrika en Kanada gepubliseer is. Alhoewel dit deur Carstens (1996, p. 27) as geskik vir beide liturgiese- en konsertgebruik beskou word, regverdig die skrywer egter hierdie komposisies veral vir liturgiese gebruik omdat hulle kort is, oor 'n eenvoudige vorm beskik en uit herkenbare melodiese materiaal bestaan.

Volgens Eigelaar (2013; 2017) is Kloppers se eerste konsertkomposisie in sy komposisie-oeuvre vir die orrel, die *Dialectic Fantasy* wat in 1992 gekomponeer is. Eigelaar (2013, p. 9) is die enigste skrywer wat meen dat Kloppers se konsertkomposisies vir solo-orrel en die orrelduette 'n kleiner afdeling in sy komposisie-oeuvre beset. Volgens hierdie skrywer het die meeste van Kloppers se konsertkomposisies as opdragwerke ontstaan en is dit in 'n latere stadium van sy lewe gekomponeer (Eigelaar, 2013, p. 10).

Viljoen et al. (2020) bespreek nege van Kloppers se solo-komposisies vir die orrel, asook die orrel-concerto<sup>10</sup> (1986-1991) en die Gloria Deo-mis<sup>11</sup> (1987) in. Die skrywers regverdig hul keuse van die komposisies op grond van die plasing daarvan binne Kloppers se komposisie-oeuvre as 'n geheel aangesien dit betekenisvol met betrekking tot sy komposisiepraktyke is (Viljoen et al., 2020, p. 202). Verder reflekteer die gekose komposisies kenmerkende stylinvloede wat die narratief van die versamelbundel as geheel bevoordeel. Die doel vir hierdie skrywers was om 'n versameling van Kloppers se komposisies vanuit 'n kontekstuele standpunt te bespreek wat aan 'n spesifieke sosiale en kultureële milieu, asook sy unieke filosofiese wêrelduitkyk erkenning gee (Viljoen et al., 2020, p. 202). Behalwe vir *Celtic Impressions* wat in 2003 en 2004 gekomponeer is, bestaan die keuse van komposisies uit dit wat vóór 1993 gekomponeer is. Viljoen et al. (2020) verdeel dié komposisies in drie groepe en dit sluit in Kloppers se vroeë komposisies, sy oorgangswerke wat in die tydperk van sy emigrasie gekomponeer is, asook latere werke wat ná 1987 gekomponeer is.

### 2.2.6 Invloede op Kloppers se komposisies

Die invloede op Kloppers se komposisiestyl word veral deur die skrywers Carstens (1995a; 1995b; 1996), Eigelaar (2013), Du Plooy (2013), Van Wyk (2019) en Viljoen et al. (2020) uitgelig. Sewe verskillende invloede word deur hierdie skrywers bespreek en dit sluit in die komposisiestyl van ander komponiste, orreldosente, koraalmelodieë, die Duitse- en Franse gebruik van korale, teksinhoud, die vereistes van die publiseerders, asook kerkmusiektradisies.

Eerstens word die komposisiestyl van ander komponiste as 'n invloed op Kloppers se komposisies raakgesien. Kloppers se eerste komposisie, *Der Tag hat sich geneiget (Hymn for Eventide)* (1964) toon volgens Carstens (1996, p. 22) invloede van Samuel Scheidt (1587-1654) as gevolg van die gebruik van 'n *cantus firmus* met 'n Fluit 2'-register in die pedaal. Hierdie tegniek het volgens Carstens (1996, p. 22) voorkeur by Kloppers se dosent, Walcha, geniet. Du Plooy (2013, p. 45) en Viljoen et al. (2020, p. 208) lig Walcha en Bach se invloede in hierdie komposisie uit. Carstens (1995a, p.

<sup>10</sup> Die titel van hierdie komposisie is *Concerto for Organ, Strings and Timpani*.

<sup>11</sup> Hierdie komposisie is volgens Viljoen et al. (2020, p. 236) geskryf vir gemeente en orrel, maar bestaan ook uit 'n opsionele koorpart in vier stemme, fluit- en trompetparte, asook kitaarpart.

302; 1995b, p. 27, 28) benadruk die invloed van Bach, veral in dié werke wat tussen 1964 en 1974 gekomponeer is, asook die invloede van komponiste van die Duitse Barokskool wat óók duidelik in Kloppers se eerste koraalvoorspele herkenbaar is. Hierdie skrywer verwys spesifiek na die Schübler-korale (BWV 645-650), die Agtien Groot Korale (BWV 651-668) en die *Orgelbüchlein* (BWV 599-644). Laasgenoemde komposisie van Bach word in Van Wyk (2019, p. 332) as Kloppers se belangrikste prototipe en inspirasie bestempel. Viljoen et al. (2020, p. 211) merk ook Bach se invloed op Kloppers se komposisies op en benadruk veral dié wat in die Bloemfontein-periode (1966-1976) ontstaan het. Bach se invloed op Kloppers se komposisies word nie net ten opsigte van styl, struktuur en karakter nie, maar ook in terme van retoriese uitdrukking, deur Viljoen et al. (2020, p. 211) raakgesien.

Verder het sommige komponiste volgens Carstens (1995a, p. 6; 1995b, p. 27) 'n invloed op Kloppers se harmoniese gebruik gehad en dit sluit in Johann Sebastian Bach (1685-1750), Richard Wagner (1813-1883), César Franck (1822-1890), Max Reger (1873-1916), Gustav Mahler (1860-1911), Igor Stravinsky (1882-1971), Béla Bartók (1881-1945), Paul Hindemith (1895-1963), Hugo Distler (1908-1942) en Cor Kee (1900-1997). In Van Wyk (2019, p. 333) word die invloed van Hindemith en Bartók bevestig met spesifieke verwysing na Kloppers se *Partita on Psalm 116*. Die invloed van Bartók se *Concerto for Orchestra* word spesifiek in die vyfde variasie van die bogenoemde partita deur Viljoen et al. (2020, p. 225) gevind. Van Wyk (2019, p. 333) vind verder invloede van Cor Kee (1900-1997) en ook Willem Mudde (1909-1984) se harmoniese gebruik in Kloppers se komposisies vanaf 1974. Beide Carstens (1995b, p. 27) en Van Wyk (2019, p. 333) is van mening dat Kloppers vanaf 1975 tonaal en harmonies in 'n nuwe rigting beweeg.

Die invloed van Franse komponiste op Kloppers se komposisies word ook deur verskeie skrywers uitgelig. Kloppers se gebruik van timbre word volgens Carstens (1995b, p. 27) deur Claude Debussy (1862-1918) beïnvloed, asook die Franse Skool met komponiste soos Olivier Messiaen (1908-1992), Jehan Alain (1911-1940) en Marcel Dupré (1886-1971). Van Wyk (2019, p. 333) bevestig Kloppers se aantrekking tot die Frans-Romantiese Skool van orrelkomposisies en sluit Louis Vierne (1870-1937) ook hierby in. Jean Langlais (1907-1991), Charles Tournemire (1870-1939) en Maurice Duruflé (1902-1986) word ook as invloede op Kloppers se werk deur Viljoen

et al. (2020, p. 226, 232) uitgelig. Hierdie komponiste vorm deel van die Franse Katolieke-kerktradisie en sal later meer volledig bespreek word. Laastens word die Belgiese komponis, Flor Peeters (1903-1986), wat hoofsaaklik in Frankryk werksaam was ook volgens Van Wyk (2019, p. 333) as 'n belangrike invloed op Kloppers se koraalvoorspele beskou en deur Viljoen et al. (2020, p. 221) spesifiek in die *Partita on Psalm 116* raakgesien.

Tweedens word die invloed van Kloppers se orreldosente op Kloppers se komposisiestyl deur Van Wyk (2019), Du Plooy (2013), Carstens (1996) en Viljoen et al. (2020) uitgelig. Volgens Van Wyk (2019, p. 332) en Du Plooy (2013, p. 28) word Kloppers se orreldosent, Willem Mathlener (1909-1996), as 'n invloed op Kloppers se komposisietegnieke erken. Du Plooy (2013, p. 28) voeg Martin Roode ook by. Volgens Carstens (2011, p. 10) en Du Plooy (2013, p. 28) het Mathelener 'n invloed op Kloppers se kennis van Duitse en Nederlandse orrelskole gehad en Roode op die Engelse en Romantiese orrelskole. Van Wyk (2019, p. 332), Carstens (2011, p. 10) en Du Plooy (2013, p. 27) is van mening dat Kloppers se orreldosent, Helmut Walcha (1907-1991) 'n invloed op sy komposisiestyl gehad het. Van Wyk (2019, p. 332) het bevind dat Walcha se invloed veral neerslag in Kloppers se komposisie-oeuvre tussen 1969 en 1976 as 'n Neo-Klassieke idioom met kleurvolle registrasie, unieke kontrapunt en ostinato-patrone vind. Viljoen et al. (2020, p. 207) beskryf ook dat Kloppers in sy vroeë komposisies, Bach se komposisionele benadering nagevolg het, soos dit aan hom deur sy orreldosente Walcha en Mathlener geleer is.

Derdens word die gebruik van koraalmelodieë as 'n belangrike invloed op Kloppers se komposisies deur Carstens (1995b) en Van Wyk (2019) uitgelig. Volgens Carstens (1995b, p. 28) vorm dit 'n integrale deel van Kloppers se komposisies. Kloppers se solo-orrelmusiek is volgens beide Carstens (1995b, p. 28) en Van Wyk (2019, p. 334) veral deur dié kerkliedere van Duitse en Lutherse oorsprong geïnspireer. Alhoewel Kloppers se latere komposisies vir orrel in Kanada meer in ooreenstemming met die Anglikaanse styl is en deur Ralph Vaughan Williams (1872-1958) en Gregoriaanse sang beïnvloed word, is Van Wyk (2019, p. 334) van mening dat talle van sy nuwe komposisies steeds op Lutherse gesange gebaseer is.

Vierdens word die Duitse en Franse gebruik van koraal as 'n belangrike invloed op Kloppers se komposies deur die skrywers Carstens (1995a, p. 6) en Eigelaar (2013, p. 12) uitgelig. Carstens (1995b, p. 27) merk dat dit vir Kloppers uitdagend en betekenisvol is om die strukturele dissipline van die Duitse tradisie met die Franse Skool se gebruik van timbre te verbind. Die keuse tussen die Duitse en Franse tradisies hang af van die mate waarin die koraal harmonies geanker is (Carstens, 1995b, p. 27). Volgens Eigelaar (2013, p. 12) vind Kloppers egter meer aanklank by die Franse gebruik van die koraalmelodie.

Teksinhoud is die vyfde invloed op Kloppers se komposisies wat deur die skrywers, Carstens (1995a, 1995b), Eigelaar (2017) en Viljoen et al. (2020) uitgelig word. Dit speel volgens Carstens (1995b, p. 31) 'n belangrike rol in die karakter van Kloppers se komposisies. Carstens (1995b, p. 31) glo dat Kloppers se komposisies onlosmaaklik aan die kerklied verbind is. Die inhoud van die teks word sentraal gestel en 'n stylvorm word gekies wat die affek of gemoedstemming sinvol sal verklank (Carstens 1995b, p. 31). Eigelaar (2017, p. 65-66) merk dat 'n teenstelling in onder andere die affek uitgebeeld word as gevolg van die verskil in die betekenis van die tekste van die kerkliedere waarop die *Dialectic Fantasy* gebaseer is. Carstens (1995a, p. 303; 1995b, p. 29) meen dat Kloppers deur middel van variasies die teks beter kan interpreteer deurdat elke afsonderlike variasie op 'n spesifieke vers van die koraal van toepassing gemaak word. Viljoen et al. (2020) merk dat die musikale en liturgiese integriteit van die lied deur Kloppers in sy koraalvoorspele geëer word en dat hy sy komposisies as 'n eksegese van die lied in terme van musiek en teks beskou (Kloppers, in Viljoen et al., 2020, p. 214).

Sesdens beskryf slegs Carstens (1995a, p. 7) die vereistes van die uitgewers as 'n invloed op Kloppers se komposisiestyl. Carstens (1996) beskryf *Concordia Publishing House* se voorskrifte, wat 'n manualitêre komposisie met 'n opsionele pedaalpart van slegs twee bladsye, 'n duidelike en herkenbare *cantus firmus*, asook 'n relatiewe eenvoudige tegniese standaard insluit (Carstens, 1996, p. 20).

Laastens word kerkmusiektradisies as 'n invloed op Kloppers se komposisies deur Carstens (2011) genoem, en deur Eigelaar (2013), Van Wyk (2019) en Viljoen et al. (2020) bespreek. Eigelaar (2013, p. 11) merk dat die musiektradisies van die Lutherse



gemeentes, die Gereformeerdes, die Franse Katolieke en die Anglikane 'n invloed op Kloppers se komposisiestyl het en neem dit veral in die analise van die *Dialectic Fantasy* waar. Eigelaar (2013, p. 11) is verder van mening dat die belangrike plek van liturgiese musiek in Kloppers se komposisie-oeuvre as 'n rede aangevoer kan word waarom kerkmusiektradisies 'n invloed op Kloppers se komposisiestyl het. Van Wyk (2019, p. 333) beaam die belangrikheid van die invloed van kerkmusiektradisies op Kloppers se komposisies. Dié skrywer is van mening dat die Gregoriaanse gesang, sáám met die gevoel van transendensie en die mistieke wat teenwoordig in die Katolieke tradisie is, 'n onuitwisbare invloed op Kloppers se komposisiestyl gehad het. Die invloed van die Franse katolieke tradisie word ook deur Viljoen et al. (2020, p. 226) opgemerk en hierdie skywers verwys spesifiek na die komposisie *Three Plainsong Settings*<sup>12</sup>. Die Lutherse kerkmusiektradisie word as 'n invloed op Kloppers se komposisiestyl in Carstens (2011, p. 10), Van Wyk (2019, p. 332) sowel as Du Plooy en Viljoen (2020, p. 56) raakgesien. Van Wyk (2019, p. 334) en Viljoen et al. (2020, p. 227, 233) lig die Lutherse korale waarop Kloppers se komposisies gebaseer is, uit.

In die bogenoemde paragrawe is Kloppers se identiteit as orrelis, musikoloog en komponis uiteengesit. Kloppers se komposisie-oeuvre en invloede op sy komposisies is ondersoek. Die belangrike plek van liturgiese musiek in Kloppers se komposisies het na vore gekom. Daar is 'n leemte gevind in navorsing oor Kloppers se orrelkomposisies wat ná 1993 gekomponeer is, asook sy komposisiestyl in hierdie werke. Vervolgens word die teoretiese raamwerk vir hierdie studie uiteengesit.

### **2.3 Teoretiese raamwerk**

Die skrywers Begbie en Guthrie (2011, p. 2) is van mening dat baie Christene musiek gebruik om God te ontmoet, hetsy deur die speel van instrumente of met sang. Volgens die skrywers het baie mense, waaronder van die beste Christendekkers in die geskiedenis, die behoefte gehad om ondersoek in te stel na hoe musiek met die sentrale oortuigings van Christendom verband hou (Begbie & Guthrie, 2011, p. 2). Die boek, *Resonant Witness: Conversations between Music and Theology*, het volgens Begbie en Guthrie (2011, p. 4) ontstaan uit gesprekke tussen teoloë,

---

<sup>12</sup> Hierdie komposisie is in 1983 deur *Concordia Publishing House* gepubliseer (Kloppers, 2018).

musiekwetenskaplikes en filosowe wat 'n belangstelling in beide musiek en teologie het. Hierdie skrywers is oortuig daarvan dat die twee interdisciplinêre velde nie apart van mekaar hoef te staan nie en dat 'n enorme hoeveelheid inligting uit hulle gesprekke ingewin kan word (Begbie & Guthrie, 2011, p. 4).

Die skrywer Witvliet (2011, p. 460) is van mening dat die bogenoemde versamelbundel van artikels, die interdisciplinêre energie en insig tussen onder andere teoloë en musikante verteenwoordig. Dit getuig van die soort kennis wat ingewin kan word wanneer genoeg energie aan beide kante van 'n interdisciplinêre studie bestaan (Witvliet, 2011, p. 460). Die opsetlike jukstapositionering van twee interdisciplinêre velde skep ruimte vir insig aangesien die twee velde naas mekaar gestel word om ooreenkomste en verskille te vergelyk.

Die jukstapositionering van twee interdisciplinêre velde dien as die teoretiese raamwerk vir hierdie studie. Die twee interdisciplinêre velde in Kloppers se lewe, naamlik sy Christelike musiekfilosofie en sy orrelwerke wat ná 1993 gekomponeer is, word deur middel van die hoofnavorsingsvraag in jukstaposisie naas mekaar gestel om meer inligting oor Kloppers in te win. Sodoende word daar lig gewerp op Kloppers en sy kreatiewe uitsette wat in Kanada ontstaan het. Vervolgens gaan literatuur wat met die eerste interdisciplinêre veld verband hou, naamlik Kloppers se musiekfilosofie, ondersoek word.

## **2.4 Agtergrond tot Kloppers se filosofiese oortuigings**

Literatuur wat met Kloppers se musiekfilosofie verband hou, sluit Kloppers se onderrigmetode, die filosofiese uitgangspunt van *The King's University*, die filosofiese begripmodel van Herman Dooyeweerd, asook 'n agtergrond oor die integrasie van geloof en akademiese leer by 'n Christelike universiteit in.

### **2.4.1 Kloppers se onderrigmetode**

Die meeste inligting oor Kloppers se onderrigmetode word in Stolte (2020) verkry. Hierdie skrywer se doel is om die bronne en uitsette van Kloppers as musikoloog te ondersoek. Stolte (2020, p. 146) sluit mondelinge geskiedenis in die navorsingsontwerp in en 'n onderhoud as data-insamelingsmetode. Hierdie skrywer

was 'n student en later 'n kollega van Kloppers; dus vorm observasie en persoonlike ervaring deel van sy data-insamelingsmetode (Stolte, 2020, p. 146).

Volgens Stolte (2020, p. 155) het Kloppers reeds in Boemfontein handboeke vir sy studente geskryf wat gebaseer was op sy lesings oor Musiekgeskiedenis en Sistematiese Musikologie. Stolte (2020, p. 155) se navorsing beklemtoon dat die beskikbare gepubliseerde bronne nie aan Kloppers se idee van hoe musikologie aangebied moes word, voldoen het nie aangesien dit uit 'n oormatige hoeveelheid tegniese detail bestaan het en nie genoeg biografiese en filosofiese konteks geskep het nie. As gevolg hiervan ontwikkel Kloppers sy eie notas vir sy studente wat aanvanklik as 'n aanvullende bron gebruik is en later ontwikkel het in die primêre studiemateriaal (Kloppers, in Stolte, 2020, p. 155). Deur middel van vertaling en transkripsie is hierdie handleidings ook later vir sy studente by *The King's University* gebruik (Stolte, 2020, p. 157).

Stolte (2020, p.160) benadruk twee unieke kursusse wat deur Kloppers by *The King's University* aangebied is, naamlik *Pre-Christian Musical Cultures* en *Systematic Musicology*. Die aanbieding van bogenoemde kursusse is uniek aangesien dit nie dikwels by Noord-Amerikaanse universiteite aangetref word nie. Gevolglik is dit merkwaardig wanneer dit by 'n klein universiteit in 'n medium-grootte stad in Kanada aangebied word (Stolte, 2020, p. 160). Dit is veral die laasgenoemde kursus, *Systematic Musicology* (Kloppers, 2012/2018) wat volgens Stolte (2020, p. 161), Kloppers se voorgraadse benadering tot musiek van dié van die meeste universiteite in Noord-Amerika skei. Stolte (2020, p. 166) is van mening dat Kloppers se kursus in Sistematiese Musikologie die enigste op die kontinent is wat uiteenlopende elemente vanuit 'n Christelike filosofiese perspektief kombineer. Die departementshoof van Musiek by *The King's University*, Joachim Segger benadruk veral Kloppers se diepgaande perspektief in sy onderrigmetode en lig die feit uit dat dit by geen ander instansie as *The King's University* op só unieke manier aangebied is nie (Joachim Segger, in "Composing a legacy: Honouring Dr. Jacobus Kloppers," 2012).

Stolte (2020, p. 162) meen dat onderrig in hierdie kursus natuurlik vir Kloppers gekom het, aangesien dit binne sy eie interdisiplinêre, kontekstuele filosofie gepas het. Dit is verder ook deur, onder andere, sy studies in Duitsland gevorm wat akademie en

voordrag, asook sy interdisiplinêre tesis, ingesluit het. Vir Kloppers (in Stolte, 2020, p. 162) was die uitdaging in hierdie kursus om die gespesialiseerde dissiplines op 'n manier te ondersoek wat hulle met mekaar verbind, en nie tot 'n eenheid reduceer wat hulle nie is nie. Volgens Segger (in "Composing a legacy: Honouring Dr. Jacobus Kloppers," 2012) word musiek deur Kloppers in sy onderrig op 'n unieke manier aan filosofie, teologie, sosiologie en biologie verbind.

Du Plooy (2013, p. 91) is van mening dat Kloppers die filosofiese benadering van die Nederlandse filosoof, Herman Dooyeweerd, as sinvol in die oplossing van filosofiese kwessies in sy onderrig van Musikologie gevind het. Hierdie inligting word ook op Kloppers se webblad (Kloppers, 2018) verkry en die toepassing van hierdie filosofiese benadering in sy onderrigmetode word benadruk. Strauss (2020, p. 185, 199) is ook van mening dat Kloppers die insigte van Dooyeweerd in sy handleiding oor sistematiese musikologie ondersoek en volgens hierdie skrywer voorsien Kloppers ongetwyfeld 'n ryk nalatenskap aan sy studente en kollegas. Die filosofiese benadering van Dooyeweerd is volgens Du Plooy (2013, p. 91) en Stolte (2020, p. 163) by die Universiteit van die Vrystaat aangebied in die tydperk (1966-1976) toe Kloppers aan dié instansie verbonde was.

#### **2.4.2 Die filosofiese uitgangspunt van *The King's University***

Ná Kloppers se emigrasie na Kanada, word hy in 1979 betrokke by nóg 'n akademiese instansie, *The King's University* (Du Plooy, 2013, p. 90; Carstens, 2011, p. 13, 16). Hy het vir 29 jaar as professor in Orrelstudies en Musikologie, asook die departementshoof van hierdie instansie gedien (Stolte, 2020, p. 146). *The King's University* is volgens Du Plooy (2013, p. 91), 'n nie-kerklike instansie en gestig deur lede van die Christelike Gereformeerde Kerk wat die hervormde Christelike Hoër Onderwys ondersteun het. Du Plooy (2013, p. 90) voeg by dat *The King's University* op Dooyeweerd se filosofiese benadering gegrond is. Hierdie inligting word ook op Kloppers se webwerf (Kloppers, 2018) aangetref en daar word bygevoeg dat dit die integrasie tussen geloof en akademiese leer verken. Giesbrecht en Segger (2020, p. 2) is ook van mening dat Dooyeweerd se filosofiese uitgangspunt 'n kenmerk van *The King's University* se onderwysmetode is. Volgens hierdie skrywers was Kloppers se aanstelling by hierdie instansie 'n aanwinst, aangesien sy agtergrond in Musikologie

deur Reformerende denke, en spesifiek die filosofiese uitgangspunt van Dooyeweerd, gevorm was (Giesbrecht & Segger, 2020, p.2).

Du Plooy (2013, p. 90) en Carstens (2011, p. 13) meen *The King's University* volg dieselfde filosofiese benadering as die *Vrije Universiteit* in Amsterdam. Abraham Kuyper (1837-1920) was die stigter van dié Christelike Universiteit, die *Vrije Universiteit*, wat op gereformeerde beginsels gegrond is (Kuyper College, 2020). Daar word bygevoeg dat Kuyper se leiding as Eerste Minister van Nederland, die praktiese toepassing van die integrasie van Christelike geloof en lewe ingesluit het deur die skep van Christelike skole, universiteite en vakbonde (Kuyper College, 2020). Du Plooy (2013, p. 91) meen Kuyper se Neo-Calvinistiese wêreldbeskouing het die grondslag gelê vir die filosofiese benadering wat deur Herman Dooyeweerd ontwikkel is.

### **2.4.3 Herman Dooyeweerd se filosofiese begripsmodel**

Volgens Basden (2000) is Dooyeweerd in 'n Christelike familie in Nederland gebore en het sy geloof hom lewenslank diep beïnvloed. Dooyeweerd studeer Regte aan die *Vrije Universiteit* in Amsterdam (Basden, 2000). Die skrywer is van mening dat Dooyeweerd se intellektuele omgewing, Nederlandse Neo-Calvinisme ingesluit het wat deur Abraham Kuyper voorgehou en ontwikkel is (Basden, 2000). Diller (1990, p. 142, 143) sluit ook gereformeerde beginsels, soos dit voorgehou is deur Kuyper, in en voeg ook die invloed van 'n Neo-Calvinistiese omgewing op Dooyeweerd se denke by.

Volgens Strauss (2020, p. 183) ontwikkel Dooyeweerd 'n nuwe Christelike filosofie wat nie net deur Christene nie, maar ook deur nie-Christen geleerdes vanuit verskillende tradisies voorgestaan word. Dooyeweerd se filosofiese benadering word deur verskeie ander filosowe benadruk en deur die Italiaanse filosoof, Giorgio Delvecchio (1878-1970) (in Basden, 2000) as die mees innoverende en diepgaande sedert Immanuel Kant (1724-1804) beskryf. Basden (2000) is van mening dat Dooyeweerd, soos geen ander filosoof vóór hom nie, oor die diversiteit van alledaagse ervarings in die lewe besin het. *A New Critique of Theoretical Thought* (1984) is volgens Diller (1990, p. 143) Dooyeweerd se grootste werk en volgens Clouser (2009, p. 3) die mees oorspronklike bydrae tot filosofie. As gevolg van die waardering vir Dooyeweerd se filosofiese insigte wat 'n wye spektrum dek, is dit volgens Strauss (2020, p. 184)

verstaanbaar waarom geleerdes vanuit verskeie akademiese dissiplines Dooyeweerd se sistematiese filosofie in hul eie akademiese veld navors. Kloppers is 'n voorbeeld hiervan.

Dooyeweerd het, volgens Basden (2000), voorgestel dat daar 15 verskillende maniere is om die werklikheid te sien wat hy aspekte noem. Clouser (2009, p. 5) meen dat Dooyeweerd 'n teorie van die werklikheid ontwikkel het wat sistematies en nie-reduksionisties is, en oor die aard van fenomene en die orde daarvan in die kosmos handel. Dit vind volgens Clouser (2009, p. 6) neerslag in 15 aspekte, modaliteite of maniere van die ervare werklikheid. Deur die skrywer Friesen (2009, p. 3) word dit ook aspekte genoem, maar hy voeg ook modusse van bewussyn by. Basden (2000) beskryf dit as aspekte van die realiteit soos dit ervaar word, en Diller (1990, p. 149) beskryf dit as aspekte van die werklikheid. Hierdie 15 aspekte word in Friesen (2009, p. 3), Diller (1990, p. 149) en Clouser (2009, p. 6) gevind.

Die aspekte of modusse wat deur Dooyeweerd (in Friesen, 2009, p. 3) onderskei word, sluit in die numeriese, ruimtelike, kinetiese, energieke, biologiese, psigologiese, logiese, historiese, taalkundige, sosiale, ekonomiese, estetiese, juridiese, morele, asook die wyse van geloof. In Diller (1990, p. 149) word die taalkundige aspek 'n simboliese aspek genoem en Basden (2000) en Clouser (2009, p. 6) noem die numeriese aspek 'n kwantitatiewe aspek. Clouser (2009, p. 7) noem die wyse van geloof die vertrouensaspek, oftewel die *fiduciary aspect*. Dit is die skrywer se term vir die vertrouwe wat mense in geloof mag hê. Volgens Clouser (2009, p. 7) is hierdie term afgelei van Dooyeweerd se term, "pisties" wat van die Griekse woord vir vertrouwe afgelei is. Basden (2000) voeg by dat Dooyeweerd geglo het dat hierdie 15 aspekte nie die enigste is waaruit die werklikheid bestaan nie en dat méér aspekte in die toekoms ontdek kan word.

Diller (1990, p. 149) is van mening dat elk van die 15 verskeie aspekte onderhewig aan bepaalde wette is. Vir Dooyeweerd (in Friesen, 2009, p. 3) is elke aspek onherleibaar tot 'n ander aspek, maar met 'n onderlinge verwantskap verbind met mekaar. Dit word ook deur Diller (1990, p. 150) bevestig en die ruimtelike aspek word as 'n voorbeeld gebruik. Diller (1990, p. 150) verduidelik dat dit nie saak maak hoe naby die ruimtelike aspek aan die numeriese aspekte blyk te wees nie; dit kan nie in

terme van die numeriese aspek verklaar word nie. Basden (2000) is ook van mening dat die aspekte onderling onherleibaar tot mekaar is, maar dat hulle steeds onderling afhanklik van mekaar is. Volgens hierdie skrywer sou daar sonder die onderlinge afhanklikheid van die aspekte geen eenheid of samehang in die daaglikse realiteit gevind kon word nie. Basden (2000) verduidelik verder dat Dooyeweerd die term *sphere sovereignty* gebruik om die onherleibaarheid van die aspekte te beklemtoon en *sphere universality* om die samehang tussen die aspekte te beklemtoon. Dit word ook so in Friesen (2009, p. 3) aangetref en elke modale aspek het volgens Dooyeweerd sfeersoewereiniteit. Clouser (2009, p. 16) is egter van mening dat die term, sfeersoewereiniteit, deur Kuyper ontwikkel is om die idee van verskillende tipe outoriteite daar te stel: geen enkele instansie besit alleen-gesag oor alle outoriteite nie, want elke instansie is onderhewig aan hul eie reëls.

Volgens Dooyeweerd (in Friesen, 2009, p. 3) kan een aspek nie in terme van 'n ander aspek gereduseer word nie. Basden (2000) beaam hierdie stelling en voeg verder by dat elke aspek nie eenvoudig nie, maar ryk en kompleks is, en dat hulle van mekaar onderskei kan word.

Volgens Dooyeweerd (in Friesen, 2009, p. 3) word elk van die modale aspekte aan ons bewussyn in 'n sekere orde gegee. Clouser (2009, p. 6) benadruk egter dat daar denkers is wat van Dooyeweerd oor die orde van die 15 aspekte verskil.

Basden (2000) meen elke aspek besit dikwels 'n instansie waarmee dit geassosieer kan word en hy gee 'n voorbeeld dat die regering aan die juridiese aspek gekoppel moet word. Hy glo egter dat dit nie belangrik is dat elke aspek aan 'n menslike instansie gekoppel behoort te word nie.

Basden (2000) beklemtoon die belangrikheid van hierdie aspekte in filosofie. Volgens hierdie skrywer is Dooyeweerd se teorie oor aspekte verantwoordelik vir diversiteit sonder dualisme en samehang, sonder dat monisme of reduksie plaasvind. Basden (2000) voeg by dat Dooyeweerd se model van aspekte belangrik is aangesien dit bruikbare, kritiese konsep-gedrewe gereedskap verskaf vir begrip vir die kompleksiteit van diversiteit en samehang. Diller (1990, p. 153) stem nie saam nie en volgens dié

skywer is Dooyeweerd se aspekte van die werklikheid 'n dwangbaadjie waarin die werklikheid geforseer word om in te pas.

Volgens Strauss (2020, p. 185) het Kloppers homself by durende filosofiese probleme betrek en dit sluit die verhouding in tussen wat uniek en verbind aanmekaar is, wat universeel en wat besonders is, die konstante en veranderlike, eenheid en diversiteit, asook die omvang van die verhouding tussen 'n geheel en dele daarvan. Vir Strauss (2020, p. 185) is dit merkwaardig dat Kloppers die Christelike filosofie van Dooyeweerd onafhanklik bestudeer en bemeester het en dit in sy handleiding vir studente, *Systematic Musicology (2012/2018)*, by *The King's University* verder verken het. Hierdie skrywer is verder van mening dat die reformerende gemeenskap as gevolg van Kloppers se bydrae verryk is (Strauss, 2020, p.199). Strauss (2020) maak voorstelle om die meer algemene filosofiese agtergrond van Kloppers toe te lig. Dit sluit die interne en eksterne koherensie tussen die 15 aspekte, asook ander filosofiese insigte in Dooyeweerd se filosofiese benadering in.

#### **2.4.4 Die integrasie van geloof en akademiese leer by 'n Christelike universiteit**

Dooyeweerd se filosofiese begripsmodel verken volgens Kloppers (2018), die integrasie van geloof en akademiese leer. Volgens Harris (2004, p. v) is die integrasie van geloof en akademie van kardinale belang vir die Christenstudent en -geleerde. Christelike kennis moet volgens hierdie skrywer nie in kompartemente geplaas word nie, maar aan alle ander vorme van kennis gekoppel word, sodat die mees omvattende siening aan alle bestaan gegee kan word. Die skrywer Dockery (2012, p. 60) is van mening dat daar 'n soeke na 'n geïntegreerde manier van lewe is wat met kennis en leer saamhang. Christelike denke vereis volgens hierdie skrywer dat Christelike geloof in studies en navorsing binne verskillende vakgebiede moet geld (Dockery, 2012, p. 60). Vir die skrywer Cosgrove (2006, p. 54) beteken die integrasie van geloof en leer die verwantskap tussen 'n Bybelse wêreldbeskouing en akademiese leer.

*The King's University* is volgens Carstens (2011, p. 13) en Du Plooy (2013, p 90), 'n Christelike universiteit. Die kenmerkende eienskap van 'n Christelike universiteit is volgens Beers en Beers (2008, p. 51) die integrasie van geloof en akademiese leer. Beers en Beers (2008) bespreek verskeie wanopvattinge ten opsigte van die



integrasie van geloof en akademiese leer. Wanopvatting sluit in die toevoeging van geestelike programme soos dissipelgroepe en sendeling-genootskappe, positiewe verhoudings tussen die opvoeders en studente, asook gebed as 'n voorbereidingsaktiwiteit tot die aanbieding van 'n lesing (Beers & Beers, 2008, p. 53, 54). Dit is volgens dié skrywers die natuurlike gevolg van 'n fakulteit se toewyding in die Christelike geloof, maar skiet tekort in die integrasie van geloof en leer (Beers & Beers, 2008, p. 55).

Beers en Beers (2008, p. 54) is verder van mening dat Christelike universiteite ook dikwels 'n kurrikulum met Bybelse en teologiese kursusmateriaal insluit. Alhoewel hierdie kursus wel 'n doel kan dien om 'n Christelike wêrelduitkyk te ontwikkel, word die integrasie van geloof en leer nie bevredig op slegs 'n kurrikulêre vlak nie en moet daar volgens hierdie skrywers dieper gedelf word as om slegs 'n addisionele kursus by die kurrikulum te voeg (Beers & Beers 2008, p. 54). Hulle voeg by dat suksesvolle integrasie nie nét ekstra Bybelse of teologiese voorskrifte is wat as illustrasie en voorbeelde in 'n spesifieke dissipline dien nie, maar dat die integrasie van die spesifieke akademiese dissipline met geloof reeds op die epistemologiese vlak moet geskied. Die ontwikkeling van 'n Christelike wêreldbeskouing is volgens Beers en Beers (2008, p. 52) die belangrikste komponent in die metodologie om geloof en leer met mekaar te integreer.

Die outeur Harris (2004) skryf spesifiek vir die Christelike student van 'n tersiêre instansie met die doel om 'n agtergrond te verskaf waarmee vaardighede ontwikkel kan word om Christelike kennis te integreer met die kennis wat in die tersiêre inrigting verkry word. Cosgrove (2006, p. 36) se benadering tot integrasie behels dat geloof die wêreld van akademiese leer benodig om getoets te word. Harris (2004, p.4) sluit hierby aan en meen dat die integrasie van geloof en akademie 'n maatstaf bied om bewerings oor kennis te toets. Volgens hierdie skrywer moet die proses van integrasie nie as 'n metode gesien word waar kennis verwerp word nie, maar 'n aktiwiteit waar verkeerde interpretasies reggestel en lig daarop gewerp word (Harris, 2004, p.31).

Harris (2004, p. 223) glo verder dat daar verskeie benaderings gevolg kan word wanneer 'n Christelike wêreldbeskouing met 'n akademiese vakgebied verbind word. Elk van hierdie benaderings berus op 'n unieke metode van integrasie. Beide Cosgrove

(2006, p. 35) en Beers en Beers (2008, p. 57) is van mening dat daar geen enkele benadering tot die integrasie van geloof en leer bestaan nie, aangesien Christene oor beide die aard van geloof en leer verskil. Cosgrove (2006, p. 36) voeg by dat geloof en leer sáám in 'n voortgesette dinamiese verhouding moet kan funksioneer. Soos reeds genoem, waarsku Beers en Beers (2008, p. 72) egter dat dié integrasie op fundamentele aannames en epistemologieë van die spesifieke akademiese veld gegrond moet wees.

Die bogenoemde paragrawe dien as 'n agtergrond tot die eerste interdisiplinêre veld in hierdie studie, naamlik Kloppers se musiekfilosofie. Kloppers se filosofiese oortuigings is ondersoek en dit het die jongste literatuur oor Kloppers se onderrigmetode, asook die filosofiese onderbou van *The King's University* ingesluit. Daar is bevind dat Kloppers die filosofiese begripsmodel van Herman Dooyeweerd in sy kursus, *Systematic Musicology* (2012/2018), verken. Die raakpunte hiervan met die filosofiese onderbou van *The King's University* is uitgelig. Daar is lig gewerp op literatuur oor Dooyeweerd se 15 aspekte van die werklikheid. Verder is daar 'n breë agtergrond gegee oor wat die integrasie van geloof en akademiese leer by 'n Christelike universiteit, behels. Vervolgens gaan literatuur wat met die tweede interdisiplinêre veld verband hou, naamlik Kloppers se orrelkomposisies ná 1993, ondersoek word.

## **2.5 Komposisiestyl**

Styl in 'n musiekkomposisie gaan ondersoek word deur 'n definisie, musikale parameters, sowel as die verskeie metodes van styl- en musiekanalise in die literatuur uit te lig. Hierdie afdeling van die hoofstuk sluit af met 'n ondersoek na bestaande navorsing in verband met Kloppers se komposisiestyl.

### **2.5.1 Definisie van styl in musiek**

Pascall (2001, p. 1), Beard en Gloag (2016, p. 237) en Judkins (2011, p. 138) beskryf styl as die kenmerkende eienskappe van 'n komponis se komposisies. Volgens hierdie skrywers sluit aspekte van styl die vormstruktuur, melodie, harmonie, tekstuur en ritme in. Die skrywers Beard en Gloag (2016, p. 238) en Dubiel (2011, p. 526) is van mening dat styl ook die interaksie tussen dié verskeie musikale parameters insluit. Die musikale parameters se onafhanklikheid van mekaar óf samewerking met mekaar

word deur Beard en Gloag (2016, p. 238) benadruk. Dubiel (2011, p. 525) is saam met Judkins (2011, p. 138-139) van mening dat die musikale parameters nie net geïdentifiseer moet word nie, maar dat die belangrikheid van die rol wat hulle in die komposisie speel ook oorweeg moet word. Volgens dié skrywers kan enige een van die musikale parameters op enige stadium belangriker as die ander geag word.

Beard en Gloag (2016, p. 238) is van mening dat aspekte van styl toegepas kan word op die komposisies van individuele komponiste om 'n sintese van styl te definieër óf om die styl van 'n komponis se volledige komposisie-oeuvre aan te dui. Daar kan volgens hierdie skrywers 'n persoonlike element tot styl wees, asook 'n verandering daarvan indien verskillende stadiums in 'n komponis se loopbaan van toepassing is (Beard & Gloag, 2016, p. 238).

### **2.5.2 Musikale parameters**

Kostka en Santa (2018) beskryf verskeie musikale parameters soos dit in post-tonale musiek voorkom. Die term post-tonaliteit in die titel<sup>13</sup> verwys volgens hiërdie skrywers na enige komposisie wat nie die tradisionele en konvensionele maniere van harmonie volg nie (Kostka & Santa, 2018, p. 10). Behalwe vir die gebruik van twee terme, naamlik vertikale dimensies en horisontale dimensies, stem die res van die parameters ooreen met Pascall (2001, p. 1), Beard en Gloag (2016, p. 237) en Judkins (2011, p. 138) se aspekte van styl. Die skrywer Solomon (2019) wy ses hoofstukke aan post-tonale en populêre musiek. Hier word die uitbreiding en uiteindelijke ontbinding van die tonale stelsel ondersoek en 'n paar alternatiewe maniere waarop komponiste hul musikale materiaal orden, bespreek. Vervolgens gaan die navorser verskeie musikale parameters, soos dit deur die skrywers Kostka en Santa (2018) uitgelig word, ondersoek. Dit gaan deurgaans met die skrywer Solomon (2019) se hoofstukke oor post-tonale musiek vergelyk word. Laatens gaan die navorser Ritchie en Stauffer (2000) se metodiekboek raadpleeg vir insae in registrasie en idiosinkratiese instrumentgebruik.

---

<sup>13</sup> *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*

### 2.5.2.1 Vormstruktuur

Die eerste musikale parameter, vormstruktuur, word nie deur Solomon (2019) ondersoek nie, maar wel deeglik deur Kostka en Santa (2018) bespreek. Hierdie skrywers is van mening dat die vormstrukture van die tonale era ook in post-tonale musiek aangetref word. Vormstrukture wat deur hierdie skrywers bespreek word en in hierdie literatuurstudie aandag sal geniet, sluit in 'n drieledige vorm, rondovorm, sonate-rondovorm, sonatevorm en deurlopende variasies (Kostka & Santa, 2018, p. 129).

Eerstens beskryf hierdie outeurs 'n drieledige vorm ook as 'n ternêre vorm en benadruk die kontras wat in só 'n vormstruktuur verkry kan word (Kostka & Santa, 2018, p. 130).

Tweedens word die rondo- en die sonate-rondovorms bespreek. Kostka en Santa (2018, p. 134) gebruik die afkortings ABACA vir 'n rondovorm en ABACABA vir 'n sonate-rondovorm. Hierdie skrywers verduidelik dat die herhaalde gebruik van tema A in die tonikatoonsoort 'n vereiste vir 'n struktuur is wat as 'n rondovorm in die tonale era geklassifiseer word. Sodoende kan tema B en tema C 'n tonale kontras bied (Kostka & Santa, 2018, p. 134). In die atonale komposisiestyl is dié skrywers egter van mening dat die teenstelling van temas, eerder as dié van toonsoorte, van toepassing op 'n rondovorm is (Kostka & Santa, 2018, p. 134).

Derdens word 'n sonatevorm deur Kostka en Santa (2018, p. 136) beskryf. Volgens hierdie skrywers is die sonatevorm in post-tonale musiek problematies en daar word spesifiek verwys na dié sonatevorms waar die tonaliteit van een of albei temas onduidelik is (Kostka & Santa, 2018, p. 136). Hierdie skrywers voeg egter by dat daar verskillende opinies is en meen dat ánder elemente die tonale aspek kan vervang óf dat die kontras van temas nie 'n sonatevorm definieër nie (Kostka & Santa, 2018, p. 136).

Laastens beskryf Kostka en Santa (2018, p. 138) deurlopende variasies as 'n vormstruktuur en verwys spesifiek na 'n *passacaglia* wat gebaseer is op die herhaling van 'n baslyn. In post-tonale musiek is baslyne volgens Kostka en Santa (2018, p. 138) egter geneig om ingewikkeld en nie-diatonies te wees.

### 2.5.2.2 Melodie

Die tweede musikale parameter, melodie, word deur Kostka en Santa (2018, p. 69) horisontale dimensies genoem en dit beskryf melodie en stemvoering. Hierdie skrywers meen dat motifese figure soos herhaling, terugkeer, sekwense en omkering óók in post-tonale musiek teenwoordig is en benadruk die sogenaamde toonhoogteklas of “*pitch-class cell*” (Kostka & Santa, 2018, p. 72). Dit word deur Kostka en Santa (2018, p. 72) as ’n motief beskryf wat uit ’n sekere hoeveelheid intervale bestaan en herorganiseer en omgekeer kan word. Solomon (2019, p. 331) beskryf die toonhoogteklas as ’n abstrakte motief wat op talle maniere musikaal kan ontvou. Die karakter daarvan word volgens Solomon (2019, p. 331) deur die intervalstrukture tussen die note bepaal. Kostka en Santa (2018, p. 72) voeg by dat dit gewoonlik uit drie of vier note bestaan en ’n belangrike bindende element in sommige post-tonale musiek is.

Volgens Kostka en Santa (2018, p. 73) is die gebruik van ’n twaalftoon-melodie nóg ’n belangrike ontwikkeling in post-tonale musiek. Solomon (2019, p. 348) bespreek dieselfde tipe melodie, maar gebruik die term twaalftoon-reeks. Volgens Solomon (2019, p. 348) het dit uit ’n poging ontwikkel om die toonsentrum te vermy en dit het tot die ontstaan van serialisme as ’n komposisiestyl gelei. Alhoewel verskeie terme deur dié skrywers gebruik word, is almal egter van mening dat dit nie na enige melodie verwys wat uit die twaalf tone van die chromatiese toonleer bestaan nie, maar eerder na ’n melodie waar elke toon van die chromatiese toonleer slegs één keer in die melodie gebruik word (Kostka & Santa, 2018, p. 73; Solomon, 2019, p. 348).

### 2.5.2.3 Harmonie

Die derde musikale parameter, harmonie, word deur Kostka en Santa (2018) die vertikale dimensies genoem wat gebruik word om akkoorde in post-tonale musiek te beskryf. Volgens Kostka en Santa (2018, p. 43) word akkoorde in tonale musiek hoofsaaklik uit tertsintervalle gebou. Aangesien akkoorde in post-tonale musiek dikwels uit sekundes, kwarte of ’n kombinasie van verskeie intervale opgebou word, is die akkoord die resultaat van verskeie onafhanklike lyne en word vertikale dimensies eerder in die bespreking van akkoorde gebruik (Kostka & Santa, 2018, p. 43). Die skrywers voeg by dat dit soms onmoontlik is om die verskil tussen akkoordnote en non-akkoordnote in post-tonale musiek uit te ken (Kostka & Santa, 2018, p. 43).

Kostka en Santa (2018, p. 44) dui aan dat die uitbreiding van akkoorde wat uit tertsintervalle bestaan die byvoeging van die sewende, negende, elfde en dertiende tone bokant die grondnoot insluit. Die skrywers voeg by dat hiërdie uitbreiding van akkoorde dikwels in post-tonale musiek aangetref word. Die dominant- en sekondêredominant-akkoorde, sowel as die supertonika- en submediantakkoorde (weliswaar in 'n mindere mate) word vir hierdie gebruik uitgesonder (Kostka & Santa, 2018, p. 44). Hulle voeg by dat die gebruik van chromatiese veranderings aan sommige van hierdie tone veral by die akkoorde voorkom wat 'n dominantfunksie het.

Volgens Solomon (2019, p. 320) word akkoorde wat uit tertsintervalle opgebou word, op 'n nie-funksionele manier aangewend. Hierdie skrywer voeg ook by dat daar dikwels van akkoorde in post-tonale musiek gebruik gemaak wat nié uit tertsintervalle bestaan nie. Solomon (2019, p. 320) sonder ses verskillende akkoorde in sy beskrywing van post-tonale harmonie uit en die skrywers Kostka en Santa (2018, p. 60) ondersoek vier tipe akkoorde. Dit sluit in akkoorde opgebou uit sekundes wat ook toontrosse genoem word, akkoorde opgebou uit kwart- of kwintintervalle, asook akkoorde wat uit 'n verskeidenheid intervalle bestaan. Kostka & Santa (2018, p. 60) voeg by dat akkoorde wat uit tertsintervalle opgebou word die mees tradisionele akkoordtipe is, maar dat note soms bygevoeg en oop vyfdes aangetref word, asook dat verdeelde akkoordnote voorkom (Kostka & Santa, 2018, p. 60).

Kostka en Santa (2018) bespreek ook harmoniese progressies en tonaliteit. Volgens hierdie skrywers kan die begin van tonaliteit reeds etlike jare vóór die begin van die tonale era waargeneem word (Kostka & Santa, 2018, p. 89). Vanaf hierdie era het sekere akkoordopeenvolgings standaard geword en die volmaakte kadens (V – I) word as 'n voorbeeld deur Kostka en Santa (2018, p. 89) uitgelig. Volgens hierdie skrywers het die gebruik van sulke tradisionele harmoniese progressies in sommige komponiste van die negentiende en vroeë twintigste eeue verdwyn, maar word konvensionele harmoniese progressies, veral by kadenspunte, tog in sommige komponiste van die twintigste eeu waargeneem (Kostka & Santa, 2018, p. 89). Hierdie skrywers beweer verder dat daar geen “harmoniese taal” is wat deur alle komponiste gedeel word nie en dat komponiste vry is om hul eie stylitiese reëls te bedink. Kostka en Santa (2018, p. 90) is van mening dat komponiste in die post-tonale era steeds van tertssonoriteite gebruik maak, maar met onvoorspelbare harmoniese opeenvolgings.

Hierdie skrywers noem verder dat konvensionele tonale musiek nuwe lewe vanaf 1970 verkry het in 'n styl wat volgens hulle die Neo-Romantiek genoem word (Kostka & Santa, 2018, p. 90).

Alhoewel die woord “tonaal” na enige musiek met 'n tonale sentrum verwys, beperk Kostka en Santa (2018, p. 91) hierdie term tot die musiek van die 17de tot en met die 19de eeue waar tonale sentrums op 'n tradisionele manier verkry word. Hierdie skrywers gebruik die term toonsentries (*pitch-centric*) vir musiek waar die tonale sentrum nie deur middel van tradisionele metodes bepaal word nie (Kostka & Santa, 2018, p. 91). Volgens hierdie skrywers word verwysing na die tonale sentrum in post-tonale musiek gemaak deur metodes wat herhaling, pedaalpunte, ostinate, aksente, plasing en register insluit (Kostka & Santa, 2018, p. 92). Hierdie metodes word ook deur Solomon (2019, p. 317) beprek en hy voeg verdubbeling ook as 'n komposisionele tegniek by om die tonale sentrum te beklemtoon. Kostka en Santa (2018, p. 92) waarsku dat wanneer die musiek geanaliseer word, daar aan melodiese sowel as harmoniese aspekte aandag geskenk moet word. Melodie is volgens hierdie skrywers dikwels die deurslaggewende faktor in die bepaling van die toonsentrum (Kostka & Santa, 2018, p. 92).

Laastens beskryf Kostka en Santa (2018) verskeie tonaliteite en dit sluit politonaliteit, bitonaliteit, pandiotonisme en atonaliteit in. Politonaliteit is die gelyktydige gebruik van twee of meer tonale sentrums (Kostka & Santa, 2018, p. 95). Bitonaliteit kom voor wanneer twee verskillende tonale sentrums op 'n spesifieke stadium teenwoordig is. Pandiotisme in musiek is 'n reaksie teen die oormatige gebruik van chromatiek en word volgens Kostka en Santa (2018, p. 97) deur die gebruik van die tone van die diatoniese toonleer gekenmerk, maar sonder die gebruik van tradisionele harmoniese progressies of dissonansie. Dieselfde beskrywing van pandiotonisme word deur Solomon (2019, p. 297) gegee en dié skrywer voeg by dat dit nie 'n tonale sentrum beklemtoon nie. Atonaliteit kom volgens Kostka en Santa (2018, p. 98) voor wanneer geen tonale sentrum herkenbaar is nie.

#### **2.5.2.4 Ritme**

Die vierde musikale parameter, ritme, word as 'n belangrike aspek beskou wat post-tonale musiek van tonale musiek onderskei (Kostka & Santa, 2018, p. 105). Die

navorser gaan die *Scotch snap*- ritmiese motief, *moto perpetuo*, sinkopasie en verandering van tydmaatteken vervolgens ondersoek.

Die *Scotch snap*- ritmiese motief, oftewel die Skotse knakritme word deur Elliot et al. (2001, p. 11) as 'n sestiende-nootwaarde gevolg deur 'n gepunteerde agtstenoot beskryf. Dit is volgens hierdie skrywers 'n belangrike eienskap van die die *strathspey*-deuntjie in Skotse volksmusiek. In hierdie volksmusiek vir violiste word die stryktegniek van die violis veral beklemtoon (Elliot et al., 2001: 11).

Die *moto perpetuo* word deur Tilmouth (2001) as 'n titel beskryf wat aan 'n komposisie gegee word waarin vinnige ritmiese figurasië aanhoudend gehandhaaf word.

Kostka en Santa (2018, p. 105) beskryf sinkopasie as 'n aksent in die musiek waar dit nie verwag word nie, of die weglating van 'n aksent waar dit verwag sou word. Dit word deur Solomon (2019, p. 98) as die verdoeseling van die metriese aksent beskryf.

Die verandering van tydmaatteken word veral in musiek van die post-tonale era waargeneem (Kostka & Santa, 2018, p. 107). Dit word deur die skrywers Kostka en Santa (2018, p. 107) *changing meter*, *mixed meter*, *variable meter* en *multimeter* genoem. Die verandering van tydmaatteken kan óf geïmpliseer word deur die verandering van aksente of gebruik van sinkopasie, óf dit kan deur die komponis in die komposisie aangedui word (Kostka & Santa, 2018, p. 107).

### **2.5.2.5 Tekstuur**

Die vyfde musikale parameter is tekstuur en word saam met timbre deur Kostka en Santa (2018, p. 217) in dieselfde hoofstuk bespreek. Volgens hierdie skrywers verwys dit na kleur en tekstuur en is dit twee aspekte van post-tonale musiek wat veral aandag onder komponiste van hierdie era geniet (Kostka & Santa, 2018, p. 217). Waar timbre verwys na die toonkleur van 'n individuele instrument of 'n ensemble, behels tekstuur die verhoudings tussen die dele (of stemme) op enige oomblik in 'n komposisie. Die verskil tussen timbre en tekstuur is vir Koska en Santa (2018, p. 217) egter onduidelik, veral as 'n groot ensemble betrokke is. Kostka en Santa (2018, p. 231) verdeel tekstuur in drie kategorieë en dit sluit monofoniese, homofoniese en kontrapuntale teksture in. Volgens hierdie skrywers word 'n monofoniese tekstuur geïdentifiseer wanneer slegs



'n enkele lyn voorkom, maar dit kan met 'n oktaaf verdubbel word (Kostka & Santa, 2018, p. 231). 'n Homofoniese tekstuur sluit volgens hierdie skrywers melodie met begeleiding, sowel as 'n akkoordstyl in. 'n Kontrapuntale tekstuur sluit volgens Kostka en Santa (2018, p. 231) 'n nabootsing of vrye materiaal in. Hoewel hierdie skrywers slegs drie kategorieë in post-tonale musiek aandui, noem hulle dat teksture soms meer gekompliseerd is in welke gevalle dit saamgestelde teksture genoem word (Kostka & Santa, 2018, p. 231).

### **2.5.2.6 Toonlere**

Alhoewel toonlere nie as 'n aspek van styl deur Pascall (2001, p. 1), Beard en Gloag (2016, p. 237) en Judkins (2011, p. 138) geag word nie, is dit wel 'n musikale parameter wat deur Kostka en Santa (2018) bespreek word. Volgens hierdie skrywers was musiek van die Barok, asook die Klassieke en Romantiese tydperke amper altyd op óf 'n majeur óf 'n mineur toonleer gebaseer. Kostka en Santa (2018, p. 17) is van mening dat hoewel hierdie twee toonlere nie heeltemal in onbruik verval het nie, komponiste vanaf die vroeë twintigste eeu ook ander toonleerformasies in komposisies gebruik het.

Die toonlere wat deur hierdie skrywers bespreek word, sluit onder andere die pentatoniese toonleer, die heeltoonleer, asook die diatoniese modus in (Kostka & Santa, 2018, p. 17, 19, 22, 23).

Eerstens word 'n pentatoniese toonleer deur Kostka en Santa (2018, p. 17) as 'n toonleer beskryf wat uit vyf note bestaan. Volgens hierdie skrywers is dié toonleer bloot die diatoniese majeuretoonleer met die vierde en die sewende tone weggelaat. Solomon (2019, p. 300) beskryf dit as 'n onderafdeling van die diatoniese toonlere en onderskei tussen majeure- en mineur- pentatoniese toonlere. Volgens Solomon (2019, p. 300) is pentatoniese toonlere veral algemeen in volksmusiek.

Tweedens word die heeltoonleer deur Kostka en Santa (2018, p. 19) as die enigste toonleer beskryf wat uit ses note bestaan. Verder word hierdie toonleer gebou met slegs majeure- sekunde-intervalle (Kostka & Santa, 2018, p. 19). Dieselfde beskrywing vir 'n heeltoonleer word ook in Solomon (2019, p. 307) gevind.

Laastens word verskeie diatoniese modusse beskryf. Kostka en Santa (2018, p. 22) is van mening dat die gebruik van modale toonlere in komposisies deur sommige komponiste van die twintigste eeu herontdek is. Solomon (2019, p. 298) beskryf die diatoniese modus as 'n spesifieke orde van die diatoniese versameling van toonlere en gee ook rotasies van die majeuretoonleer in sy beskrywing. Majeur- en mineur-modale patrone word deur beide Kostka en Santa (2018, p. 23) en Solomon (2019, p. 299) onderskei. Majeur- modale patrone sluit in die Lidiese en Miksolidiese modus. Mineur- modale patrone sluit die Eoliese, Doriese, Frigiese en Lokriese modusse in. Kostka en Santa (2018, p. 23) verduidelik verder dat die analis nie noodwendig die modus sal kan identifiseer deur slégs die tonale sentrum en toonsoortteken in ag te neem nie. Volgens hierdie skrywers gebruik nie alle komponiste modale toonsoorttekens nie, maar eerder die konvensionele majeure of mineur toonsoorttekens met die nodige skuiftekens om die modale toonleer te verkry (Kostka & Santa, 2018, p. 23).

Kostka en Santa (2018, p. 17) meen verder dat dit ongewoon in post-tonale musiek is dat 'n komponis van slegs een toonleerformasie gebruikmaak. Volgens hierdie skrywers word daar tipies gevind dat 'n spesifieke toonleerformasie vir slegs 'n paar mate sal voorkom, óf dat die melodie en begeleiding op verskeie toonleerformasies gebaseer is (Kostka & Santa, 2018, p. 17).

#### **2.5.2.7 Registrasie en idiosinkratiese instrumentgebruik**

Nog twee musikale parameters wat spesifiek betrekking op die orrel het, is registrasie en idiosinkratiese instrumentgebruik. Die skrywers Ritchie en Stauffer (2000) is van mening dat die pyporrel die mees komplekse instrument in die westerse samelewing is. Hulle voer aan dat 'n orrelis nie nét moet leer hoe om die note op die manuele en pedale te speel nie, maar óók addisionele vaardighede moet aanleer wat onder andere 'n begrip van die verskeie soorte pype van die orrel, asook avant-garde uitvoeringspraktyke insluit (Ritchie & Stauffer, 2000, p. 257).

Ritchie en Stauffer (2000) bespreek toonhoogte, asook die verskillende soorte orrelpype wat aangetref word. Volgens hierdie outeurs besit elke registertablet 'n aanduiding van die toonhoogte (Ritchie & Stauffer, 2000, p. 372). Die toonhoogte reflekteer die klinkende toonhoogte van die register soos dit aan die standaard lengte

van die laagste pyp in daardie ry gemeet word. Registers se toonhoogte word deur hierdie skrywers as die lengte van sestien-voet (16'), agt-voet (8'), vier-voet (4') of twee-voet (2') aangedui. Die 8'-registers is volgens Ritchie en Stauffer (2000, p. 373) die grondslag, aangesien middel-C op die orrel op dieselfde toonhoogte klink as middel-C op die klavier. Registers aangedui met 'n 4' is een oktaaf hoër en registers aangedui met 'n 2' is twee oktawe hoër (Ritchie & Stauffer, 2000, p. 373).

Wat die verskillende soorte pype betref, verdeel Ritchie en Stauffer (2000, p. 373) orrelpype in twee families. Dit sluit labiale pype, asook tongwerke of linguale pype in. Volgens hierdie skrywers word labiale pype in prinsipale, fluite en strykers verdeel. Algemene name vir die prinsipale sluit onder andere die Prestant en Oktaaf in. Daarbenewens bestaan daar oor volgens Ritchie en Stauffer (2000, p. 373) sommige pype wat uit samestellings van ander prinsipaalpype bestaan. Algemene terme vir sulke registers sluit in Fourniture, Scharf en Plein jeu. Vir die fluitregister-familie word registers soos die Subbas, Gedek, Roerfluit, Koppelfluit, Spitsfluit en Gemshoring aangetref. Registers in die strykerfamilie sluit in Gambe, Salisionaal, Viol de Gambe en Voix celeste. In die bespreking van linguale pype noem Ritchie en Stauffer (2000, p. 375) dat die klanke van hierdie tipe pyp op dieselfde manier verkry word wat 'n enkelriet- orkestrale instrument klank verkry. Registers van hierdie familie sluit in die Posaune, Trompet, Klaroen en Hobo.

Ritchie en Stauffer (2000, p. 335) het gevind dat orrelkomponiste van die laat-twintigste eeu veral aandag aan ritme en klankproduksie in hul komposisies gee. Nuwe benaderings tot ritme sluit volgens hierdie skrywers genoteerde *accelerando* en *ritardando* in, asook komplekse ritmiese organisasie. Nuwe benaderings tot klankproduksie sluit toontrosse en glissandos in (Ritchie & Stauffer, 2000, p. 335, 337, 339, 342).

### **2.5.3 Metodes van stylanalise**

Verskeie metodes van musiek- en stylanalise word in die literatuur gevind. Die skrywers Bent en Pople (2001, p. 1) is van mening dat daar dikwels 'n onderskeid tussen formele en stylistiese analise getref word. Volgens hierdie skrywers is dit onnodig om só 'n onderskeid te tref, aangesien enige musiek as 'n styl beskou kan word. Bent en Pople (2001, p. 1) voeg verder by dat die vergelykende prosesse wat

stylistiese analise karakteriseer, inherent deel van die basiese analitiese aktiwiteit is wat die oplossing van strukture in elemente insluit.

Die navorser gaan vervolgens die styl- analitiese proses van La Rue (1997), asook verskeie metodes van formele musiek- analitiese metodes soos uiteengesit deur Cook (1992), asook Bent en Pople (2001) bespreek.

Volgens La Rue (1997, p. 2) onthul stylanalise die komponis se verbeeldingrykheid, sy vaardigheid in organisasie, asook sy aanbieding van die musikale materiaal. Beweging is vir La Rue (1997, p. 1) die wese van musiek, en nooit heeltemal staties nie. Vir hierdie skrywer is dit die eerste doel van stylanalise om, sover moontlik, die karakter van hierdie beweging, asook die blywende vorm van musiek te verklaar. Drie fases van 'n styl- analitiese proses word deur La Rue (1997) bespreek. Hierdie drie fases is deel van 'n konkrete plan wat deur die uitsonderlike volledigheid daarvan gekenmerk word en sluit agtergrond, waarneming en evaluering in. In elk van hierdie fases is daar 'n oorvleueling van inligting wat sommige stylaspekte aanbetref. Volgens La Rue (1997, p. 3) weerspieël hierdie onderliggende verbintenis 'n dieper verwantskap in die komposisie. Deur die interaksie van die aspekte van styl vanuit verskillende fases te benader, word 'n dieper insig in die aspekte van styl binne die komposisie verkry (La Rue, 1997, p. 3).

Hier volg 'n kort bepreking van La Rue se styl- analitiese proses:

- Agtergrond: dit vorm die eerste fase van die stylanalise van 'n komposisie. Dit sluit volgens La Rue (1997, p. 3, 4) 'n historiese verwysing na konvensionele metodes in soortgelyke komposisies in, asook die datum, genre, instrument, toonsoort en teks van die komposisie.
- Waarneming: dit is die tweede fase van die styl- analitiese proses. Volgens La Rue (1997, p. 4) word die verskeie musikale elemente in hierdie fase individueel, asook in verskillende dimensies ondersoek. Drie verskillende dimensies word deur La Rue (1997, p. 6) onderskei: die klein, middel en groot dimensie. 'n Komposisie, 'n beweging van 'n komposisie, of 'n groep komposisies

word by die groot dimensie ingesluit (La Rue, 1997, p. 6). Die manier waarop elemente van die musiek in 'n afgebakende deel van die komposisie funksioneer, bestaande uit 'n sin, sinsdeel, paragraaf, seksie of segment, en word by die middel dimensie ingesluit (La Rue, 1997, p. 8). Laastens word die kleinste motief of frase by die klein dimensie ingesluit (La Rue, 1997, p. 9). La Rue (1997, p. 6) benadruk die feit dat nie elke komposisie van ál die verskeie eenhede in die dimensies gebruik maak nie, en dat daar soms oorvleueling van die eenhede tussen die dimensies voorkom.

Die ontledingsproses tydens hierdie fase word verder deur La Rue (1997, p. 10) in vier elemente onderverdeel en dit sluit klank, harmonie, melodie en ritme in. Hierdie elemente kan volgens La Rue (1997, p. 11) nie as aparte entiteite funksioneer nie en word daarom as sogenaamde bydraende aspekte beskou. Oorvleueling van hierdie elemente kom in die onderverdeling voor: die tekstuur en timbre van 'n komposisie word byvoorbeeld by die verskynsel van klank ingesluit, maar dit kan ook by harmonie aangetref word wanneer die fugale tekstuur van 'n kontrapuntale komposisie ondersoek word. So kan die oorvleueling van ritme en harmonie plaasvind wanneer die aanwending van ritme ook die harmoniese ritme insluit (La Rue, 1997, p. 10).

'n Verdere ontledingsaspek, naamlik groei, word ook bygevoeg en word as 'n beherende, sowel as 'n sogenaamde samevoegende aspek van ontleding deur La Rue (1997, p. 11) beskou. Groei word as samevoegende aspek beskou omdat dit as gevolg van die produk van die bogenoemde vier elemente ontstaan. La Rue (1997, p. 11) beskou dit ook as die beherende aspek wat die proses van beweging en vorm tot gevolg het. Laastens word vormstruktuur as 'n deel van die totale inhoud ingesluit wat as groei in die komposisie beskou word, aangesien die verandering in klank, harmonie, melodie en ritme die vormstruktuur bepaal (La Rue, 1997, p. 12).

- Evaluering: Naas die agtergrond en waarneming is evaluering die laaste fase in die styl- analitiese proses. Dit sluit die proses van groei, en dus vorm en beweging in, die balans tussen variasie en eenheid in die komposisie, die vindingrykheid en verbeelding van die komponis, asook eksterne persepsies

soos die nuutheid, gewildheid en tydloosheid van die komposisie (La Rue, 1997, p. 3).

Die doel van La Rue se riglyne (1997) is om 'n algemene en effektiewe metode van analise te vestig. Elke komposisie wat stylanalities ondersoek word, is volgens La Rue (1997, p. 5) uniek en die ontledingsmetode moet dus telkens die inhoud van die komponis se styl en oeuvre in ag neem. La Rue (1997, p. 5) benadruk die uitskakeling van enige skematiese punt wat irrelevant of onproduktief vir insig ten opsigte van styl in 'n bepaalde situasie is.

Die belangrikste doelwit van musiekanalise volgens Cook (1992, p. 224) is die vorming van algemene teorieë wat in enige spesifieke geval van musiek toegepas kan word. Musiekanalise word deur hierdie skrywer onderskei van 'n blote beskrywing van die musiek. Vyf verskillende metodes van musiekanalise word deur Cook (1992) bespreek. Dit sluit in die Tradisionele metode, Schenker-geïnspireerde analise, Psigologiese analise, Formele analisemetodes, asook Tegnieke van vergelykende analise. Daar word ook 'n verwysing gemaak na 'n Motifies-geïnspireerde analise (Cook, 1992, p. 220). 'n Pragmatiese benadering word toegepas en daar word gefokus op die praktiese toepassing van musiekanalise. Alhoewel geen orrelkomposisies deur Cook (1992) by die praktiese toepassing bespreek word nie, het dit die navorser se begrip van die verskeie metodes van musiekanalise verdiep. Alhoewel hierdie vyf metodes van mekaar verskil, is die oorwegende belangstelling in musiekanalise hoe die verskillende musikale komponente saamwerk, asook hul verhouding tot mekaar (Cook 1992, p. 2). Dit sluit aan by die bogenoemde bespreking van styl deur La Rue (1997) waar die interaksie tussen die verskeie parameters van styl 'n bepalende faktor is in die ondersoek na 'n komposisiestyl.

Analise is volgens Bent en Pople (2001, p. 4) die beantwoording van die vraag "Hoe werk dit?". Die sentrale aktiwiteit van analise is volgens hierdie skrywers, vergelyking (Bent & Pople, 2001, p. 4). Deur middel van vergelyking word struktureële elemente bepaal en die funksie daarvan in die musiek ontdek. Vergelyking is volgens Bent en Pople (2001, p. 4) eie aan alle soorte musiekanalise en stylanalise word onder andere uitgelig. Deur middel van vergelyking ontstaan verskille of 'n mate van ooreenkoms

wat, volgens Bent en Pople (2001, p. 4), tesame drie fundamentele vormbouprosesse uitlig, naamlik herhaling, kontras en variasie.

Bent en Pople (2001, p. 5) is dit eens dat geen enkele benadering tot of metode van musiekanalise as die waarheid bó ander metodes gesien word nie. Die kennis wat uit die analisering van die musiek ontwikkel, verskil volgens die skrywer Dubiel (2011, p. 527) van analis tot analis. Daar is ook geen vasgestelde metode wat as die beginpunt van 'n analise beskou kan word nie aangesien die komposisie, die ontleder, asook die rede vir die ontleding 'n bydraende faktor in die analise van die musiek speel (Cook, 1992, p. 237).

#### **2.5.4 Styl in Kloppers se komposisies**

Carstens (1995a, 1995b) is die enigste navorser wat tot dusver Kloppers se komposisiestyl ondersoek het. Soos reeds genoem, dek sy navorsing slegs die orrelwerke wat tot en met 1993 gekomponeer is. Kloppers se komposisiestyl word aan die hand van nege verskillende musikale parameters deur Carstens (1995a, 1995b) bespreek. Dit sluit in vormstruktuur, melodie, harmonie, kontrapunt, ritme, tempo, dinamiek, simboliek en toonskildering, asook instrumentgebruik.

##### **2.5.4.1 Vormstruktuur**

Die eerste musikale parameter is vormstruktuur (Carstens, 1995a, 1995b). Volgens Carstens (1995a, p. 303; 1995b, p. 29) word Kloppers se komposisies in 'n wye verskeidenheid vormstrukture gegiet. Dit sluit in 'n vrye vorm, óf 'n een-, twee- of drieledige vorm vir die koraalvoorspele (Carstens, 1995a, p. 303; 1995b, p. 29). Carstens (1995a, p. 303; 1995b, p. 29) definieër Kloppers se koraalvariasies en partitas as melodievariasies, ostinaatvariasies, die versierde variasie, die harmoniese en ritmiese variasie, asook bicinium, trio en drieledige vorm. Volgens Carstens (1995a, p. 303, 307; 1995b, p. 29, 31) word motiewe as 'n samebindende element in die vormstrukture gebruik waar variasies, partitas en fantasie teenwoordig is. Nóg vormstrukture en teksture wat volgens Carstens (1995a, p. 303; 1995b, p. 29) deur Kloppers aangewend word, is die tokkate, fuga, sonatevorm, kanon en *passacaglia* en dit gaan vervolgens ondersoek word.

Hierdie vormstrukture en teksture word ook deur ander outeurs beskryf. Eerstens word 'n tokkate deur Caldwell (2001, p.1) as 'n komposisie beskryf wat hoofsaaklik gebruik word om die virtuositeit van die musikant te vertoon. Dit is volgens hierdie skrywer dikwels in 'n vrye vormstruktuur gekomponeer en byna altyd vir 'n soloklawerbordinstrument geskryf (Caldwell 2001, p.1). Tweedens benadruk Kostka en Santa (2018, p. 134) die feit dat fugas en kanons nie vormstrukture is nie, maar eerder kontrapuntale prosedures wat in enige vormstruktuur aangetref kan word. Derdens word die sonatevorm gereeld volgens Kostka en Santa (2018, p. 136) in post-tonale musiek aangetref. Laastens word 'n *passacaglia*, soos reeds genoem, deur dieselfde skrywers as deurlopende variasies wat op die herhaling van 'n baslyn gebaseer is, beskryf (Kostka & Santa, 2018, p. 134).

#### **2.5.4.2 Melodie**

Die tweede musikale parameter waarvolgens Kloppers se komposisiestyl bepaal word, is melodie (Carstens 1995a, p. 307, 1995b, p. 31). Volgens dié skrywer is Kloppers se komposisies koraalgebonde werke en meen hy dat die komponis in 'n mate deur die melodiese materiaal beperk word. Carstens (1995a, p. 307; 1995b, p. 31) meen verder dat Kloppers 'n twaalftoonreeks en enkele koraalfragmente op verskeie maniere in die *Dialectic Fantasy* gebruik. Waar Carstens (1995b, p. 31) aanvoer dat kerkliedere in hierdie komposisie nie só 'n integrale deel soos in Kloppers se ander komposisies vorm nie, is Van Wyk (2019, p. 334) en Eigelaar (2017, p. 56) van mening dat die aanwending van koraalmelodieë duidelik in dié komposisie waarneembaar is. Die verskillende koraalmelodieë word ook deur Wium en Eigelaar (2020, p. 272, 273) uiteengesit.

Volgens Carstens (1995a, p. 302; 1995b, p. 28) is Kloppers se gebruik van veral koraal- en gelyksangmelodieë 'n kenmerkende eienskap van sy komposisies en vorm die melodiese materiaal van kerkliedere 'n integrale deel daarvan. Carstens (1995a, p. 302; 1995b, p. 28) noem dit in sy navorsing die *cantus firmus* en merk op dat dit in die sopraan-, alt-, tenoor- óf baspartye aangetref word. Volgens Carstens (1995a, p.303; 1995b, p. 29) wissel hierdie melodiese materiaal binne dieselfde komposisie verder van stem tot stem en kom dit op verskeie maniere in die komposisie voor. Dit is as 'n versierde of onversierde melodie en duidelik in die sopraan- of pedaalparte, óf



as 'n kanon herkenbaar. Die gelyktydige gebruik van koraalmelodieë word ook aangetref (Carstens 1995a, p.303; 1995b, p. 29).

### **2.5.4.3 Harmonie**

Die derde musikale parameter waarvolgens Kloppers se komposisiestyl deur Carstens (1995a, 304; 1995b, p. 29) bepaal word, is harmonie. Dit is volgens hierdie skrywer eie aan Kloppers se styl en 'n boeiende aspek van sy werke. Carstens (1995a, p. 304-306) lig akkoordgebruik, kadense, modulasies, pedaalpunte, harmoniese ritme, akkoordvreemde note, modale elemente en enharmoniese notasie as eienskappe van Kloppers se harmoniese gebruik uit. Die gebruik van pedaalpunte word vervolgens ondersoek.

Die gebruik van pedaalpunte veroorsaak 'n rustige en ingetoë atmosfeer (Carstens, 1995a, p. 305; 1995b, p. 31). Dit word onder andere in die tweede variasie van *Koraalvariasies op Gesang 348* waargeneem waar die kalm atmosfeer (*sereno*) deur die gereelde gebruik van pedaalpunte saam met die konserwatiewe keuse ten opsigte van die harmonie verstewig word (Carstens, 1995, p. 232). Die gebruik van pedaalpunte word volgens Carstens (1995a, p. 305; 1995b, p. 30) op spesifiek die tonika- en dominanttone , en soms in 'n gebroke vorm in die manueel- en pedaalparte, as onderste, middelste en boonste pedaalpunte aangetref. Giesbrecht (2009, p. 61) beaam dit en meen dat pedaalpunte nie slegs in die pedaalpart voorkom nie. Carstens (1995, p. 230) meen dat pedaalpunte saam met non-akkoordnote die harmonie verryk en dit is veral in *Koraalvariasie op Gesang 348* waarneembaar. Die gebruik van ryk harmonie, vermeng met polimodaliteit word ook deur Giesbrecht (2009, p. 61) as 'n eienskap van Kloppers se harmoniese gebruik uitgelig.

### **2.5.4.4 Kontrapunt**

Die vierde musikale parameter waarvolgens Kloppers se komposisiestyl deur Carstens (1995a, 307; 1995b, p. 31) bepaal word, is kontrapunt. Soos reeds genoem, definieër Kostka en Santa (2018, p. 231) kontrapunt, saam met homofonie en monofonie, as drie tradisionale teksture. Kontrapunt vorm volgens Carstens (1995a, p. 312; 1995b, p. 32) 'n integrale deel van Kloppers se komposisiestyl. Giesbrecht (2009, p. 61) lig ook Kloppers se polifoniese lynbeweging as 'n kenmerk van sy komposisies uit. Volgens Carstens (1995a, p. 307; 1995b, p. 31) vervul kontrapunt 'n

begeleidende funksie aangesien dit uit horisontale lynbewegings bestaan, maar dien ook as die harmoniese onderbou vir die *cantus firmus*. In Carstens (1995a, p. 307; 1995b, p. 31) se stylstudie het dié skrywer gevind dat kontrapunt in Kloppers se komposisies tot die harmoniese stuwing en ritmiese vloei bydra. Verder verhoed dit dat verslapping by kadenspunte intree. Kontrapuntale motiewe word ook in 'n vergrote en verkleinde vorm aangetref en die gebruik van voorimitasie word deur Kloppers aangewend (Carstens, 1995a, p. 307; 1995b, p. 31). Kloppers se vindingryke gebruik van kontrapunt vind volgens Carstens (1995a, p. 307; 1995b, p. 31) neerslag in sy fugas. Die gebruik van kontrapunt word óók in programnotas vir die komposisie *Celtic Impressions* as 'n kenmerkende eienskap beskryf. Hier is die skrywer van mening dat Kloppers, deur die gebruik van gesofistikeerde kontrapuntale tegnieke, in staat was om verskeie Skotse volksmelodieë in 'n kontemporêre harmoniese taal vas te lê (Canadian Music Centre, s.d.).

#### **2.5.4.5 Ritme**

Die vyfde musikale parameter waarvolgens Kloppers se komposisiestyl bepaal word, is ritme (Carstens, 1995a, 307). In sy stylstudie het Carstens (1995a, p. 308) gemerk dat Kloppers 'n wye verskeidenheid van ritmiese materiaal in sy komposisies insluit. Eenvoudige ritmes word aangetref, asook meer komplekse ritmes by fugas. Carstens (1995a, p. 234) is in sy stylstudie van *Koraalvariasies op Gesang 348* van mening dat die deurlopende agtstenootbeweging in die vierde vers ritmiese eentonigheid teenwerk (Carstens, 1995a, p. 234).

Volgens Carstens (1995a, p. 308) is sinkopasie en die gebruik van motiewe 'n eienskap van Kloppers se ritmiese gebruik. Ritmiese motiewe word volgens hierdie skrywer teenoor 'n *cantus firmus* aangetref en word verder saam met kontrapuntale en melodiese elemente in komposisies van 'n groter omvang ontwikkel en uitgebrei (Carstens, 1995a, p. 308).

#### **2.5.4.6 Tempo**

Die sesde musikale parameter waarmee Carstens (1995a, p. 308) Kloppers se komposisiestyl bepaal, is tempo. Volgens Carstens (1995a, p. 308) word dit saam met metronoomaanduidings in Kloppers se komposisies aangetref.

#### 2.5.4.7 Dinamiek

Die sewende musikale parameter waarvolgens Kloppers se komposisiestyl deur Carstens (1995a, 309) bepaal word, is dinamiek. Carstens (1995a, p. 309) meen dat registrasie-aanduidings, saam met die gebruik van die swelpedaal, 'n belangrike komponent van dinamiek in orrelmusiek vorm. Hierdie skrywer merk in sy navorsing dat registrasie-aanduidings deurgaans noukeurig deur Kloppers in sy komposisies aangedui word (Carstens, 1995a, p. 309). Hy merk verder dat Kloppers weinig aan die registrasie in sy koraalvoorspele en variasies verander. Kloppers maak volgens Carstens (1995a, p. 310) óók van skielike dinamiese kontraste gebruik en die *Dialectic Fantasy* word as 'n voorbeeld daarvan uitgelig. Volgens die skrywer ondersteun dit die belangrike rol wat kontraste in dié komposisie speel. Eigelaar (2013, p. 41; 2017, p. 63) sluit hierby aan en meen dat die registrasie goed deurdink is om teenstellings te skep. Giesbrecht (2009, p. 61) merk ook gereelde registrasieveranderinge veral in die *passacaglia* van die *Dialectic Fantasy* op.

#### 2.5.4.8 Simboliek en toonskildering

Die agtste musikale parameter waarvolgens Kloppers se komposisiestyl in Carstens (1995a, 310; 1995b, p. 31) se navorsing bepaal word, is simboliek en toonskildering. Alhoewel Carstens (1995a, p. 310) meen dat hierdie musikale parameter 'n deurslaggewende rol in Kloppers se komposisies speel, is teksinterpretasie vir hierdie skrywer subjektief en nie noodwendig wat die komponis in gedagte gehad het nie. Volgens Carstens (1995a, p. 310) hang simboliek en toonskildering eerstens met die keuse van registrasie saam. Hierdie eienskap van Kloppers se komposisiestyl word ook deur Eigelaar (2017, p. 65, 66) waargeneem waar die teks van die koraal wat in die *Dialectic Fantasy* voorkom deur die registrasiekeuse ondersteun word.

Simboliek en toonskildering hang volgens Carstens (1995a, p. 311) saam met Kloppers se harmoniese gebruik. In Carstens (1995a, p. 230) se stylstudie van *Koraalvarisies op Gesang 348* is hy van mening dat die konserwatiewe harmoniese idioom 'n bydrae tot die eenvoud van die melodie, sowel as die bevestiging van dié vers se lirieke lewer.

#### 2.5.4.9 Instrumentgebruik

Die laaste musikale parameter waarvolgens Kloppers se komposisiestyl deur Carstens (1995a, 312; 1995b, p. 32) bepaal word, is instrumentgebruik. Carstens (1995a, p. 312; 1995b, p. 32) is van mening dat Kloppers idiomaties vir die orrel skryf as gevolg van die studie wat hy oor Bach se orrelwerke gemaak het, asook die verskillende style waarmee hy in sy lewe as kerk- en konsertorrelis kennis gemaak het. Kloppers se idiosinkratiese instrumentgebruik sluit volgens Carstens (1995a, p. 312) registrasie, manueelwisseling, artikulasie, ornamentasie, *crescendo* en *diminuendo*, asook die verandering van registrasie in. Slegs 'n middelslaggrootte orrel word volgens Carstens (1995b, p. 32) benodig om die komposisies wat deur die skrywer nagevors is, uit te voer. In programnotas vir 'n opname van die komposisie, *Celtic Impressions*, is dié skrywer van mening dat Kloppers die hele omvang van die moderne orrel in die komposisie aanwend om verskeie uitdrukkingsmoontlikhede te vergestalt (Canadian Music Centre, s.d.).

In die bogenoemde paragrawe is styl in musiek, aspekte van styl en metodes van styl- en musiekanalise uitgelig. Daar is 'n ooreenkoms gevind tussen aspekte van styl en die musikale parameters waarmee Kloppers se komposisiestyl in die werke vóór 1993 deur Carstens (1995a, 1995b) ondersoek word.

### 2.6 Samevatting

Hierdie hoofstuk het met bestaande literatuur oor Kloppers in sy hoedanigheid as orrelis, musikoloog en komponis geopen. Inligting oor Kloppers se komposisie-oeuvre is ondersoek en daar is 'n leemte in navorsing oor sy komposisiestyl in die orrelwerke wat ná 1993 gekomponeer is, gevind. Die jukstapositionering van twee interdisiplinêre velde met die doel om ruimte vir kennis en insig te skep, is as teoretiese raamwerk uiteengesit en verduidelik. Agtergrond oor Kloppers se musiekfilosofie het sy onderrigmetode, die filosofiese uitgangspunt van *The King's University*, die filosofiese begripmodel van Herman Dooyeweerd, asook die integrasie van geloof en leer by 'n Christelike universiteit ingesluit. Daar is bevind dat *The King's University* en Kloppers se kursus, *Systematic Musicology* (2012/2018) op dieselfde filosofiese benadering gegrond is. Agtergrond oor die bepaling van 'n komposisiestyl het 'n definisie van styl in musiek, die beskrywing van verskillende musikale parameters en metodes van stylanalise ingesluit. Daar is bevind dat

sommige van die musikale parameters waarmee vorige navorsing oor Kloppers se komposisies uitgevoer is, ooreenstem met aspekte van styl deur Pascall (2001, p. 1), Beard en Gloag (2016, p. 237) en Judkins (2011, p. 138). In die volgende hoofstuk word die navorsingsmetodologie vir hierdie studie uiteengesit en verduidelik.

## HOOFSTUK 3

### Metodologie

#### 3.1 Inleiding

Navorsing word deur Merriam (2009, p. 4) as 'n sistematiese proses beskryf waardeur die navorser meer kennis oor 'n onderwerp versamel om méér daaroor te wete te kom. Die hoofdoelwit van hierdie studie is om deur middel van navorsing, méér kennis oor Jacobus Kloppers in sy hoedanigheid as komponis en musikoloog te bekom. Hierdie doelwit gaan deur die navorser bereik word deur 'n diepliggende ondersoek na Kloppers se musiekfilosofie wat in sy onderrigmetode as musikoloog toegepas is, en die orrelkomposisies wat ná 1993 gekomponeer is, te loods.

In Hoofstuk 2 is 'n literatuurstudie geloods met die doel om leemtes oor Jacobus Kloppers se kreatiewe uitsette in bestaande navorsing uit te lig. Verder het bewyse uit vorige navorsing daarop gedui dat ruimte vir insig geskep kan word deur die jukstaposisionering van twee interdisiplinêre velde. Die toepassing van hierdie teoretiese raamwerk in die voorgenome studie behels dus dat die jukstaposisionering van Kloppers se filosofie oor musiek en sy orrelkomposisies ná 1993, 'n bydrae tot kennis oor Kloppers kan lewer. Hoofstuk 3 bestaan vervolgens uit die navorsingsmetodologie vir hierdie studie om sodoende die hoofnavorsingsvraag te beantwoord, naamlik "Hoe hou Kloppers se orrelkomposisies ná 1993 verband met sy filosofie oor musiek?".

Hierdie hoofstuk open eerstens met 'n bespreking oor die navorsingsparadigma, die aard van die navorsingsbenadering, asook die navorsingsontwerp om die geskiktheid daarvan vir hierdie studie aan te dui. Tweedens word die navorsingsmetodes uitgelig en dit sluit die data-insamelingsmetodes en die -verwerking in. Hierdie hoofstuk sluit af met die geldigheid en betroubaarheid van die studie, asook die etiese oorwegings.

#### 3.2 Navorsingsparadigma

'n Navorsingsparadigma is 'n stel aannames en oriëntasies wat deur lede van 'n navorsingstudie gedeel word (Donmoyer, 2008, p. 591). Dit word ook deur die terme 'filosofiese aannames' (Creswell & Poth, 2018, p. 54), of 'wêreldbeskouing' beskryf en word verder as 'n algemene filosofiese oriëntasie van die wêreld gedefinieër (Creswell

& Creswell, 2018, p. 40). Die navorsingsparadigma is dus die filosofiese aannames of oriëntasies waarmee die navorser hierdie studie oor Jacobus Kloppers benader. Dit sluit ontologiese, epistemologiese, aksiologiese en metodologiese perspektiewe in (Creswell & Poth, 2018, 40). Waar ontologie die aard van die werklikheid en die kenmerke daarvan behels, is epistemologie die studie van kennis. Aksiologie is die studie van waardes en metodologie behels die studie van die proses of metode wat vir navorsing gevolg word (Creswell & Poth, 2018, p. 54-55). Elk van hierdie verskeie perspektiewe verskil wanneer 'n spesifieke filosofiese lens daarvoor geplaas word.

Merriam en Tisdell (2016, p. 9) onderskei tussen vier soorte filosofiese lense wat elk verskillende aannames ten opsigte van ontologiese, epistemologiese en metodologiese perspektiewe tot gevolg het. Dit sluit positivistiese, interpretatiewe, kritiese en postmoderne filosofiese lense in.

Die navorser gaan hierdie studie vanuit 'n interpretatiewe filosofiese perspektief benader. Vir navorsers met hierdie filosofiese lens, bestaan daar veelvuldige realiteite of interpretasies van die werklikheid (ontologie), en kennis (epistemologie) word nie ontdek nie, maar gekonstrueer (Merriam & Tisdell, 2016, p. 9).

Die manier waarop die navorsingsvrae geformuleer word, word gevorm deur die filosofiese aannames en beïnvloed weer hoe inligting gesoek word om die navorsingsvrae te beantwoord (Creswell & Poth, 2018, p. 53). 'n Rede vir die keuse van 'n interpretatiewe filosofiese perspektief word veral deur Smit (2008, p. 459) belig: "Interpretive inquiry, as is the case with all forms of qualitative inquiry, focuses on understanding (interpreting) the meanings, purposes, and intentions (interpretations) people give to their own actions and interactions with others.". Die ondersoek na Jacobus Kloppers, gesien uit 'n interpretatiewe filosofiese perspektief, bestaan daaruit om hom as 'n komponis en musikoloog te verstaan, en dus te interpreteer.

'n Positivistiese perspektief daarenteen, veronderstel dat 'n werklikheid (ontologie) daarbuite bestaan en dat dit waarneembaar, stabiel en meetbaar is. Kennis (epistemologie) word verkry deur middel van die bestudering van hierdie werklikheid, is wetenskaplik van aard (Merriam & Tisdell, 2016, p. 9) en nie geskik vir hierdie studie oor Kloppers nie. Inteenstelling hiermee, gaan navorsers met 'n kritiese perspektief

vanuit die veronderstelling dat denke bemiddel word deur magsverhoudinge wat histories en sosiaal gekonstrueer word (Merriam & Tisdell, 2016, p. 10). Navorsing uit hiérdie filosofiese lens probeer die onreg in 'n bepaalde samelewing te konfronteer met die doel om te kritiseer, uit te daag, te transformeer en te bemagtig (Merriam & Tisdell, 2016, p. 10). Vir navorsers met 'n postmoderne filosofiese perspektief bestaan daar nie net een nie, maar veelvuldige waarhede (ontologieë). Dit word ook as poststrukturalisme beskryf (Merriam & Tisdell, 2016, p. 10). Navorsing deur hierdie filosofiese lens ontken realiteit en leef vanuit die veronderstelling dat dit eerder sosiaal, histories, kultureel of taalkundig gekonstrueer word. Verder ontken navorsers met 'n postmoderne perspektief dat daar net een ware betekenis (epistemologie) is en dat die aard van veelvuldige betekenis verken moet word (Linstead, 2010, p. 700). Uit die bogenoemde beskrywings is dit dus duidelik dat hierdie navorsing suksesvol uitgevoer sal kan word vanuit 'n interpretatiewe navorsingsparadigma.

Navorsers met 'n interpretatiewe filosofiese perspektief se ontologiese siening kan as relativisme beskryf word (Smit, 2008, p. 460). Volgens Smit (2008, p. 460) redeneer interpretatiewe navorsers dat daar wel 'n werklikheid is, maar dat ons nooit toegang tot die werklikheid kan kry soos dit regtig is nie, omdat daar geen manier is om die invloed van die spesifieke belange van die navorser uit te skakel nie. Interpretatiewe navorsers glo dat daar 'n werklikheid "daarbuite" is, maar dat ons beskrywing en interpretasie daarvan nie "daarbuite" is nie omdat die werklikheid gekonstrueer en nie ontdek word nie (Smit, 2008, p. 460). Volgens Smit (2008, p. 460) lei hierdie nonrealistiese posisie tot 'n aantal kwessies wat interpretatiewe ondersoek van ander vorms van navorsing onderskei.

Eerstens aanvaar interpretiviste volgens Smit (2008, p. 460) nie dat daar 'n logiese standpunt is om kennis op te baseer nie, omdat daar geen bevoordeelde posisie (Archimediese punt) is om realiteit vanaf te interpreteer nie. Daar is gevolglik geen basis waarop verskillende aansprake van kennis beoordeel kan word nie. Dit beteken volgens Smit (2008, p. 460) dat geen interpretasie of konstruksie van realiteit by uitstek as reg of verkeerd beskou kan word nie. Verskeie konstruksies van realiteit kan geskep word, maar geen daarvan is vry van verdere interpretasie en herinterpretasie, gebaseer op verskillende belangstellings en doelwitte nie (Smit, 2008, p. 460).



Tweedens is daar volgens Smit (2008, p. 460) 'n nuwe definisie vir die konsepte van objektiwiteit, subjektiwiteit en relativisme. Waar objektiwiteit beteken dat 'n navorser onbetrokke by die navorsing is en 'n akkurate bevinding kan maak, laat subjektiwiteit toe dat die navorser se spesifieke belange 'n invloed op die navorsingsproses het en daardeur die realiteit beïnvloed (Smit, 2008, p. 460). Vir die interpretivis maak dit nie sin nie, want as realiteit nie onafhanklik van persoonlike belange ondersoek kan word nie, is dit onmoontlik om te bepaal of enige navorser objektief was (Smit, 2008, p. 460).

Vir die interpretivis beteken objektiwiteit eerder dat iemand met die bevindinge van die navorsing saamstem, en subjektiwiteit daarenteen, dat 'n ander teenstrydige interpretasie nie van toepassing is nie (Smit, 2008, p. 460). Interpretiviste argumenteer verder dat relativisme 'n uitdrukking van die mens se beperkinge is. Al uitspraak wat oor kennis gemaak kan word, is om die besonderhede vir die regverdiging van die kennis in plek en tyd te beskryf (Smit, 2008, p. 460). Die regverdiging van enige kennis wat dus uit 'n studie ontwikkel, is net nou en hier geldig. Smit (2008, p. 460) voeg wel by dat dit nie beteken dat die interpretivis vrygestel is daarvan om die beste aanbieding vir hul interpretasie of konstruering van realiteit aan die lig te laat kom nie. Sommige aansprake op kennis is beter as ander, maar dit is beter vir morele en praktiese, en nie vir epistemologiese redes nie (Smit, 2008, p. 460).

Die navorser se ontologiese oortuiging in hierdie studie is dat die waarheid nie ontdek word nie, maar deur middel van die kennis en ervarings van beide die navorser en deelnemer gekonstrueer word (Constantino, 2008, p. 117). Aangesien hierdie studie die insameling van kennis oor Kloppers as musikoloog en komponis ten doel het, is Kloppers die enigste persoon by wie inligting verkry kan word. 'n Nuwe realiteit en waarheid ontstaan dus deur die onderlinge interaksie tussen die navorser en die deelnemer tydens die insameling van data (Constantino, 2008, p. 116). Vanuit 'n ontologiese perspektief benader die navorser dus hierdie studie deur 'n konstruktivistiese lens. Die werklikheid is subjektief en word deur betekenis en begrip verkry (Constantino, 2008, p. 116).

Navorsers met 'n interpretatiewe filosofiese perspektief se siening van kennis sluit die volgende in: om kennis te verkry moet die interpretatiewe navorser kan verstaan. Volgens Bhattacharya (2008, p. 464) staan die begrip *Verstehen* (verstaan), soos oorspronklik bespreek deur Max Weber (1864-1920), sentraal tot die interpretatiewe raamwerk: om te verstaan beteken om te interpreteer en hierdie twee begrippe is onlosmaaklik deel van mekaar. Bhattacharya (2008, p. 464) gaan verder deur te sê dat alle navorsing dus interpretatief is, omdat die navorser gelei word deur die begeerte om te verstaan en dus, te interpreteer. In hierdie studie is die navorser se epistemologiese oortuigings soos volg: om die verband tussen Jacobus Kloppers se orrelkomposisies en filosofie oor musiek te bepaal, moet die navorser sy komposisies en musiekfilosofie verstaan en dus interpreteer – sodoende word kennis versamel. Constantino (2008, p. 116) meen dat hierdie interpretatiewe *Verstehen*, kennis is wat tussen die navorser en die deelnemer konstrueer word.

Die navorser moet erken dat haar eie agtergrond die interpretasie van die navorsing beïnvloed (Creswell & Creswell 2018, p. 42). Wat van uiterste belang is, is dat die navorser haar eie stem moet kan herken en daarvoor reflekteer. 'n Objektiewe houding wat deurgaans gehandhaaf word, sal tot gevolg hê dat die navorsingsuitslag nie deur die navorser se eie kennis en agtergrond bevoordeel word nie (Gergen & Gergen 2008, p. 819).

Hieruit word dit duidelik dat 'n interpretatiewe navorsingsparadigma geskik is om die doelwit vir hierdie studie te bereik. Vervolgens gaan die navorser aandui waarom 'n kwalitatiewe navorsingsbenadering vir hierdie interpretatiewe navorsingsparadigma geskik is.

### **3.3 Navorsingsbenadering**

Die navorsingsbenadering is 'n strategie in navorsing en dien as 'n rigtingwyser vir prosedures wat in die navorsingstudie gebruik gaan word. Drie soorte navorsingsbenaderings kom voor, naamlik kwalitatief, kwantitatief en gemengde metodes (Creswell & Creswell 2018, p. 45). Kwalitatiewe navorsers wil verstaan hoe mense hul ervarings interpreteer, hoe hul wêreld gekonstrueer word, asook watter betekenis aan hul ervarings toegeskryf kan word (Merriam & Tisdell, 2016, p. 6). Om hierdie gekonstrueerde betekenis te verstaan, asook die belangrikheid daarvan om 'n

ingewikkelde situasie te ontbloot en te raporteer, vorm die fokus van kwalitatiewe navorsing (Merriam & Tisdell, 2016, p. 15; Creswell & Creswell, 2018, p. 38). Die gevolg van hierdie tipe navorsing is om 'n beter begrip van 'n situasie te kan ontwikkel (Creswell & Creswell, 2018, p. 38). 'n Kwantitatiewe benadering tot navorsing daarenteen, behels volgens Creswell en Creswell (2018, p. 53) die toets van objektiewe teorieë deur die verhouding tussen die veranderlikes te ondersoek. Hierdie veranderlikes kan op hul beurt deur instrumente gemeet word, sodat numeriese data met behulp van statistiese prosedures ontleed kan word (Creswell & Creswell, 2018, p. 38). 'n Gemengde metode as navorsingsontwerp is veral nuttig wanneer die kwantitatiewe of kwalitatiewe benadering opsigself onvoldoende is. Die eienskappe van beide die kwalitatiewe en kwantitatiewe benaderings kan die beste begrip bied ten einde die navorsingsvraag te beantwoord (Creswell & Creswell, 2018, p. 53).

Gesien in die lig van die navorser se ontologiese en epistemologiese oortuigings in die interpretatiewe navorsingsparadigma, is die natuurlike gevolg dat hierdie studie 'n kwalitatiewe navorsingsbenadering gaan aanneem. Die spilpunt waarom hierdie navorsing in totaliteit wentel, is om betekenis en 'n dieper insig in Jacobus Kloppers as komponis en musikoloog te bekom deur die verband tussen die orrelkomposisies en musiekfilosofie te bepaal. 'n Kwantitatiewe benadering, waar gefokus word op objektiewe teorieë en numeriese data, is nie geskik vir hierdie studie nie.

Vier verskillende kenmerke van 'n kwalitatiewe studie word deur Merriam en Tisdell (2016, p. 15) identifiseer wat as sleutelbegrippe dien om die aard van kwalitatiewe navorsing te verstaan. Uit die filosofiese benaderings van onder andere konstruktivisme, stel kwalitatiewe navorsers volgens Merriam en Tisdell (2016, p. 15) eerstens belang in hoe mense hul ervarings interpreteer, hoe hulle realiteite gekonstrueer word, asook die betekenis wat aan die ervaring toegeskryf word. Die fokus volgens dié skrywers is om te verstaan. 'n Tweede kenmerk van alle vorme van kwalitatiewe navorsing is dat die navorser die primêre instrument vir die insameling en verwerking van die data is (Merriam & Tisdell, 2016, p. 16). Enige navorser het egter tekortkominge en vooroordele wat 'n invloed op die studie kan hê. Die navorser se soeke na kennis kan dus beïnvloed word deur haar eie subjektiwiteit en perspektiewe. Eerder as om dit uit te skakel, is dit belangrik vir die navorser om haar vooroordele en tekortkominge te identifiseer en deurgaans te monitor hoe dit 'n invloed op die

versameling en interpretasie van die data kan hê (Merriam & Tisdell, 2016, p. 16). Die derde eienskap van kwalitatiewe navorsing is dat die proses induktief is (Creswell & Poth, 2018, p. 55). Die navorser versamel data om konsepte, hipoteses of teorieë te bou, eerder as om dit te toets, wat in daardie geval 'n deduktiewe proses is (Merriam & Tisdell, 2016, p. 17). Laastens is die produk van 'n kwalitatiewe ondersoek ryk en beskrywend. Woorde en prente, in stede van getalle word gebruik om dít wat die navorser geleer het aan die leser oor te dra (Merriam & Tisdell, 2016, p. 17).

Uit die bogenoemde beskrywings van die verskeie navorsingsbenaderings, is dit dus duidelik dat 'n kwalitatiewe navorsingsbenadering vir hierdie studie oor Jacobus Kloppers geskik sal wees.

In die voorafgaande paragrawe het die navorser die geskiktheid van 'n interpretatiewe navorsingsparadigma en 'n kwalitatiewe navorsingsbenadering vir hierdie studie oor Jacobus Kloppers verduidelik. Vervolgens gaan die die navorsingsontwerp, asook die metode vir die insameling en verwerking van die data beskryf word.

### **3.4 Navorsingsontwerp**

Navorsing behels onder andere die keuse van 'n navorsingsontwerp wat ooreenstem met die navorsingsvraag, die navorsingsparadigma, asook die navorser se persoonlikheid en vaardighede (Merriam & Tisdell, 2016, p. 1). Die navorsingsontwerp verwys na die plan wat deur die navorser gevolg gaan word en die manier waarop 'n navorsingsidee in 'n navorsingsprojek omskep gaan word (Cheek, 2008, p. 761). Die navorsingsontwerp is egter méér as net die keuse van metodes of tegnieke vir data-insameling (Cheek, 2008, p. 761). Die term verwys eerder na die omvattende besluite oor hoe die navorsing ontwikkel, die daaropvolgende optrede, en eindelijk, die tipe bydrae wat die navorsing gaan maak om kennis in 'n spesifieke area beskikbaar te stel (Cheek, 2008, p. 761). Merriam en Tisdell (2016, p. 1) stipuleer die belangrikheid daarvan om die filosofiese perspektiewe onderliggend aan verskillende soorte navorsingsontwerpe te verstaan sodat 'n ingeligte besluit rakende die keuse van die navorsingsontwerp gemaak kan word.

Die navorser het die vyf tipe navorsingontwerpe wat deur Creswell en Poth (2018) bespreek word, bestudeer. As 'n interpretatiewe navorser met 'n kwalitatiewe

navorsingsbenadering, sal 'n gevallestudie as navorsingsontwerp geskik wees om die doelwitte in hierdie studie te bereik. Die rede vir hierdie keuse word veral deur Merriam en Tisdell (2016, p. 37) belig: "A case study is an in-depth description and analysis of a bounded system.". Creswell en Poth (2018, p. 155) sluit hierby aan en is van mening dat 'n suksesvolle gevallestudie 'n diepgaande begrip van 'n saak bied. 'n Gevallestudie is ook 'n kwalitatiewe ontwerp waarin die navorser 'n program, gebeurtenis, aktiwiteit, proses of een of meer individue navors (Creswell & Creswell, 2018, p. 307).

'n Etnografiese navorsingsontwerp wat gebruik word om die gedeelde patrone van 'n kultuurgroep in 'n natuurlike omgewing te bestudeer (Creswell & Poth, 2018, p. 147) sal nie geskik wees vir hierdie studie oor Kloppers nie. Waar 'n narratiewe navorsingsontwerp die verhale van die ervarings van enkele óf verskeie individue rapporteer, is 'n fenomenologiese navorsingsontwerp van toepassing wanneer die gemeenskaplike betekenis vir verskillende individue van hul ervarings bespreek word (Creswell & Poth, 2018, p. 121). In 'n begroonde teoretiese navorsingsontwerp kan daar nóg verder met beskrywings gegaan word sodat 'n teorie ontdek kan word (Creswell & Poth, 2018, p. 133). Dit is duidelik dat nie een van die bogenoemde ontwerpe geskik sal wees om die verband tussen Jacobus Kloppers se orrelkomposisies en sy filosofie oor musiek te bepaal nie.

Bakker (2008, p. 486) is van mening dat die kenmerke van 'n interpretatiewe navorsingsparadigma 'n gevallestudie ondersteun. Volgens Bakker (2008, p. 486) is die motivering om op 'n geval te fokus deels te wyte aan die behoefte om dit diepgrondig te ondersoek. Aangesien die interpretatiewe navorsingsparadigma se fokus op die interpretasie van betekenis is, is die besonderhede daarvan, ook genoem 'n *in-depth description*, in 'n gevallestudie belangrik en kan ons net verstaan (en interpreteer) as ons oor besonderhede van die geval beskik (Bakker, 2008, p. 486). 'n Gevallestudie ondersteun daarom die navorser se behoefte as 'n interpretatiewe navorser om 'n diepgaande begrip oor Jacobus Kloppers se filosofie oor musiek en orrelkomposisies ná 1993 te verkry.

Sáám met die begeerte om kennis tot 'n geval by te dra (Yin, 2014, p. 28), is nóg 'n belangrike kenmerk van hierdie navorsingsmetode dat dit begrens is en binne sekere parameters gedefinieër kan word (Creswell & Poth, 2018, p. 159). Hierdie studie is

begrens deurdat slegs Kloppers se kreatiewe uitsette wat vanaf die 1990's en daarna ontstaan het, ondersoek gaan word. Dit sluit in die filosofie oor musiek, wat deel vorm van 'n lesing wat in 1991 aangebied is, asook die orrelwerke wat ná 1993 gekomponeer is.

Yin (2014, p. 39) onderskei tussen twee soorte gevallestudies, naamlik 'n enkelgevallestudie, asook 'n meervoudige gevallestudie. In hierdie studie word Kloppers as die unieke geval beskou en daarom word 'n enkelgevallestudie as navorsingsontwerp gebruik. Xiao (2010, p. 869) meen 'n enkelgevallestudie het sterk eienskappe aangesien dit die navorser help om 'n diepte van begrip te bereik. Yin (2014, p. 68) waarsku oor die kwesbaarheid van só studie en sluit aan by Xiao (2010, p. 869) dat die navorser moet waak teen die verskuiwing van fokus in só studie.

Wanneer die verkenning van die geval aangedryf word deur die begeerte om meer oor die uniekheid van die geval te weet, word dit as 'n intrinsieke gevallestudie beskou. (Grandy, 2010, p. 499). 'n Intrinsieke gevallestudie word saam met 'n instrumentele en 'n kollektiewe gevallestudie deur Stake (1995, p. 3) as drie verskillende soorte erken. Yin (2014) onderskei óók tussen drie tipes gevallestudies, naamlik verkennend, beskrywend en verklarend. Waar die instrumentele gevallestudie 'n ondersteunende rol speel en die geval gebruik word om iets anders beter te verstaan, word 'n kollektiewe gevallestudie as navorsingsontwerp aangetref wanneer méér as een geval bestudeer word (Stake, 1995, p. 3). Waar die doel van 'n verkennende gevallestudie is om die ontwikkeling van 'n toepaslike hipotese en voorstelle vir verdere ondersoek te toon en 'n teorie te bou, sal 'n beskrywende gevallestudie daarenteen, metodes en die ontleding daarvan bevoordeel soos in ekonomiese studies (Yin, 2014, p. 33). Laastens, word 'n verklarende gevallestudie gebruik om 'n bestaande teorie te bevestig deur middel van 'n eksperiment (Yin, 2014, p. 33).

In hierdie studie word die navorser aangedryf deur die begeerte om meer kennis oor Jacobus Kloppers as komponis en musikoloog te bekom. 'n Intrinsieke gevallestudie sal dus as die beste tipe gevallestudie in hierdie navorsing pas. Die geval kan 'n persoon, spesifieke groep, beroep, departement of organisasie wees, maar die geval self moet die belangstelling in die verkenning wees (Grandy, 2010, p. 499). 'n Intrinsieke gevallestudie word veral gebruik wanneer die navorser geïnteresseerd is

in konteks en daarna streef om die rykdom en die kompleksiteit van 'n spesifieke geval te ondersoek (Grandy, 2010, p. 500).

Daar bestaan twee soorte enkel-gevallestudies, naamlik die holistiese ontwerp, asook die ontwerp waar eenhede van analise in die gevallestudie ingebed is (Yin, 2014, p. 70). Verskeie eenhede van analise wat binne 'n enkelgevallestudie ingebed is, is dikwels die resultaat van die doelstellings en navorsingsvrae (Xiao, 2010, p. 867-868). Die twee gekose eenhede van analise in hierdie studie, is die gevolg van die doelstellings en navorsingsvrae van die studie. Elk van die eenhede van analise gebruik verskeie metodes van data-insameling en data-analise (Yin 2014: 69). Die twee eenhede van analise sluit in:

- Die eerste eenheid van analise: Kloppers se musiekfilosofie.
- Die tweede eenheid van analise: die orrelkomposisies ná 1993.

In die voorafgaande paragrawe het die navorser verduidelik waarom 'n gevallestudie in 'n kwalitatiewe navorsingsbenadering en interpretatiewe navorsingsparadigma as 'n geskikte keuse vir die navorsingsontwerp beskou kan word. Verder is daar aangedui dat 'n intrinsieke gevallestudie die beantwoording van die navorsingsvrae gaan ondersteun aangesien die navorser gedryf word deur 'n begeerte om 'n diepgaande begrip van Kloppers as komponis en musikoloog te bekom. Twee eenhede van analise is in die enkel-gevallestudie ingebed en dit sluit in Kloppers se filosofie oor musiek en sy orrelkomposisies wat ná 1993 gekomponeer is.

### **3.5 Navorsingsmetodologie**

Vervolgens gaan die verskeie metodes van data-insameling en -verwerking bespreek word.

#### **3.5.1 Data-insameling**

Data verwys na die inligting wat gedurende die navorsingsproses versamel is (Gibson & Brown, 2009, p. 109). Data-insameling in 'n kwalitatiewe studie is 'n reeks aktiwiteite wat daarop gemik is om inligting in te samel met die doel om die navorsingsvrae in die studie te kan beantwoord (Creswell & Poth, 2018, p. 213). Die insameling van data vir

'n gevallestudie behels dat 'n wye verskeidenheid prosedures gevolg moet word om sodoende 'n dieper begrip en kennis van die geval te ontwikkel (Creswell & Poth, 2018, p. 229). Gevallestudies wat op verskeie vorme van data-insameling steun, word van triangulasie verseker en word beter in terme van gehalte beoordeel as dié wat op 'n enkele insamelingsmetode staatmaak (Yin, 2014, p. 121). Yin (2014, p. 111) verskaf die mees algemene data-insamelingsmetodes vir 'n gevallestudie, asook voorbeelde van minder algemene metodes. Creswell en Poth (2018, p. 227) bespreek vier verskillende metodes vir die insameling van data. Uit die bogenoemde bronne kon die navorser drie soorte data-insamelingsmetodes vir hierdie studie kies. Dit sluit die versameling van data deur middel van dokumentasie, 'n onderhoud, asook 'n minder algemene metode in. Hierdie drie data-insamelingsmetodes gaan vervolgens bespreek word.

### **3.5.1.1 Dokumentasie**

Die eerste data-insamelingsmetode is deur middel van die versameling van dokumente. Creswell en Poth (2018, p. 229) onderskei drie verskillende soorte dokumente en dit sluit in persoonlike, amptelike en populêre dokumente. Die data-insameling vir hierdie studie sluit twee soorte in, naamlik persoonlike en populêre dokumente. Persoonlike dokumente sluit volgens Creswell en Poth (2018, p. 229) e-posse en inligting op persoonlike webwerwe in. Populêre dokumente sluit dié dokumente in wat in die openbare domein toeganklik is (Creswell & Poth, 2018, p. 229). In hierdie studie is die volgende persoonlike en populêre dokumente as data gebruik:

- E-poskorrespondensie tussen die navorser en Kloppers op 4 Augustus, 2020, 3 Maart, 2021, 21 November, 2020, 10 Maart, 2021, (persoonlike dokument);
- Die bladmusiek van die orrelkomposisies (populêre dokument);
- Die komposisienotas in die orrelkomposisies ná 1993 (populêre dokument);
- *A Philosophy of Music within a Christian World- and Lifeview* (Kloppers, 2013) (populêre dokument); en
- *Dualistiese benaderings ten opsigte van musiek en kerkmusiek* (Kloppers, 2015) (populêre dokument).



Die bogenoemde persoonlike en populêre dokumente is die primêre data vir hierdie studie. Die belangrikste gebruik van dokumente in 'n gevallestudie is om bewyse uit ander bronne te staaf en aan te vul (Yin, 2014, p. 112; Creswell & Poth, 2018, p. 229). Dus sal alle ander inligting wat uit die insameling van data na vore kom, gebruik word om die primêre data aan te vul en te steun.

Merraim en Tisdell (2016, p. 95) meen dat daar in elke navorsingstudie baie data is wat gebruik kan word en dat die navorser moet kies wat om te ondersoek; hulle gebruik die term doelgerigte steekproefneming. Hierdie skrywers meen dat data gekies moet word uit dit waaruit die navorser die meeste kan leer om sodoende inligting te ontdek en te verstaan, en uiteindelik insig oor die onderwerp te verkry (Merraim & Tisdell, 2016, p. 96). Creswell en Poth (2018, p. 223) lig drie punte uit wat die navorser vir 'n doelgerigte steekproefnemingstrategie moet oorweeg. Dit sluit in besluite wat die navorser moet neem ten opsigte van wie of wat vir analise in die studie gekies moet word, die strategie wat gebruik gaan word, asook die grootte van die analise-eenheid (Creswell & Poth, 2018, p.223). Tydens die insameling van die bladmusiek van orrelkomposisies wat ná 1993 gekomponeer is, het die navorser gevind dat Kloppers 17 orrelwerke tot op hede gekomponeer het<sup>14</sup>. In hierdie werke funksioneer die orrel as 'n solo-instrument, en ook saam met ander instrumentale mediums.

Creswell en Poth (2018, p. 225) lig sestien strategieë vir doelgerigte steekproefneming uit wat gebruik kan word om die data te kies. Die navorser het twee daarvan vir hierdie studie gebruik. Dit sluit eerstens “die strategie vir maksimum variasie” in. Volgens Creswell en Poth (2018, p. 224) is dit 'n populêre strategie om in kwalitatiewe navorsing te gebruik. Hierdie strategie word as verskillende variasies beskryf wat op spesifieke eienskappe gebaseer is. Deur die toepassing van hierdie strategie kon die navorser Kloppers se orrelkomposisies ná 1993 in vyf groepe verdeel wat elk spesifieke eienskappe besit. Dit sluit in:

- Groep 1: Komposisies vir orrel as solo-instrument
- Groep 2: Komposisies vir orrelduo
- Groep 3 Komposisies vir orrel en tenoor

---

<sup>14</sup> Hierdie getal sluit die alternatiewe koraalharmonisasies, asook die werke met koor en orkes uit.

- Groep 4: Komposisies vir orrel en klavier
- Groep 5: Komposisies vir orrel en saksofoon

Die tweede strategie sluit “kriteria” in en word beskryf as sake wat aan een of ander vorm van kriterium voldoen (Creswell & Poth, 2018, p. 225). In hierdie navorsingstudie is die kriterium die bladmusiek van die mees omvangryke komposisie verteenwoordigend van elke groep. Dit is gekies as die primêre data sodat die diversiteit in Kloppers se komposisie-oeuvre ná 1993 in hierdie studie gedek kan word. Dit sluit die volgende komposisies in elke groep in:

- Groep 1: *Celtic Impressions* (2003/04)
- Groep 2: *Dance Suite for Organ Duet* (1997)
- Groep 3: “Verdwyn nou is die daglig”, uit *Celebration of Faith: A Hymn-based Song Cycle for Tenor and Organ* (2017)
- Groep 4: *The Last Rose of Summer: Reminiscences in Autumn for Piano and Organ* (2011)
- Groep 5: *Passage du Temps* (2016)

### 3.5.1.2 Onderhoud

Die onderhoud vorm een van die belangrikste bronne vir die insameling van data vir ’n gevallestudie (Yin, 2014, p. 114). ’n Onderhoud word bestempel as ’n algemene metode vir die insameling van data en word deur Barlow (2010, p. 495) gedefinieër as “conversations with purpose and direction” om kennis en begrip deur middel van gesprekvoering te bereik. Volgens Yin (2014, p. 114) neem die onderhoud vir ’n gevallestudie eerder die formaat van ’n begeleide gesprek as gestruktureerde vrae aan. Dit staan bekend as ’n ongestruktureerde onderhoud, ’n diepte onderhoud of ’n intensiewe onderhoud (Yin, 2014, p. 114). Die navorser het hierdie metode gebruik om data oor Kloppers se musiekfilosofie, asook die komposisies wat ná 1993 gekomponeer is, in te samel. Creswell en Poth (2018, p. 227) dui aan dat rekenaar-bemiddelde data-insameling (onder andere die insluiting van onderhoude per e-pos) by hierdie data-insamelingsmetode ingesluit word. Aangesien Kloppers in Edmonton, Kanada, woon, het die onderhoud op 30 Julie 2020 per e-pos plaasgevind. Dit het aan die navorser die volgende voordele gebied:

- Tyddoeltreffendheid in terme van verminderde datatranskripsie (Creswell & Poth, 2018, p. 227).
- 'n Dieper besinning oor die beantwoording van die vrae, aangesien tyd, ruimte en buigzaamheid aan die deelnemer gegee is om op die vrae te reageer (Creswell & Poth, 2018, p. 227).
- Die moeitelose verstaan van die inhoud van die vrae en antwoorde vir beide die navorser en deelnemer, aangesien die onderhoud in beide se moedertaal kon plaasvind.

### **3.5.1.3 Minder algemene metodes van data-insameling**

Minder algemene metodes sluit in die aanleer en deurspeel van die musiekpartituur, asook die beluistering van beskikbare opnames. Dit lei tot 'n intieme kennis van die bladmusiek.

### **3.5.2 Dataverwerking**

Die fokus van dataverwerking in 'n intrinsieke gevallestudie is om 'n intensiewe beskrywing of *thick description* aan die leser te bied (Grandy, 2009, p. 500). Soos reeds genoem is twee eenhede van analise in hierdie enkelgevallestudie ingebed en dit sluit in Kloppers se filosofie oor musiek en die orrelkomposisies wat ná 1993 gekomponeer is. Albei eenhede van analise sal van verskeie metodes vir die verwerking van die data gebruik maak en gaan vervolgens in meer besonderhede beskryf word.

#### **3.5.2.1 Die eerste eenheid van analise**

Die primêre data vir die eerste eenheid van analise is die onderhoud wat per e-pos op 30 Julie 2020 plaasgevind het, asook twee dokumente oor Kloppers se musiekfilosofie, naamlik *A Philosophy of Music within a Christian World- and Lifeview* (Kloppers, 2013) en *Dualistiese benaderings ten opsigte van musiek en kerkmusiek* (Kloppers, 2015). Hierdie data sal deur middel van tematiese analise verwerk word. Tematiese analise is deur die navorser as 'n geskikte metode gekies, aangesien dit 'n verskynsel ondersoek waarvoor min voorafgaande begrip bestaan (Hawkins, 2018, p. 2). Verder is dit 'n buigsame navorsingsmetode waardeur 'n ryk en gedetailleerde weergawe van komplekse data aangebied kan word (Braun & Clark, 2006, p. 5).

Tematiese analise behels die skep van kodes waaruit temas verwerk word (Braun & Clark, 2006, p. 18). Temas tesame met mekaar bied 'n groter geheelbeeld van die inligting wat ondersoek word. Temas gaan ook verder as slegs verslaggewing oor 'n onderwerp: dit voorsien 'n diepgaande begrip van die teks en ontbloot inligting wat in die teks voorkom (Hawkins, 2018, p. 2). Tydens die dataverwerking van Kloppers se musiekfilosofie het die navorser Braun en Clark (2006) se ses stappe van tematiese analise gevolg en dit sluit die volgende in:

1. Die navorser word vertrouwd met die data.
2. Die navorser genereer kodes.
3. Die navorser soek temas.
4. Die navorser hiersien die temas.
5. Die navorser definieër en benoem temas.
6. Die navorser produseer die verslag.

Die navorser het eerstens bekend geraak met die data deur dit te lees. Creswell en Poth (2018, p. 257), asook Braun en Clark (2006, p. 16) stel die “indompeling in die data” voor deur middel van die herhaalde deurlees daarvan. Sodoende kon die navorser 'n begrip van die data as 'n geheel kry vóórdat dit verwerk word.

Die tweede stap behels die soek van sogenaamde kodes in die data. Kodes verwys na die mees basiese segment of element van die data wat op 'n sinvolle wyse in terme van die verskynsel beoordeel kan word (Braun & Clark, 2006, p. 18). Dit is ook 'n konsep wat vir die beskrywing van gemeenskaplikhede in die data gebruik kan word (Gibson & Brown, 2009, p. 131). Volgens Braun en Clark (2006, p. 18) sal kodering tot 'n mate afhang of die soektog na temas data- of teoreties gedrewe is. In Hawkins (2018, p. 3) word die kodering van temas as induktief of deduktief beskryf. Die navorser het die kodering in die twee populêre dokumente oor Kloppers se musiekfilosofie (Kloppers, 2013 en Kloppers, 2015) op 'n induktiewe wyse benader. Dit behels dat kodes direk uit die data na vore kom en geen teoretiese raamwerk die keuse daarvan beïnvloed nie, solank dit ooreenstem met die doelstellings van die studie (Hawkins, 2018, p. 3). Daarna het die navorser kodering van die data wat in die onderhoud verkry is op 'n deduktiewe wyse toegepas. Wanneer daar op 'n deduktiewe manier gekodeer word, soek die navorser temas wat reeds vooraf geïdentifiseer is. Dit

staan teenoor die induktiewe manier van kodering (Hawkins, 2018, p. 3). Tydens hierdie proses was die navorser deurgaans bewus van enige nuwe temas wat in die proses na vore kon kom.

Die derde stap in hierdie proses behels die sorteer van die verskillende kodes in potensiële temas, asook die versameling van al die kodes binne 'n geïdentifiseerde tema (Braun & Clark, 2006, p. 19). Die navorser kon ses temas uit die kodes opspoor wat 'n bydrae kon lewer om die navorsingsvraag, “Hoe integreer Kloppers sy geloof en musiek in sy musiekfilosofie?” te beantwoord.

Die hersiening van die gekose temas word as die vierde stap beskou. Hierdie fase behels twee vlakke, waarvan die eerste vlak die hersiening van die gekodeerde data-uittreksels behels waar die navorser seker maak dat die kodes werklik betrekking op die temas het (Braun & Clark, 2006, p. 21). Die tweede vlak behels die hersiening en geldigheid van die temas in verhouding tot die hele datastel (Braun & Clark, 2006, p. 21).

Die vyfde stap is om die temas te definieër en te verfyn. Sodoende word die “wese” daarvan geïdentifiseer en word diepgaande kennis oor elke tema, asook die opname van die korrekte data in elke tema verseker (Braun & Clark, 2006, p. 22). Dit is belangrik in hierdie stap om te oorweeg hoe die temas in die geheel en in verhouding tot die navorsingsvrae inpas (Braun & Clark, 2006, p. 22).

Die dataverwerking van tematiese analise behels 'n voortdurend heen-en-weer-beweeg tussen die volledige datastel, die gekodeerde data, asook die verwerking van die data wat reeds geproduseer is (Braun & Clark, 2006, p. 15). 'n Belangrike aspek van doeltreffende en effektiewe ontleding is om die groter prentjie van die navorsing in gedagte te hou (Gibson & Brown, 2009, p. 136). Die kodering is dus slegs nuttig en relevant mits dit die navorser gaan help om die navorsingsvraag te beantwoord. Uit die beskrywing van die ses hooftemas en verskeie subtemas, sal die navorsingsvrae aan die einde van die studie beantwoord kan word. Data, in die vorm van aanhalings uit die onderhoud en dokumente, sal in die dataverwerking ingesluit word om die bevindinge te ondersteun (Merriam & Tisdell, 2016, p. 18). Dit sal ook bydra tot die beskrywende aard van hierdie navorsingstudie met 'n kwalitatiewe benadering.

'n Volledige lys van die kodes en temas kan in Bylaag D gesien word. Die dataverwerking vir die bogenoemde eenheid van analise, sal in Hoofstuk 4 volg.

### 3.5.2.2 Die tweede eenheid van analise

Die primêre data vir die tweede eenheid van analise is die onderhoud wat per e-pos op 30 Julie 2020 plaasgevind het, komposisienotas, asook die bladmusiek van die geselekteerde solo- en ensemble orrelkomposisies. Hierdie data sal deur middel van kwalitatiewe inhoudsanalise verwerk word om die vraag “Hoe kan Kloppers se komposisiestyl met betrekking tot sy orrelkomposisies ná 1993 gedefinieër word?” te beantwoord. Schreier (2014, p. 170) beskryf kwalitatiewe inhoudsanalise as 'n metode waar 'n sistematiese manier gebruik word om die betekenis van die kwalitatiewe data te beskryf. Die manier waarop bruikbare en betekenisvolle interpretasies van die data verkry word, staan sentraal tot hierdie navorsingsmetode (Drisko & Maschi, 2016, p. 92). Aangesien hierdie metode die data verminder, verskaf dit aan die navorser die geleentheid om te fokus op daardie geselekteerde aspekte wat betekenis aan die navorsingsvrae gee (Schreier 2014, p. 170). Schreier (2014, p. 175) meen dat dit belangrik is om materiaal vir die inhoudsanalise te selekteer sodat die volle diversiteit van die data bronne verteenwoordig is. Die navorser het reeds vyf orrelkomposisies gekies om diversiteit in Kloppers se komposisie-oeuvre ná 1993 te dek (sien 3.5.1.1 op pp. 59, 60, 61).

Die koderamwerk is volgens Schreier die hart van hierdie navorsingsmetode en die volgende stap in die proses. Die koderamwerk bestaan uit ten minste een hoofkategorie en twee subkategorieë. Schreier (2014, p. 176) gebruik die terme *structuring* en *generating*, wat onderskeidelik verwys na die skep van hoofkategorieë en subkategorieë. Vir hierdie studie sal die kategorieë soos volg daarna uitsien:

- Hoofkategorie: komposisiestyl.
- Subkategorie 1: aspekte van styl (vormstruktuur, melodie, harmonie, ritme, tekstuur), registrasie en idiosinkratiese instrumentgebruik.
- Subkategorie 2: ander kenmerkende eienskappe, ontstaan van die komposisies en invloede op die komposisies.

Die parameters wat in subkategorie 1 voorkom, stem ooreen met vorige studies oor Kloppers se komposisies deur Carstens (1995a; 1995b; 1996). Volgens Schreier (2014, p. 176) word die skep van kategorieë met die fokus op vorige navorsing en logika as konsepgedrewe kategorieë geklassifiseer. Dit staan teenoor kategorieë wat datagedrewe is (Schreier, 2014, p. 176). Die navorser gaan deurgaans bewus wees van nóg aspekte wat uit die data na vore mag kom en 'n bydrae kan lewer tot die beantwoording van die navorsingsvraag. Hierdie parameters sal die datagedrewe aspekte wees en deel van subkategorie 2 vorm. Die dataverwerking van die tweede eenheid van analise sal in Hoofstuk 5 volg.

In die voorafgaande paragrawe is metodes vir die insameling en verwerking van die data vir hierdie interpretatiewe kwalitatiewe studie verduidelik. Verder het die navorser twee eenhede van analise geïdentifiseer en die verskillende metodes vir die insameling en verwerking van die data bespreek. Vervolgens gaan die kriteria vir die gehalteversekering van hierdie studie bespreek word.

### **3.6 Kriteria vir gehalteversekering**

Dit is vir alle navorsers van belang om 'n geldige en betroubare navorsingsuitslag op 'n etiese manier te kan uitvoer. Die betroubaarheid van die navorsingsuitslag is van uiterste belang (Merriam & Tisdell, 2015, p. 237). Hoe weet 'n interpretatiewe navorser met 'n kwalitatiewe benadering egter dat die navorsingsuitslag in die studie geldig en betroubaar is?

Volgens Creswell en Creswell (2018, p. 260) beteken geldigheid in 'n kwalitatiewe navorsingsbenadering dat die navorser kontroleer of die bevindings akkuraat is deur sekere prosedures te gebruik. Die twee prosedures wat in hierdie studie gebruik gaan word is tematiese analise en kwalitatiewe inhoudsanalise en reeds volledig bespreek (sien 3.5.2.1 op p. 62 en 3.5.2.2 op p. 65). Kwalitatiewe betroubaarheid in navorsing dui op 'n benadering wat konsekwent ten opsigte van dié van ander navorsers en navorsingsprojekte is (Creswell & Creswell, 2018, p. 260). Vervolgens gaan die verskillende stappe wat gevolg is om die geldigheid en betroubaarheid van hierdie studie te verseker, uiteengesit word. Die doel hiervan is om die hoogste gehalte vir hierdie kwalitatiewe studie te verseker.

### **3.6.1 Geldigheid**

Geldigheid word gesien as een van die sterk punte van 'n studie met 'n kwalitatiewe navorsingsbenadering en behels die bepaling van akkurate bevindinge vanuit die perspektief van die navorser, die deelnemer en die lesers (Creswell & Creswell, 2018, p. 260). Creswell en Poth (2018, p. 340) beskryf nege strategieë waarvolgens navorsers met 'n kwalitatiewe navorsingsbenadering die geldigheid van hul studie kan meet. Creswell en Poth (2018, p. 340) stel voor dat ten minste twee strategieë in die navorsing ingesluit word. In hierdie studie kon die navorser vier van die nege voorgestelde strategieë volg en dit word vervolgens bespreek.

#### **3.6.1.1 Geldigheid deur die lens van die navorser**

Die geldigheid deur die lens van die navorser sluit triangulasie in en dit is die eerste strategie wat die navorser gaan gebruik om die geldigheid van die data in hierdie studie te verseker. Triangulasie dui op die soek van bewyse in veelvuldige databronne (Creswell & Poth, 2018, p. 340). In hierdie studie sluit dit die gebruik van 'n wye verskeidenheid bronne, verskeie maniere van data-insameling, asook verskeie maniere van dataverwerking in. Deur middel van die kombinasie van dokumente en ander databronne kan dit die navorsers help om vanuit meer as een perspektief na die navorsing te kyk (Gibson & Brown, 2009, p. 70).

#### **3.6.1.2 Geldigheid deur die lens van die deelnemer**

Die samewerking van die deelnemers is 'n belangrike strategie om die geldigheid van die data in 'n studie te verseker (Creswell & Poth, 2018, p. 342). Dit is die tweede strategie wat die navorser gebruik het om die geldigheid van die data in hierdie studie te verseker. Die navorser was ten tye van die insameling en verwerking van die data gereeld met Kloppers in kontak om die akkuraatheid van die inligting te verseker.

#### **3.6.1.3 Geldigheid deur die lens van die leser**

Die navorser stel die leser in staat om deur 'n gedetailleerde beskrywing self 'n besluit oor die geldigheid van die data te neem (Creswell & Poth, 2018, p. 343). Dit staan volgens Creswell en Poth (2018, p. 343) bekend as *thick description* en sluit 'n gedetailleerde beskrywing oor die geval en die beskrywing van die verskeie temas in. Dit is die derde strategie wat die navorser gebruik het om die geldigheid van data in hierdie studie te verseker. Die vierde strategie is die insluiting van eksterne individue



om die navorsingsproses en dataverwerking na te gaan (Creswell & Poth, 2018, p. 343; Yin, 2014, p. 186). Die navorser het gereelde vergaderings en gesprekke met haar studieleiers gehad om te verseker dat die dataverwerking en navorsingsproses ooreenkomstig 'n kwalitatiewe navorsingsbenadering in die interpretatiewe paradigma is.

### **3.6.2 Betroubaarheid**

Die betroubaarheid van die bevindinge in 'n studie verwys na die mate waarin navorsingsbevindinge herhaal kan word en dieselfde resultate gelewer kan word (Merriam & Tisdell, 2015, p. 250). Volgens Merriam en Tisdell (2015, p. 251) is menslike gedrag nooit staties nie en betroubaarheid 'n problematiese term vir navorsing met 'n kwalitatiewe benadering. Hierdie studie is met 'n interpretatiewe paradigma in gedagte geloods en beteken kortliks dat om te verstaan, is om te interpreteer. Die interpretasie van die data sal dus van navorser tot navorser verskil. 'n Vraag wat meer in ooreenstemming met dié navorsingsbenadering is, is of die resultate met die versamelde data ooreenstem (Merriam & Tisdell, 2015, p. 251). Eerder as om 'n herhaling van die studie met dieselfde resultate te lewer, is dit meer sinvol dat die leser saamstem met die resultate wat die data opgelewer het. Dit is volgens Merriam en Tisdell (2016, p. 252) 'n beter aanduiding van die betroubaarheid van die studie.

### **3.6.3 Kriteria vir gehalteversekering in die konstruktivistiese en interpretatiewe paradigma**

In die voorafgaande paragrawe is die kriteria vir gehalteversekering vir 'n studie met 'n kwalitatiewe navorsingbenadering ondersoek. Aangesien hierdie studie 'n interpretatiewe filosofiese navorsingsparadigma volg en die ontologiese oortuiging konstruktivisties van aard is, gaan die navorser vervolgens die kriteria vir gehalteversekering vir navorsing uit die konstruktivistiese paradigma stipuleer.

Patton, (2008, p. 302) is van mening dat die konstruktivistiese en interpretatiewe 'n "nuwe taal" geskep het waarmee die gehalte van 'n studie met 'n kwalitatiewe navorsingsbenadering gemeet kan word. In plaas van om geldigheid en betroubaarheid te meet, moet daar 'n groter klem op betroubaarheid en egtheid geplaas word:

Social construction, constructivist, and interpretivist perspectives have generated new language and concepts to distinguish quality in qualitative research; for example, emphasizing trustworthiness rather than validity. Constructivists propose that naturalistic inquiry should be judged by dependability (a systematic process followed systematically) and authenticity (reflexive consciousness about one's own perspective and appreciation for the perspectives of others). (Patton, 2008, p. 302)

Die klem vir gehalteversekering word dus op betroubaarheid en geloofwaardigheid geplaas. Betroubaarheid dui op die proses wat sistematies gevolg is om die data te verwerk en geloofwaardigheid op die bewuste refleksie van die navorser se eie perspektief en 'n waardering vir die perspektief van 'n ander.

Aangesien 'n konstruktivistiese begrip van die wêreld deur verskeie konstruksies gevorm word, word daar van triangulasie gebruik gemaak om verskillende perspektiewe vas te lê en te rapporteer, eerder as om 'n enkele waarheid te soek (Patton, 2008, p. 302). Navorsers met hierdie filosofiese perspektief is intens geïnteresseerd in begrip in die spesifieke geval binne 'n spesifieke konteks, eerder as om te veralgemeen (Patton, 2008, p. 302).

#### **3.6.4 Etiese oorwegings**

Die uitvoer van 'n navorsingstudie op 'n etiese korrekte manier dra by tot die geloofwaardigheid van die studie en word soos volg deur Merriam en Tisdell (2016, p. 265) belig: "...part of ensuring for the trustworthiness of a study – its credibility – is that the researcher himself or herself is trustworthy in carrying out the study in as ethical a manner as possible.". Tydens die beplanning en ontwerp van 'n kwalitatiewe navorsingstudie moet die navorser die etiese probleme wat ten tye van die navorsing kan voorkom, oorweeg en hanteer (Creswell & Poth, 2018, p. 95).

Respek dui op die agting waarmee die deelnemers wat by die studie betrokke is, sowel as hul gegewens, hanteer word (Creswell & Poth, 2018, p. 95). Dit beteken dat die navorser bewys moet kan lewer van die maatreëls wat in plek gestel is om die deelnemer met respek te hanteer. Verder moet die navorser ook bewys van 'n toestemmingsproses kan lewer (Creswell & Poth, 2018, p. 95).

Die navorser het toestemming van Jacobus Kloppers verkry om hom as die onderwerp in die studie te gebruik. Kloppers is bewus daarvan dat hierdie navorsing 'n ondersoek is oor sy werke wat ná 1993 gekomponeer is, asook sy filosofie oor musiek. Alvorens die studie 'n aanvang kon neem, is die nodige goedkeuring van die Komitee vir Navorsingsetiek van die Fakulteit Geesteswetenskappe aan die Universiteit van Pretoria verkry.

### **3.7 Samevatting**

In hierdie hoofstuk is die gebruik van 'n interpretatiewe navorsingsparadigma met 'n kwalitatiewe navorsingsbenadering as geskik vir hierdie studie gevind. 'n Intrinsieke gevallestudie as die navorsingsontwerp is uiteengesit, sowel as die data-insameling en -verwerkingsmetodes van die twee eenhede van analise wat in hierdie gevallestudie ingebed is. Hierdie hoofstuk het met kriteria vir gehalteversekering en die etiese stappe wat gevolg is, afgesluit. In die volgende hoofstuk volg 'n uiteensetting van die dataverwerking van Kloppers se filosofie oor musiek.

## HOOFSTUK 4

### Die musiekfilosofie

#### 4.1 Inleiding

Hierdie hoofstuk bestaan uit die dataverwerking van die eerste eenheid van analise wat in hierdie enkelgevallestudie ingebed is, naamlik Kloppers se musiekfilosofie. Deur middel van die dataverwerkingsmetode, tematiese analise, het ses temas en sestien subtemas ontstaan. Die temas en subtemas word vervolgens uiteengesit met die doel om die volgende navorsingsvraag te beantwoord: “Hoe integreer Kloppers sy geloof en musiek in sy musiekfilosofie?”.

Die drie dokumente wat as data vir hierdie hoofstuk gebruik sal word, is reeds op p. 62 uiteengesit. Dit sal in hierdie hoofstuk onderskeidelik databron 1, databron 2 en databron 3, genoem word:

- Databron 1: *A Philosophy of Music within a Christian World- and Lifeview* (Kloppers, 2013)
- Databron 2: *Dualistiese benaderings ten opsigte van musiek en kerkmusiek* (Kloppers, 2015)
- Databron 3: e-poskorrespondensie, 30 Julie 2020

#### 4.2 Temas

’n Oorsig van die ses temas en verskeie subtemas wat uit die data na vore gekom het, word in die volgende tabel uiteengesit:

Tabel 4.1: Temas en subtemas

Tema	Subtema
1. Milieu	1.1 Indirekte impak 1.2 Direkte impak
2. Integrasie	
3. Benaderings	3.1 Outonome benadering 3.2 Heteronome benadering 3.3 Teenstrydige aard

4. Begripsmodel	4.1 Inhoud van die begripsmodel 4.2 Eienskappe van die begripsmodel 4.2 Toepassing van die begripsmodel op musiek
5. Gesindheid	5.1 Erkentenis 5.2 Erkentlikheid 5.3 Ontvanklikheid
6. Nuwe oortuigings	6.1 Eenheid 6.2 Beskrywing van musiek 6.3 Onderrig van musiek 6.4 Geloof en musiek 6.5 God en musiek

### 4.3 Tema 1: Milieu

Die omgewing waarin Kloppers homself telkens bevind het, het as 'n tema in twee databronne na vore gekom. Twee subtemas het uit hierdie tema ontwikkel en dit sluit die omgewings in wat nie 'n direkte bydrae tot sy musiekfilosofie gehad het nie, asook omgewings wat 'n direkte bydrae tot die ontwikkeling van sy musiekfilosofie gehad het. Dit is opmerklik dat hierdie tema akademiese omgewings beskryf.

#### 4.3.1 Subtema 1.1: Indirekte impak

Die eerste subtema sluit die akademiese omgewings in wat nie 'n direkte impak op Kloppers se musiekfilosofie gehad het nie, maar wel 'n grondslag gelê het waaruit sy musiekfilosofie later kon ontwikkel. Dit sluit eerstens die destydse Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys in. Kloppers meen, alhoewel hy by 'n Christelike Universiteit studeer, dat daar nie veel gedoen is om kwessies in musiek vanuit 'n Christelike perspektief op te los nie:

Databron 1: Although I studied at a Christian University (Potchefstroom) and all my tutors were Christians, very little was done on foundational issues in music from a Christian perspective. Music, its theory and disciplines were taught straight and uncritically from textbooks found in every public university whose premise stem from a basic humanistic tradition. (Kloppers, 2013)

Die tweede akademiese omgewing sluit die universiteite in Wes-Duitsland in<sup>15</sup>. Kloppers is van mening dat dieselfde aanslag van onderrig by die destydse Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys, ook by die universiteite in Duitsland voortgesit is. Die fakulteitslede by hierdie instansies was ook Christene, maar musiek is nie vanuit 'n Christelike perspektief onderrig nie:

Databron 1: This approach was merely continued by my tutors in West Germany but with a stronger philosophical emphasis. All the music faculty, which I dealt with there, were Christians (Lutherans or Catholics) but steeped in a basic humanistic tradition of learning, its terminology and methodology. (Kloppers, 2013)

Die derde akademiese omgewing is die Universiteit van die Vrystaat. In hierdie omgewing word veral insig op Kloppers se aanvanklike onderrigmetode verkry en hy beskryf dit as 'n humanistiese, dualistiese benadering:

Databron 1: When I started teaching at the University of the Free State in Bloemfontein, South Africa, I taught in the tradition in which I was trained, a basic humanistic, dualistic one. (Kloppers, 2013)

#### **4.3.2 Subtema 1.2: Direkte impak**

Die tweede subtema is omgewings wat 'n onmiddellike bydrae tot Kloppers se musiekfilosofie gehad het. Die akademiese omgewings wat by hierdie tema ingesluit word, word ook as bydraende faktore tot die ontwikkeling van Kloppers se musiekfilosofie beskou. Die universiteite in Wes-Duitsland, sowel as die Universiteit van die Vrystaat, het wéér as omgewings uit die data na vore gekom, maar het óók 'n direkte bydrae tot die ontwikkeling van Kloppers se musiekfilosofie gehad. Eerstens maak Kloppers in Wes-Duitsland kennis met die vakke Musiekestetika en Musiekfilosofie:

Databron 3: Dit was eers in Frankfurt am Main wat ek in aanraking gekom het met vrae in verband met die Musiekestetika wat nou verbonde is met 'n

---

<sup>15</sup> Dit sluit in die *Staatliche Hochschule für Musik* en die *Johann Wolfgang Goethe Universität*.

Musiekfilosofie... Dit was in die seminaar van Dr. Lothar-Hofmann Erbrecht en hy het ons in hierdie gebied ingelei deur middel van die boek van Felix Gatz. (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020)

Tweedens het Kloppers by die Universiteit van die Vrystaat kennis gemaak met die filosofiese benadering van Dooyeweerd:

Databron 1: When I started teaching at the University of the Free State in Bloemfontein, South Africa..., I became aware of and interested in the Kuyperian-Dooyeweerdian philosophical approach, which I found very helpful. (Kloppers, 2013)

Die derde omgewing wat uit die data na vore gekom het, is *The King's University* in Edmonton en dit word in slegs een databron aangetref. Hierdie omgewing het om drie redes tot Kloppers se musiekfilosofie bygedra. Eerstens geniet die integrasie van geloof en akademiese leer aandag by hierdie instansie:

Databron 3: My Musiekfilosofie het verdere ontwikkeling ondergaan by *The King's College* in Edmonton, Alberta (1979-2013), 'n Christelik-akademiese, post-sekundêre inrigting wat die integraliteit van geloof en wetenskapbeoefening vooropgestel het. (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020)

Tweedens word Kloppers se kennismaking met die filosofie van Dooyeweerd by die Universiteit van die Vrystaat by *The King's University* voortgesit. Hierdie instansie volg dieselfde filosofiese uitgangspunt as dié van Dooyeweerd waarmee Kloppers reeds by die Universiteit van die Vrystaat in aanraking gekom het:

Databron 3: Die filosofiese uitgangspunt was dié van Dooyeweerd en die *Vrije Universiteit Amsterdam*. (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020)

Derdens het *The King's University* gereeld seminare aangebied waar fakulteitslede die verband tussen hul geloof en hul akademiese vakgebied moes bespreek. Soos

reeds genoem in Hoofstuk 1, is Kloppers se musiekfilosofie juis geformuleer vir so 'n colloquium in die fakulteit, wat in 1991 by *The King's University* gelewer is:

Databron 3: Die Kollege het gereëldede fakulteits-colloquia [sic] gehad waarin ons elk die verband tussen ons geloof en eie vakwetenskap moes bespreek. (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020)

#### 4.4 Tema 2: Integrasie

Die tweede tema wat uit die data na vore gekom het, is Kloppers se soeke na antwoorde op vrae waarmee hy worstel. Behalwe vir een vraag, het al hierdie vrae die vereniging van verskillende velde in gemeen. Kloppers is eerstens opsoek na die betekenis van musiek. Dit word in twee bronne aangetref:

Databron 1: In attempting to describe and understand music... (Kloppers, 2013)

Databron 3: Hier kon ek put uit my ervaring sedert my Duitsland en Europa-ervaring [sic] van worsteling met filosofiese vrae in verband met die wese van musiek. (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020)

Tweedens is Kloppers op soek na die betekenis van musiek vanuit 'n geloofsperspektief. Dit word in een bron aangetref:

Databron 1: How does one define music from a Christian perspective? How does one's faith inform one's understanding of music and what is the role of Scriptures in this regard? (Kloppers, 2013)

Derdens is Kloppers opsoek na die verwantskap van musiek met ander dissiplines en vakwetenskappe. Dit sluit ook in watter eienskappe musiek met ander dissiplines deel:

Databron 1: How does music relate to other phenomena and how does the study of music relate to other disciplines? What does music have that is distinctive about it and what does it share with other phenomena or disciplines? (Kloppers, 2013)



Kloppers is vierdens spesifiek op soek na die integrasie tussen geloof en sy dissipline, musiek:

Databron 1: In this paper I intend to share with you my attempt to deal with the issue of integrality of faith and my discipline, which is music. (Kloppers, 2013)

#### **4.5 Tema 3: Benaderings**

In die derde tema word maniere waarop musiek volgens Kloppers beskryf kan word, uiteengesit. Hierdie tema bestaan uit drie subtemas en dit sluit in 'n outonome benadering as subtema 1, 'n heteronome benadering as subtema 2 en teenstrydige aard as subtema 3.

##### **4.5.1 Subtema 3.1: Outonome benadering**

In al drie bronne verwys Kloppers na die outonome benadering tot musiek. Hierdie subtema beskryf musiek as 'n selfstandige entiteit en onafhanklik van eksterne invloede om te bestaan:

Databron 1: “Is music “autonomous”, i.e. can it be only explained in terms of “music”; is it unrelated to other things or disciplines?”. (Kloppers, 2013)

Databron 2: Daar is 'n beskouing – onder sommige musici, musikoloë en filosowe – wat beweer [sic] dat musiek uniek is en geen verband hou met nie-musikale dinge nie; dat dit nie in staat is om byvoorbeeld gevoelens uit te druk of nie-musikale idees te bevat of te weerspieël nie (Stravinsky, 1935). Hierdie beskouing is 'n Outonome Musiekbeskouing, musiek as selfstandig en onafhanklik. (Kloppers, 2015)

Databron 3: Sommige het musiek as “outonoom” beskou, “selfstandig” met geen verwysing na iets buite-musikaal nie... Musiek word dikwels as iets “outonoom” beskryf, iets wat uniek is en onherleibaar tot enige iets nie-musikaal en word hoofsaaklik as 'n estetiese vak beskryf. (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020)

Slegs in een bron gee Kloppers 'n rede waarom 'n outonome benadering tot musiek nie moontlik sal wees nie. Die redes wat hy aanvoer, is dat musiek afhanklik van eksterne invloede is om dit te skep:

Databron 2: Musiek kan dus nie “outonoom” wees nie. Musiek is ook nie 'n lewende, morele wese, in staat om sigself [sic] te skep nie. Dit benodig 'n komponis as 'n rasonale, morele wese geskape in die beeld van God, wie se lewensbenadering en -beskouing ook in die musiek as objek/voorwerp op subtiele wyse tot uiting kom. (Kloppers, 2015)

#### **4.5.2 Subtema 3.2: Heteronome benadering**

Die tweede subtema, 'n heteronome benadering, beskryf musiek se afhanklikheid van ander dissiplines om te kan bestaan. Vir Kloppers word daar met heteronomie gepoog om “musiek se vervlegting met ander dissiplines” daar te stel (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020). Kloppers ondersoek in een bron die moontlikheid of 'n heteronome benadering tot musiek gevolg kan word en gee in twee bronne 'n beskrywing van 'n heteronome benadering tot musiek:

Databron 1: “Is music “heteronomous”, “dependent”, explainable in terms of “non-musical” things, such as “feelings”, “language” etc.?”. (Kloppers, 2013)

Databron 2: Daarenteen is daar baie musiek liefhebbers, komponiste en filosowe wat 'n Heteronome Musiekbeskouing huldig: Musiek is nie selfstandig of onafhanklik van nie-musikale dinge nie, maar is 'n uitdrukking van o.a. gevoelens (Hausegger, 1885/87) of dit verwys na iets wat nie-musikaal is, bv. idees, die natuur of die gemeenskap. (Kloppers, 2015)

Databron 3: Ander het musiek beskou as “heteronoom”: Dit verwys na iets buite-musikaal (byvoorbeeld “gevoelens” of “idees” of 'n natuurbeeld) en word binne die raamwerk van die “musikale vorm” die “inhoud” van musiek (vorm-inhoud dualisme [sic]) beskryf. (e-poskorrespondensie, 30 Julie 2020)

Die bogenoemde twee subtemas is in drie databronne onlosmaaklik deel van mekaar en word tesame met mekaar beskryf. Musiek kan óf as 'n outonome, óf as 'n heteronome kuns benader word.

#### **4.5.3 Subtema 3.3: Teenstrydige aard**

Die derde subtema, “Teenstrydige aard”, is die botsende beskrywing wat ontstaan wanneer die bogenoemde twee benaderings op musiek toegepas word. As gevolg hiervan ontstaan dualisme en dit word in al drie bronne deur Kloppers beaam:

Databron 1: *“dualistic”, i.e. seeing a dual nature to music.* (Kloppers, 2013)

Databron 2: In al hierdie beskouings is daar dikwels 'n dualistiese verdeling en word musiek basies as óf outonoom óf heteronoom beskou. (Kloppers, 2015)

Databron 3: Die beskouing van musiek as óf “outonoom” óf “heteronoom” (sien Felix Gatz, bo) is ook dualisties... (e-poskorrespondensie, 30 Julie 2020)

Die teenstrydige aard van die dualistiese verdeling in die beskrywing van musiek word in al drie bronne aangetoon. Dit word as 'n probleem gesien en geen sinvolle antwoorde is gevind nie:

Databron 1: The dualisms which I referred to (form-content, sacred-secular) figured as problem areas in discussions and research – and were recognized as problematic. (Kloppers, 2013)

Databron 2: Die probleem met albei hierdie beskouinge is dat dit dualisties is. Dualismes word algemeen gevind waar 'n tweespalt in alles gesien word, bv. dat die mens verdeel kan word in 'n fisieke liggaam en onsigbare siel; dat musiek bestaan uit 'n vorm wat met inhoud gevul word, of dat musiek twee gestaltes het, een wat oorspronklik geestelik is wat 'n fisieke vorm aanneem. Musiek word ook dikwels dualisties gesien as óf sekulêr óf gewyd. (Kloppers, 2015)

Databron 3: Hierdie dualistiese beskouing was onversoenbaar en geen sinvolle sintese is hiervoor aangebied nie. (e-poskorrespondensie, 30 Julie 2020)

Naas dualisme, waar óf 'n heteronome óf 'n outonome benadering tot die beskrywing van musiek gevolg kan word, is 'n monistiese benadering ook moontlik. Dit staan teenoor dualisme en word, tesame met 'n beskrywing van die wêreldbeskouing van die Christelike monis, in slegs een bron aangetref:

Databron 1: A Christian monistic view shies away from a dualistic division of the world and rather describes the world as God's creation with many qualities, properties, aspects. Any object in the world, i.e. a stone, tree, animal, human, music is seen a single object/thing with various qualities. These "qualities" include "religious", "emotional", "moral" and other qualities, which cannot be seen or explained in physical terms. (Kloppers, 2013)

Saam met dualisme in musiek, is verskraling of reduksie ook as teenstrydig uitgewys en in al drie bronne teenwoordig.

Databron 1: The danger of reduction when reality becomes explained in terms of one aspect only... (Kloppers 2013)

Databron 3: Dualismes en verskralings (reduksies) is veral as problematies aangetoon. Verskraling gebeur wanneer iets wat kompleks is slegs in terme van 'n eenvoudiger aspek verklaar word, byvoorbeeld "musiek is slegs getalle", "musiek is slegs emosies". (e-poskorrespondensie, 30 Julie 2020)

Kloppers maak dit in twee bronne duidelik dat musiek nie vanuit 'n dualistiese oogpunt benader kan word nie:

Databron 1: A dualistic premise does not allow for synthesis or integration. (If one subscribes to a dualistic world view which separates body and "soul",

the "secular" from the "sacred", etc., antithetical views like these cannot be resolved. (Kloppers 2013)

Databron 2: Uit bogenoemde kan ons aflei dat musiek nie uit 'n dualistiese 'outonomie'- en 'heteronomie'- beskouing [sic] benader moet word nie. (Kloppers, 2015)

#### **4.6 Tema 4: Begripsmodel**

Kloppers se bewuswording van 'n begripsmodel word in al die bronne aangetref. Dié begripsmodel het vir Kloppers gehelp om antwoorde te vind in sy ondersoek na die integrasie tussen musiek en geloof. Hierdie tema word in drie subtemas verdeel en gaan vervolgens uiteengesit word.

##### **4.6.1 Subtema 4.1 Inhoud van die begripsmodel**

Die eerste subtema is die inhoud van die begripsmodel. Kloppers noem in een bron dat daar ander benaderings is wat gevolg kan word wanneer musiek beskryf word:

Databron 2: Teenoor hierdie dualistiese siening van die wêreld is daar egter ander integrale benaderings. (Kloppers, 2015)

Die een integrale benadering waarna Kloppers in al drie bronne verwys, is ontwikkel deur die Nederlandse filosoof, Dooyeweerd. Kloppers is in al drie bronne van mening dat Dooyeweerd se filosofiese benadering insig gee in die verskeie teenstrydige benaderings, soos bespreek in tema 3:

Databron 1: Through dialogue with some of my musicology students who were also majoring in Philosophy at the university, as well as other colleagues, I became aware of and interested in the Kuyperian-Dooyeweerdian philosophical approach, which I found very helpful. (Kloppers, 2013)

Databron 2: Een integrale benadering wat ek hier kan noem is ontwikkel in die *Vrije Universiteit Amsterdam* deur Christelike filosowe, veral Herman Dooyeweerd. (Kloppers 2015)

Kloppers gee in slegs een bron meer inligting oor die ontwikkeling van Dooyeweerd se filosofie:

Databron 3: Hierdie filosofie het gegroei uit die Nederlandse Calvinistiese denke en kultuur en het ook hand-in-hand [sic] gegaan met 'n praktiese toepassing van die ideë van integraliteit van Christelike geloof en praktiese lewe, byvoorbeeld in die toepassing daarvan in die sosio-ekonomiese struktuur van die land deur die skepping van Christelike skole en universiteite en Christelike vakbonde - inisiatief van Abraham Kuyper (teoloog en eerste Minister 1901-1905). (e-poskorrespondensie, 30 Julie 2020)

In al drie bronne verwys Kloppers na Dooyeweerd se integrale benadering tot alle aspekte van die lewe wat neerslag vind in 'n begripsmodel wat deur dié filosoof geskep is. Hieruit is dit duidelik dat die begripsmodel vir Kloppers van waarde was. In plaas van die dualistiese siening van musiek se beskrywing as óf outonoom óf heteronoom, vind Kloppers aanklank in hierdie integrale benadering. Dooyeweerd se begripsmodel verduidelik vir Kloppers die werklikheid vanuit 'n monistiese benadering, maar met verkillende eienskappe:

Databron 1: The Dutch philosopher, Herman Dooyeweerd, developed a helpful model of understanding the world with its various qualities from a monistic viewpoint. (Kloppers, 2013)

Databron 2: In plaas van 'n verdeling van die mens en die wêreld in twee aparte eenhede, kan 'n mens elk sien as 'n integrale eenheid met verskillende kwaliteite (Dooyeweerd, 1953) [Sien Bylae 1]. 'n Mens is daarvolgens nie 'n fisieke liggaam met 'n aparte siel nie, maar 'n God-geskape eenheid/integraliteit met verskillende kwaliteite (in die sin van kenmerke/eienskappe/vermoëns), van basiese fisieke kwaliteite tot die estetiese en morele asook die vermoë om van God bewus te wees met wie 'n mens kan kommunikeer. (Kloppers, 2015)

Databron 3: Dooyeweerd het 'n begripsmodel ontwikkel waarin die verskillende kwaliteite/eienskappe/aspekte van die geskape wêreld in 'n bepaalde rangorde geplaas word, van die enkelvoudige aspek van die numeriese tot die mees komplekse een, naamlik die geloofsaspek. (e-poskorrespondensie, 30 Julie 2020)

In hierdie begripsmodel word 15 verskillende aspekte van die geskape wêreld in 'n bepaalde rangorde geplaas. Hierdie aspekte sluit in die numeriese, ruimtelike, kinetiese, energieke, biologiese, psigologiese, simboliese, logiese, estetiese, historiese, sosiale, ekonomiese, juridiese, estetiese, asook geloof en word in twee databronne aangetref (Kloppers, 2013, p. 11-12; Kloppers, 2015, p. 112-113).

#### **4.6.2 Subtema 4.2: Eienskappe van die begripsmodel**

Die begripsmodel besit sewe eienskappe wat vir Kloppers waardevol is. Dit is die tweede subtema en word onder die volgende sewe opskrifte uiteengesit:

##### Samehang en integrasie

Samehang en integrasie is die eerste kenmerk van die begripsmodel wat vir Kloppers waardevol is en word in twee databronne aangetref. Daar bestaan integrasie en samehang tussen die 15 aspekte wat in die begripsmodel voorkom:

Databron 1: It seeks coherence, order, integrality in the various aspects, qualities, " modalities"/properties of the reality in which we live, qualities that range from the numerical to the faith aspect. (Kloppers 2013)

##### Eiesoortigheid, uniekheid en verwantskap

Dié drie eienskappe, naamlik eiesoortigheid, uniekheid en verwantskap word saamgegroepeer as die tweede kenmerk van die begripsmodel waarby Kloppers aanklank vind, aangesien dit telkens tesame in die databronne aangetref word. 'n Beskrywing hiervan is in al drie databronne teenwoordig:

Databron 1: It sees a distinctiveness, uniqueness, integrity in each of the qualities without negating their interrelatedness, interdependence and

referential nature. Uniqueness and reference are key words. (Kloppers, 2013)

Databron 2: Hoewel elke kwaliteit 'n unieke skepping is, is dit aaneengeskakel met die ander... (Kloppers, 2015)

Databron 3: Hierdie aspekte is elk outonoom/uniek (*soewereiniteit in eie kring*), maar is met mekaar verketting op 'n wyse waarin die meer komplekse die kwaliteite van die minder komplekse een bevat maar ook *iets unieks byvoeg*. So maak die *ruimtelike* aspek gebruik van die *numeriese* maar verteenwoordig iets wat nie in getalle alleen uitgedruk word nie. (e-poskorrespondensie, 30 Julie 2020)

### Hiërargie

Hiërargie is die derde eienskap van Dooyeweerd se begripsmodel wat vir Kloppers waardevol is. Dit sluit die hiërargiese verdeling van die 15 aspekte in die begripsmodel van die mins komplekse tot die mees komplekse in. Die numeriese aspek is die eenvoudigste aspek en die geloofsaspek, die mees komplekse aspek. Hierdie hiërargiese kwaliteit van die begripsmodel word in al drie bronne bevestig:

Databron 1: It sees a certain hierarchy of increasing complexity in these qualities, modalities... (Kloppers, 2013)

Databron 2: Hoewel elke kwaliteit 'n unieke skepping is, is dit aaneengeskakel met die ander in 'n hiërargiese uitleg (die een bou voort op die ander), van die enkelvoudige (numeriese) tot die mees veelvoudige (geloofskwaliteit). (Kloppers, 2015)

Databron 3: Dooyeweerd het 'n begripsmodel ontwikkel waarin die verskillende kwaliteite/eienskappe/aspekte van die geskape wêreld in 'n bepaalde rangorde geplaas word, van die enkelvoudige aspek van die *numeriese* tot die mees komplekse een, naamlik die *geloofsaspek*. (e-poskorrespondensie, 30 Julie 2020)



### Ooreenkomste met akademiese studievervelde

Die ooreenkomste wat die aspekte in die begripsmodel met akademiese studievervelde toon, is die vierde eienskap van Dooyeweerd se begripsmodel waarby Kloppers aanklank vind. Dit sluit in die ooreenkomste wat die 15 aspekte in die begripsmodel met akademiese studievervelde toon. Hierdie subtema word in twee databronne aangetref:

Databron 1: The model shows a certain similarity to an established empirical academic approach to learning in which the study of these various aspects, qualities of reality has crystallized in empirical disciplines, (and sub-disciplines). Grouping of disciplines lead to faculties (Natural Sciences, Social Sciences and Humanities). (Kloppers, 2013)

Databron 3: Hierdie aspekte/modaliteite is ook in die menslike geskiedenis elk in 'n vakwetenskap bestudeer en beoefen, byvoorbeeld die numeriese en ruimtelike, in Wiskunde; die kinetiese, in Toegepaste Wiskunde en Geometrie; die energieke element, in Chemie en Fisika; psigologiese in Psigologie ensovoorts. (e-poskorrespondensie, 30 Julie 2020)

### Beperkings en kruisverwysings

Dié twee kenmerke, naamlik beperkings en kruisverwysings word saamgegroepeer, en is die vyfde eienskap van Dooyeweerd se begripsmodel waarby Kloppers aanklank vind. Hierdie eienskap van die begripsmodel word in twee databronne deur Kloppers beklemtoon. Kloppers meen die uniekheid en verwysingskarakter van elk van die aspekte bring sekere beperkinge, maar ook kruisverwysings na vore:

Databron 1: The above-mentioned uniqueness and referential character of each mode, quality ("sphere sovereignty") give each corresponding discipline its integrity, which carries with it specific limitations as well, but also cross-referencing ("anticipations", "retroicipations"). (Kloppers, 2013)

Een aspek kan nie in terme van 'n ander aspek verklaar word nie, byvoorbeeld Biologie, 'n biotiese aspek, kan nie in terme van Chemie, 'n energieke aspek, verklaar word nie. Tog is die aspekte se onderlinge afhanklikheid van mekaar onmiskenbaar

aangesien elke eienskap uniek geskep is. Elk van die eienskappe kan nie bloot in terme van 'n minder komplekse eienskap ervaar word nie. 'n Ontwikkeling van die een aspek na die ander aspek vind dus plaas. Voorbeelde hiervan word in twee bronne aangetref:

Databron 1: It means that Biology cannot be explained merely in terms of Chemistry; Psychology, in terms of Biology; Biology, in terms of Chemistry etc. Yet their inter-dependence is undeniable. Since each quality is a unique created given, that cannot be experienced merely in terms of the less complex aspect, a continuous linear approach of development as found in a naturalistic evolutionism without God's creating hand is challenged. (Kloppers, 2013)

Databron 3: So maak die *ruimtelike* aspek gebruik van die *numeriese* maar verteenwoordig iets wat nie in getalle alleen uitgedruk word nie. 'n Ruimtelike probleem kan gevolglik nie met getalle alleen opgelos word nie. Die kinetiese aspek maak gebruik van ruimte, maar verteenwoordig iets meer; die energieke aspek maak gebruik van die kinetiese, maar is iets meer, ensovoorts. (e-poskorrespondensie, 30 Julie 2020)

### Onderskeidingsvermoë

Onderskeidingsvermoë is die sesde kenmerk van Dooyeweerd se begripsmodel waarby Kloppers aanklank vind. Dit sluit die vermoë in om deur middel van die gebruik van die begripsmodel onderskeid tussen die subjektiewe en objektiewe aard van die 15 aspekte te kan tref. Dit word in twee databronne aangetref:

Databron 1: It distinguishes between qualities of an objective and subjective kind. (Kloppers, 2013)

Databron 3: Dit is belangrik om te onderskei tussen die subjek- en objek-sy [sic] van die aspekte. (e-poskorrespondensie, 30 Julie 2020)

Kloppers gaan verder en verskaf in albei bronne voorbeelde om die subjektiewe en objektiewe aard van die aspekte te verduidelik:

Databron 1: As *subjects* inanimate things do not possess qualities of living things (to reproduce themselves); plants do not "feel"; animals are imbued with psychic and logical abilities but lack other *specific* qualities of human beings created in the image of God (e.g. ethical, judicial, faith qualities). Yet viewed as *objects* these *do* reflect these qualities. Example: Water has a biotic quality (function) as object, it has an aesthetic, social, economic, faith (baptism) aspect; animals are *objects* with a social aspect (wedding contract e.g. Africa), with aesthetic, religious (e.g. for sacrifice,) qualities. (Kloppers, 2013)

Databron 3: Hoewel alles in die lewe al hierdie aspekte bevat, is dit nie altyd as die handelende/aktiewe komponent nie. Water bevat geen geloofsbewussyn as "subjek/onderwerp" nie, maar die mens kan water gebruik by die sakrament van die doop (as "objek/voorwerp"). (e-poskorrespondensie, 30 Julie 2020)

Verder tref die model ook onderskeid tussen 'n term wat 'n fenomeen beskryf en die eienskappe van daardie fenomeen. Dit word in een bron aangetref:

Databron 1: The model helps to clarify the distinction between "things" and "their qualities". Number is not a thing, but a quality of something. Beauty is not a thing, but a quality of something. Truth is not a thing, but a quality of human action. Form is not a thing, not a kind of external frame, but the logical, coherent quality of something. (Kloppers, 2013)

### Reduksie

Die laaste eienskap van Dooyeweerd se begripsmodel waarby Kloppers aanklank vind, is reduksie. Dit sluit die begripsmodel se vermoë in om reduksie of verskraling uit te lig. Reduksie vind plaas wanneer musiek in terme van slegs een kwaliteit beskryf word. Dit word in twee databronne aangetref:

Databron 1: The model enables us to understand the pitfalls of "dualism" but also of *reductionism*, in which the explanation of music and other objects is reduced to *one aspect/quality*. (Kloppers, 2013)

Databron 3: Die filosofiese model help om sulke reduksies te belig en te herken. (e-poskorrespondensie, 30 Julie 2020)

#### **4.6.3 Subtema 4.3: Toepassing van die begripsmodel op musiek**

Die derde subtema beskryf Kloppers se gebruik van Dooyeweerd se begripsmodel vir musiek. Dit word in al drie bronne aangetref:

Databron 1: A graphic layout of this model, together with my own application of this to music, is provided at the end of this chapter. (Kloppers, 2013)

Databron 2: Toegepas in musiek, hoewel dit nie iets is wat Dooyeweerd onderneem het nie, beteken dit dat musiek nie 'n vorm is waarin 'n mens 'n inhoud (gevoelens/idees) giet nie, maar 'n integrale entiteit met allerlei kwaliteite, wat strek van numeriese, energieke, biologiese, psigologiese, simbolies/taalkundige, logiese (formele), estetiese, historiese, sosiale, morele tot geloofskwaliteite... Dit is 'n toepassing van Dooyeweerd se model, ietwat aangepas in musiek. (Kloppers, 2015)

Databron 3; My musiekfilosofie is 'n toepassing, in Musiek, van die *Wysbegeerte van die Wetsidee* soos ontwikkel deur die Christelike filosoof, Herman Dooyeweerd (*Vrije Universiteit Amsterdam*). (e-poskorrespondensie, 30 Julie 2020)

Die 15 kwaliteite wat deur Dooyeweerd in sy besripsmodel beskryf word as die verskeie aspekte waaruit die lewe bestaan, word deur Kloppers op musiek toegepas (Kloppers, 2013; Kloppers, 2015) en in twee bronne aangetref. Die toepassing van die 15 aspekte op musiek word vervolgens in 'n hiërargiese orde van die mins komplekse uiteengesit:

- Die numeriese aspek dui op die aantal note, motiewe, bewegings of instrumente in 'n komposisie. Intervalle, nootwaardes en tydmaatteken word ook by hierdie aspek ingesluit. Dialoog in musiek, sowel as eenheid, polifonie, trio en twaalftoonmusiek vorm ook deel van die numeriese kwaliteit in musiek.

- Die ruimtelike aspek dui op toonhoogte, byvoorbeeld hoog of laag, asook die diepte van die klank: 'n vlak toonklank of 'n dun of dik klank.
- Die kinetiese aspek dui op beweging, voortgang, progressie, teenbeweging en navolging. Dit dui ook op die tempo-aanduiding, asook uitvoeringspraktyke soos *ritardando* en *accelerando*.
- Die energieke aspek dui op hard, sag, *crescendo*, *diminuendo*, en *sforzando*.
- Die biotiese of biologiese aspek dui op vingervaardigheid, sangtegniek, gehoorvaardighede, asook die lewenskragtigheid van die uitvoering.
- Die psigologiese aspek dui op die opwek van gevoelens in die vertolking van die komposisie, asook die verskillende gemoedstoestande wat in die komposisie neerslag vind. Dit sluit ook 'n persoonlike styl in die uitvoering of komposisie in. Musiekterapie word by hierdie aspek ingesluit.
- Die simboliese aspek dui op musiek as 'n soort taal, retoriek en verborge simbole in die komposisie.
- Die logiese aspek dui op die logiese ontvouing van musiek, formele of strukturele aspekte, verskillende vorm-modelle en musiekanalise. Dit dui verder ook op eenheid, samehang, kontras en ontwikkeling in die komposisie.
- Die estetiese aspek dui op dít wat 'n mens visuele en/of ouditiewe genot verskaf.
- Die historiese aspek dui op die rol van die menslike geheue en musikale rekonstruksie in die menslike brein ten einde musiek as tydkuns en as vloeibare argitektuur te kan verstaan en geniet. Dit sluit ook die verskillende historiese musiekstyle in soos Renaissance, Barok, Klassieke -en Neo-Klassieke.
- Die sosiale aspek dui op musiek as vorm van menslike interaksie en kommunikasie. Dit verwys ook na die uitdrukking van verskillende kulture of klasse in musiek. Ensemblespel en begeleiding word by hierdie aspek ingesluit.
- Die ekonomiese aspek dui op musiek as vorm van reklameflits, monitêre aspekte van musiekmaak, asook die skryf en verkoop daarvan.
- Die juridiese aspek dui op die beoordeling van musiek en kopiereg. In die uitvoer van musiek verwys hierdie aspek na 'n betroubare interpretasie van die komponis se wense in die komposisie.

- Die etiese aspek dui op die uitdrukking van morele idees en waardes wat veral in tekstuele musiek raakgesien word, byvoorbeeld morele onreg, meelewing, empatie en vertroosting in die opera of kunslied.
- Die geloofsaspek dui op musiek as die uitdrukking van geloof. Dit sluit nie net kerkmusiek in nie, maar ook die manier waarin geloof die musikant, geleerde van musiek of komponis anker en die denke van die persoon beïnvloed.

Alle musiek weerspieël hierdie verskeie kwaliteite, maar die mate waarin dit voorkom verskil van een komposisie tot die volgende komposisie. Die kinetiese kwaliteit word byvoorbeeld beklemtoon in dansmusiek of die biotiese kwaliteit in 'n tegniese oefening. Alhoewel die een kwaliteit beklemtoon word, beteken dit nie dat die ander kwaliteite nié in die komposisie teenwoordig is nie. Kloppers benadruk dit in twee bronne:

Databron 1: All music reflects these various aspects but not always to the same degree of prominence. There is music created explicitly for organized worship, others for advertising, others serve to comfort, others have a rhetorical slant, others are more mathematical and abstract, others written for dancing, others for a predominantly aesthetic purpose (e.g. Strauss waltz versus Chopin waltz). (Kloppers, 2013)

Databron 2: Hoewel musiek al hierdie verskillende kwaliteite weerspieël, verskil die klem van kwaliteit van een werk na 'n ander en is daar musiek waarin byvoorbeeld die biologiese aspek beklemtoon word, soos in dansmusiek of in die ontwikkeling van vingervaardigheid (etudes); sommige werke (soos in Romantiese Musiek) is meer emosioneel gerig, ander beklemtoon die retoriese aspek van musiek, ander die numeriese (byvoorbeeld in die twaalftoonmusiek van Schoenberg), ander weer spesifiek die geloofsaspek soos in kerkmusiek. Sonder die formele aspek/kwaliteit kan musiek nie bestaan nie, want musiek is altyd “georganiseerde klank”. (Kloppers, 2015)

## 4.7 Tema 5: Gesindheid

Kloppers se gesindheid ten opsigte van Dooyeweerd se begripsmodel het in al drie bronne as die vyfde tema ontwikkel. Dit word in drie subtemas verdeel en gaan vervolgens uiteengesit word.

### 4.7.1 Subtema 5.1: Erkentenis

Die eerste subtema wat die vyfde tema beskryf, is die gesindheid van erkentenis. Kloppers erken eerstens sy tekortkominge ten opsigte van die filosofie en dit word in een databron aangetref. Hy is bewus van die leemtes ten opsigte van sy musiekfilosofie en erken dat hy nie 'n opgeleide filosoof is nie.

Databron 1: I am not a trained philosopher (as Philosophy is not my field of specialization) and much of what I will say today will be at a philosophically elementary, rather naive level. (Kloppers, 2013)

Kloppers erken tweedens dat sy kennis van Dooyeweerd se begripsmodel op sekondêre bronne gegrond is. Dit word in slegs een databron aangetref:

Databron 1: My knowledge of Dooyeweerd's philosophical model came mainly through secondary sources (is rudimentary) and has many gaps. (Kloppers, 2013)

Kloppers erken derdens dat daar volgens sy kennis, geen boek is wat filosofiese kwessies in musiek vanuit 'n Christelike perspektief benader nie. Dit word in slegs een databron aangetref:

Databron 1: There is no book or study known to me that addresses and applies these specific philosophical ideas and foundational issues from a Christian standpoint in music. (Kloppers, 2013)

Kloppers erken laastens in een databron dat hy nie bewus is van enige ander Christelike filosoof wat 'n toepassing van Dooyeweerd se begripsmodel op musiek gemaak het nie:

Databron 3: Ek is nie bewus van enige ander Christelike filosoof wat 'n Filosofie van Musiek op Dooyeweerdiese [sic] grondslag ontwikkel het nie... (e-poskorrespondensie, 30 Julie 2020)

#### **4.7.2 Subtema 5.2: Erkentlikheid**

Die tweede subtema wat die vyfde tema beskryf, is Kloppers se gesindheid van erkentlikheid. Kloppers erken in twee databronne die hulp van ander in die ontwikkeling van sy musiekfilosofie:

Databron 1: I am indebted to others who have for a long time wrestled with the faith-discipline integration issue on a much broader philosophical basis. They have provided insights and a philosophical framework which I found helpful as a starting point. (Kloppers, 2013)

Databron 3: Die King's colloquia het my ook gehelp om met ander filosowe van hierdie filosofiese tradisie skool [sic] kennis te maak, o.a. Seerveld, Rookmaker en Niebuhr... (e-poskorrespondensie, 30 Julie 2020)

#### **4.7.3 Subtema 5.3: Ontvanklikheid**

Die derde subtema wat die vyfde tema beskryf, is Kloppers se gesindheid van ontvanklikheid vir ander perspektiewe. Kloppers is eerstens bewus dat Dooyeweerd se begripsmodel nie deur alle Christene onderskryf word nie. Dit word in twee bronne benadruk:

Databron 1: I am also aware that this model is challenged in certain areas by Christian scholars and needs refinement and fleshing out in others. (Kloppers, 2013)

Databron 2: Ek moet egter noem dat nie alle Christelike filosowe hierdie spesifieke model onderskryf nie... (Kloppers, 2015)

Kloppers is tweedens bewus daarvan dat 'n ander volgorde van die aspekte deur filosowe voorgestel word en dat hierdie begripsmodel nie perfek is nie. Kloppers



verwys veral na die filosowe Calvin Seerveld (1930-), Hans Rookmaker (1922-1977) en Reinhold Niebuhr (1892-1971). Dit word in twee bronne aangetref:

Databron 1: The model may have flaws, especially in terms of the number and order aspects in the human realm, but it is an important starting point. (Kloppers, 2013)

Databron 2: ... en dat sommige 'n ietwat ander volgorde van kwaliteite voorstel (onder andere Seerveld, 1980). (Kloppers, 2015)

Databron 3: Seerveld se plasing van die “estetiese aspek” in die hiërargie van die Dooyeweerdse model het ietwat afgewyk van laasgenoemde – iets wat my ook aangespreek het. Rookmaker het hierdie filosofie hoofsaaklik toegepas in die skone kunste. Niebuhr het 'n belangrike perspektief gebring in terme van die grondhoudings (basiese instelling) van verskillende geloofstradisies met betrekking tot die verband tussen geloof en wetenskapsbeoefening. (e-poskorrespondensie, 30 Julie 2020)

#### **4.8 Tema 6: Nuwe oortuigings**

Die laaste tema beskryf die nuwe insigte wat uit die toepassing van Dooyeweerd se begripsmodel spruit. Hierdie tema word deur vyf subtemas verder beskryf.

##### **4.8.1 Subtema 6.1: Eenheid**

Die eerste subtema sluit in die eenheid wat gevorm word tussen musiek en ander studieverde, asook tussen musiek en die verskeie aspekte van die begripsmodel. Dit word in al drie databronne aangetref.

Die verbintenis van musiek met ander studieverde word eerstens uitgelig. Musiek word as 'n unieke kunsvorm beskryf wat eienskappe met ander studieverde deel. Hierdie eienskappe word egter op 'n unieke manier in musiek aangewend:

Databron 1: Music as a discipline is similarly not “independent” from other disciplines such as Maths, Biology, Psychology, Sociology, Linguistics, but

use the qualities, which are studied in these disciplines, in a uniquely musical way. (Kloppers, 2013)

Databron 2: Al die bogenoemde kwaliteite van musiek is nie uitsluitlik die terrein van musiek nie, maar is kwaliteite wat musiek deel met die res van die wêreld, kwaliteite wat bestudeer en verteenwoordig word in verskillende vakwetenskappe... Hierdie integrale benadering van musiek help ons ook verstaan hoe musiek as vakwetenskap uniek is en tog verbind is met alle ander vakwetenskappe. (Kloppers, 2015)

Databron 3: Terselfdertyd is die implikasie dat al hierdie vakwetenskappe, soos die aspekte waarop hulle gebaseer is, ook met mekaar verketting is, hoewel elk 'n sekere uniekheid besit. (e-poskorrespondensie, 30 Julie 2020)

Tweedens word die verbintenis van musiek met die lewe en die verskeie aspekte in die begripsmodel uitgelig. Dit word in al drie databronne aangetref:

Databron 1: Music is not “independent from life” but an integral part of it. It displays the same qualities that all other created “objects” have, such as numerical, spatial, kinematic, energetic, biological, psychological, logical, symbolic, social, ethical, religious qualities or aspects... The same applies to music: Although it displays all qualities in common with “non-musical” things, these qualities are used in a uniquely “musical” way: “Movement” in music, such as “contrary motion” or “parallel motion,” happens in a *uniquely musical* way. Musical “language” is *similar* to but not *the same as* real language. (Kloppers, 2013)

Databron 2: 'n Mens kan miskien eerder sê dat musiek kwaliteite op unieke wyse gebruik, kwaliteite wat dit met die res van die wêreld in gemeen het ... Musiek is 'n unieke estetiese verskynsel wat *op unieke wyse van alle aspekte gebruik maak*. (Kloppers, 2015)

Databron 3: Musiek verteenwoordig 'n unieke aanwending van al die aspekte/kwaliteite wat dit met die res van die wêreld in gemeen het. (e-poskorrespondensie, 30 Julie 2020)

#### **4.8.2 Subtema 6.2: Beskrywing van musiek**

Die tweede subtema is Kloppers se beskrywing van musiek. Kloppers kom tot die insig dat 'n dualistiese benadering vir die beskrywing van musiek nie voldoende gaan wees nie. Dit word in twee bronne bevestig:

Databron 1: We should describe music not in terms of “form” and “content” (as two “objects”) but as music with various qualities, e.g. logical, structural, emotional, religious etc. (Kloppers, 2013).]

Databron 2: Uit bogenoemde kan ons aflei dat musiek nie uit 'n dualistiese “outonomie-” en “heteronomie-” beskouing [sic] benader moet word nie. (Kloppers, 2015)

Kloppers is ook in dieselfde twee bronne oortuig dat die funksionaliteit van musiek beskryf moet word aangesien terme soos “gewyd” en “sekulêr” weereens dualisme veroorsaak.

Databron 1: The terms "sacred" and "secular" are dualistic and confusing. We can however, use terms which describes music functionally, e.g. church music, liturgical music for the Christian church or Jewish Synagogue, military music, love songs, cheer-leading music, chamber music etc. (Kloppers 2013)

Databron 2: In plaas van hierdie dualistiese terme, is dit beter om musiek te tipeer in terme van funksie/gebruik, bv. kerkmusiek, liturgiese musiek, dansmusiek, hofmusiek, Rock and Roll ensovoorts. (Kloppers, 2015)

#### 4.8.3 Subtema 6.3: Onderrig van musiek

Die derde subtema is Kloppers se onderrigmetode. Die manier hoe Kloppers musikologie aanbied en die vak Musiek aan sy studente oordra, spruit voort uit sy musiekfilosofie en word in twee bronne aangetref:

Databron 1: Music is not an "autonomous" art in the sense that it is "independent" from life and it should not be taught in isolation. It is part of the wide cultural and natural science dimension and refers to it. *It is a way of perceiving life, alluding to it in a unique way*; in this sense music is a singular metaphor of aspects/qualities it shares with the rest of creation. This gives music its distinctiveness, uniqueness, integrity, which disqualifies the term heteronomy which is too extreme and suggests a totally dependent art. I also firmly believe that music with all its disciplines should be taught in an *integrative manner* even in specialized fields, such as applied music, theory, musicology, etc. (Kloppers, 2013)

Databron 3: Ook is my Musiekgeskiedenis (Historiese Musiekwetenskap) aangebied *nie as 'n outonome dissipline wat opsigself ontwikkel nie*, maar as in 'n integrale beeld van 'n breër kultuurgeskiedenis met verwysing na Kunstgeskiedenis (met gebruik van Dias), Letterkunde, wetenskaplike en politieke veranderinge, ensomeer [sic]. (e-poskorrespondensie, 30 Julie 2020)

#### 4.8.4 Subtema 6.4: Geloof en musiek

Die vierde subtema is geloof en musiek en beskryf Kloppers se siening dat alles in die lewe, insluitende musiek, uit 'n geloofsaspek bestaan. Dit word in twee databronne aangetref:

Databron 1: Concerning the sacred/secular issue in music: All of life including music, has a faith aspect to it. As part of God's creation, all music has a "religious" quality (which is not the same as saying that all music is *church music* or written to glorify God). (Kloppers, 2013)

Databron 3: Teologie verteenwoordig die mees komplekse aspek in die model en werp lig op die ander, minder komplekse aspekte. (e-poskorrespondensie, 30 Julie 2020)

#### **4.8.5 Subtema 6.5: God en musiek**

Die vyfde subtema is die erkenning van God in musiek en in Kloppers se musiekfilosofie. Dit word in twee databronne aangetref:

Databron 1: As organized sound it<sup>16</sup> reflects the effects of the Fall, of brokenness, suffering, discord, tension, but also the hope, healing, restoration of an unfolding Kingdom through Christ's redemptive work. The purpose of Christian music is not about harmony without dissonance, an escape into a "spiritual, transcendental realm", but rooted in a reality *that is God's world*. (Kloppers, 2013)

Databron 3: Die skeppende hand van God word erken in die filosofie: Die verskillende aspekte is verketting (met toenemende kompleksiteit), maar is uniek *geskep (soewereiniteit in eie kring-ideë)*. (e-poskorrespondensie, 30 Julie 2020)

#### **4.9 Samevatting**

In hierdie hoofstuk is 'n tematiese analise van drie dokumente wat betrekking het op Kloppers se musiekfilosofie uiteengesit. Ses temas en sestien subtemas het uit die dataverwerking na vore gekom. In Hoofstuk 6 sal hierdie temas en subtemas bespreek word en met die relevante literatuur in Hoofstuk 2 vergelyk word.

---

<sup>16</sup> Kloppers verwys hier na musiek.

## HOOFSTUK 5

### Die orrelkomposisies ná 1993

#### 5.1 Inleiding

Hierdie hoofstuk bestaan uit die dataverwerking vir die tweede eenheid van analise wat in hierdie enkelgevallestudie ingebed is, naamlik die orrelkomposisies ná 1993<sup>17</sup>. Kwalitatiewe inhoudsanalise is die dataverwerkingsmetode. Die data sal deur middel van data- en konsepgedrewe aspekte ondersoek word om die volgende navorsingsvraag te beantwoord: “Hoe kan Kloppers se komposisiestyl met betrekking tot sy orrelkomposisies ná 1993 gedefinieër word?”. Datagedrewe konsepte sluit in ontstaan, invloede en ander kenmerkende styleienskappe. Die konsepgedrewe aspekte sluit in aspekte van styl (vormstruktuur, melodie, harmonie, ritme, tekstuur), asook registrasie en idiosinkratiese instrumentgebruik.

Hierdie hoofstuk open met ’n algemene agtergrond oor die komposisies ná 1993. Dit word gevolg deur die vyf groepe van orrelkomposisies ná 1993 wat onder aparte opskrifte uiteengesit word. Elke groep bestaan uit ’n uiteensetting van die komposisies verteenwoordigend in elke groep, asook ’n ondersoek na aspekte van styl, registrasie en idiosinkratiese instrumentgebruik in een geselekteerde komposisie van elke groep<sup>18</sup>. Hierdie hoofstuk sluit met ’n samevatting af.

#### 5.2 Agtergrond

In hierdie afdeling gaan inhoudsanalise volgens die datagedrewe konsepte “ontstaan” en “invloede” gedoen word. Die data is uit e-poskorrespondensie, met die komponis op 30 Julie 2020 verkry en beskryf ’n algemene oorsig oor die orrelkomposisies wat ná 1993 ontstaan het.

#### Ontstaan

Kloppers is van mening dat, met slegs enkele uitsonderinge, ál die komposisies ná 1993 opdragwerke is waar die opdraggewers spesifieke, karakteristieke eienskappe

---

<sup>17</sup> Sien Bylaag A vir ’n volledige lys van die orrelkomposisies ná 1993.

<sup>18</sup> Hierdie data is geselekteer en onder 3.5.1.1 op pp. 60-61 uiteengesit.

verlang het en soms selfs die titel voorgestel het (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020).

### Invloede

Volgens Kloppers is sy vroeë werke sterk deur Bach en Neo-Klassieke komponiste van die 20ste eeu geïnspireer. Die werke wat ná 1993 gekomponeer is, is eklekties van aard wat die styl en vormstrukture betref. Dit is volgens Kloppers in veral die konsertwerke waar 'n veel groter keuse van style aangebied word en hy lig *Dance Suite for Organ Duet*, *Celtic Impressions*, asook *Passage du Temps* as voorbeelde uit (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020).

In Kanada was daar verskeie stimulerende faktore wat 'n uitwerking op Kloppers se komposisies gehad het. Dit sluit in sy aanstelling by *The King's University* in 1979, sy pos by St. John-Anglikaanse Kerk, sy deelname aan verskeie rade in Kanada, asook die tipe orrels tot sy beskikking (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020).

Eerstens het Kloppers se aanstelling by *The King's University* die weg gebaan vir komposisiewerk, aangesien fakulteitslede jaarliks selfevaluasieverslae oor professionele ontwikkeling in die vorm van navorsing, uitvoerings of komposisie moes lewer (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020). Kloppers het op komposisie besluit aangesien *Concordia Publishing House* in Missouri, VSA, sy Lutherse koraalverwerkings van 1969-1974 vir publikasie aanvaar en ook nuwe werke aangevra het (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020). Volgens Kloppers (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020) het dié universiteit ook jaarliks vele konserte aangebied waarby sy komposisies gereeld ingesluit is.

Tweedens het Kloppers se aanstelling as musiekdirekteur by St. John-Anglikaanse Kerk 'n stimulerende uitwerking op sy komposisiestyl gehad. Die gebruik van gesange in die Anglikaanse tradisie het neerslag gevind in talle koraalvoorspele, koraalpartitas en koorwerke (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020). Kloppers (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020) meen hierdie pos het hom in direkte aanraking met die Anglikaanse liturgie gebring waarin die styl van *chanting* en *canticle* 'n rol speel. Saam met die tradisie van Britse *hymns* en *anthems*, wat verskil het van die Geneefse psalms en Afrikaanse gesangtradisie, was dit die inspirasie vir komposisies

soos *Deo Gloria Mass* (1987) en *Te Deum Anthem* (1994) (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020).

Derdens is Kloppers deel van verskeie Rade en instansies wat gereeld komposisies aangevra het (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020). Dit sluit in die *Royal Canadian College of Music* (RCCO), die *Composers Concert Society* (ECCS) wat tans die *New Music Edmonton* is, die *Canada Council*, die *Christian Reformed Church* (CRC), die *Canadian Music Centre* (CMC), asook die *Canadian International Organ Competition* (CIOC). Kloppers se komposisies word ook gereeld by konferensies wat deur hierdie instansies aangebied is, uitgevoer (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020).

Kloppers se toegang tot sekere orrels het laastens 'n belangrike rol in sy komposisiestyl gespeel. Dit sluit in die Casavant-orrel in die Anglikaanse Kerk, asook die Davis-konsertorrel in die *Winspear Centre for Performing Arts*. Die Casavant-orrel is deur die firma Letourneau gebou. Volgens Kloppers (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020) toon hierdie orrelbouers van Quebec sterk invloed met Franse orrelbou-tradisies, en spesifiek dié van Aristide Cavallé-Coll-orrelbouers (1811-1899). Dit is onder andere die Franse *Trompette*-registers van hierdie tipe orrels wat 'n spesifieke klankkleur het wat Kloppers se komposisies beïnvloed (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020). Verder het die totstandkoming van die Davis-konsertorrel, gebou deur dieselfde firma, vir Kloppers tot die gebruik van 'n orrel in 'n konsert-opset geïnspireer, aangesien hy 'n komposisie vir die openingsaand moes skryf. Vele van sy ander konsertkomposisies word ook gereeld daar uitgevoer (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020).

In die bogenoemde paragrawe is 'n agtergrond oor die komposisies wat ná 1993 ontstaan het uiteengesit. Dit is volgens die datagedrewe konsepte “ontstaan” en “invloede” verwerk. Vervolgens gaan die bevindinge van die komposisies in groep 1, naamlik die komposisies vir orrel as solo-instrument, uiteengesit word.

### **5.3 Groep 1: Die komposisies vir orrel as solo-instrument**

Die data vir die komposisies met orrel as solo-instrument sluit 'n oorsig in en word gevolg deur 'n ondersoek na aspekte van styl, registrasie en idiosinkratiese instrumentgebruik in *Celtic Impressions*. Dit sluit af met 'n samevatting.



### 5.3.1 Oorsig

Kloppers komponeer sewe komposisies ná 1993 vir die orrel as solo-instrument. Dit sluit in:

- *Elegy on “The King of Love my Shepherd is”* in 1996.
- *Celtic Impressions*<sup>19</sup> waarvan drie bewegings in 2003 gekomponeer is en die laaste beweging in 2004.
- *Cantabile and Scherzo on the name “Gerald Bales”* in 2003.
- *Wondrous Love: Little Partita for Organ Solo* in 2005.
- *An Organ Miniature: Meditation on “O Waly. Waly”* in 2006.
- *Triptych on Southern Hymn Tunes* in 2008.
- *Processional Fanfare for Organ* in 2009.

#### Ontstaan

Die eerste komposisie in hierdie groep is *Elegy on “The King of Love my Shepherd is”*. Hierdie komposisie ontstaan uit eie keuse, spesifiek vir die begrafnis van een van Kloppers se koorlede (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020).

Die tweede komposisie, *Celtic Impressions*, het as 'n opdragwerk ontstaan. Dit is 'n orrelsuite wat deur Gayle Martin aangevra is (Kloppers, 2005/2017).

Die derde komposisie, *Cantabile and Scherzo on the name “Gerald Bales”*, het as 'n opdragwerk ontstaan. Hierdie komposisie vorm deel van 'n bundel ter ere van die oorlede Kanadese komponis, dr. Gerald Bales (1919-2002) (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020).

Die vierde komposisie, *Wondrous Love: Little Partita for Organ Solo*, het as 'n opdragwerk ontstaan. Hierdie werk is in opdrag van Belinda Chiang se optrede by die gala-konsert ter viering van die 25ste jaar van orrelkonserte in die Winspear-sentrum in Edmonton gekomponeer (Kloppers, 2005/2007). In 2007 verskyn hierdie komposisie, tesame met die vyf ander orrelstukke wat op dieselfde galakonsert

---

<sup>19</sup> In 2021 word hierdie komposisie vir orrel en orkes verwerk met die titel *Memories of Scotland: Suite for Organ and Orchestra based on Scottish Dances, Airs and Marches*.

uitgevoer is, in die *RCCO Edmonton Organbook* (Kloppers, 2005/2007). Kloppers het self die titel van hierdie komposisie gekies (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020).

Die vyfde solo-orrelkomposisie ná 1993, *An Organ Miniature: Meditation on "O Waly. Waly"*, het as 'n opdragwerk ontstaan. Dit is aangevra deur die RCCO vir hul nuusbrief *Organ Canada/Orgue Canada*. Kloppers het self die titel van hierdie komposisie gekies (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020).

In 2008 volg die sesde solo-orrelkomposisie, *Triptych on Southern Hymn Tunes*. Dit het as 'n opdragwerk ontstaan en is deur Brennan Szafron vir 'n optrede tydens *Sundays at 3* in Edmonton aangevra. Hierdie opdragwerk is deur die Edmonton-sentrum van die RCCO onderskryf wat hierdie konsertreeks op Sondag in 1980 ingestel het (Kloppers, 2009).

In 2009 volg die laaste solo-orrelkomposisie wat ná 1993 gekomponeer is, naamlik *Processional Fanfare for Organ*. Dit het as 'n opdragwerk ontstaan en deur die Britse orrelis, Martin Stacey, aangevra wat die koördineerder van die *Annual Festival of New Organ Music* (AFNOM) was (Kloppers 2009/2018). Die titel van hierdie werk is deur Stacey voorgestel en hierdie projek is uitgebrei om, tesame met die eeufeesvieringe van RCCO, 'n boek genaamd *Anniversary Fanfares* uit te gee (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020). Die projek het doodgeloop na aanleiding van 'n beroepsverandering deur die koördineerder en die manuskrip bly ongepubliseerd (Kloppers 2009/2018).

### Invloede

Die eerste solo-orrelkomposisie, *Elegy on "The King of Love my Shepherd is"*, is deur Psalm 23 beïnvloed. Kloppers het in hierdie komposisie gepoog om die "waters van rus" van Psalm 23 musikaal uit te beeld (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020).

Die tweede solo-orrelkomposisie, *Celtic Impressions*, is deur Skotse volksmusiek beïnvloed. Die opdraggewer, Gayle Martin, was afkomstig van Nova Scotia in Kanada waar veral Keltiese invloede voorkom. Sy het Skotse volksmusiek aan Kloppers gegee as die musikale materiaal van hierdie komposisie gegee. Dit het *strathspeys, airs, jigs* en marse ingesluit (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020). Volgens Kloppers (2005/2017) was daar 'n oneindige hoeveelheid moontlikhede vanweë die wye

verskeidenheid betekenisse en assosiasies wat met die woord ‘Kelties’ geassosieer kan word. Kloppers se eie indrukke van besoeke aan Skotland sluit die skoonheid, robuustheid, musiek, energie en kleur van die land in (Kloppers, 2005/2017). Alhoewel verskillende Keltiese streke dieselfde musikale materiaal in hul volksmusiek leen en hergebruik, vang dit volgens Kloppers (2005/2017) steeds die kern van hierdie kultuur vas en dien dit as bron van musikale materiaal vir hierdie komposisie. Kloppers beskryf sy belangstelling in die Skotse kultuur as volg: “My eie indrukke van Skotland tydens twee besoeke en my eggenote se Skotse herkoms (een van die Afrikaanse McLachlans) het egter bygedra tot my eie belangstelling in hierdie land en sy kultuur” (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020).

Die derde solo-orrelkomposisie, *Cantabile and Scherzo on the name “Gerald Bales”*, is beïnvloed deur die notasieletters van die opdraggewer se naam, “Gerald Bales”, wat die musikale tema van hierdie werk vorm (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020). Dit bestaan uit ’n “Cantabile” met ’n reflektiewe styl en ’n “Scherzo” wat ’n vry en rapsodiese komposisie is. Die middeldeel van die “Scherzo” is in ’n koraalstyl geskryf (Kloppers, 2003).

Die vierde komposisie, *Wondrous Love: Little Partita for Organ Solo*, is afgelei van die lied, *What Wondrous Love Is This* waarop die komposisie gebaseer is (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020). Hierdie Partita bestaan uit ’n koraal en twee variasies, getiteld “Meditation” op die melodie van *What Wondrous Love Is This*, asook “Toccata” op die melodie van *To God and to the Lamb, I will sing, I will sing*. Volgens Kloppers is die koraal in ’n neo-modale styl geskryf en die eerste variasie in ’n Neo-Klassieke Franse styl (Kloppers 2005/2007). Die eerste variasie is stadig met *rubato*, terwyl die tweede variasie ’n lewendige en feestelike karakter het (Kloppers 2005/2007).

*Triptych on Southern Hymn Tunes* is deur die kerkliedere wat deur die opdraggewer, Brennan, voorgestel is, beïnvloed (Kloppers, 2009). Die keuse van die voorgestelde liedere volg na Szafron se kennismaking met liedere uit die suide van Kanada in *shape*

*note-notasie*<sup>20</sup>. Volgens Kloppers is die liedere waarskynlik deur die pentatoniese musiek van die Amerikaanse slawe beïnvloed (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020). Hierdie komposisie bestaan uit 'n stadige inleiding gevolg deur drie kontrasterende bewegings wat 'n dans op “Holy Manna”, 'n kontemplatiewe beweging op “Beach Spring”, en 'n tokkate op “Foundation” insluit (Kloppers, 2009). Die pentatoniese modaliteit en kadensstrukture van hierdie liedere is volgens Kloppers (2009) 'n bindende element in hierdie komposisie.

### 5.3.2 Aspekte van styl in *Celtic Impressions*

Elk van die vier bewegings van *Celtic Impressions* gaan per beweging volgens aspekte van styl, registrasie en idiosinkratiese instrumentgebruik ondersoek word.

#### 5.3.2.1 Beweging I: “Two Strathspeys”

“Two Strathspeys” open in enkelvoudige vierslagmaat en geen toonsoortteken word aangetref nie. Die karakter-aanduiding is “slowly, mysteriously” en word met 'n metronoomspoed aangedui.

#### Vormstruktuur

Hierdie komposisie is in sonatevorm en begin met 'n inleiding. Dit bestaan uit 'n eksposisie, ontwikkeling en rekapitulاسie en word met maatnommers in die volgende tabel aangedui.

Tabel 5.1: Die vormstruktuur van “Two Strathspeys”

Deel	Inleiding	Eksposisie	Ontwikkeling	Rekapitulاسie
Maatnommer	0-55	56-114	115-138	139-207

#### Melodie

Die melodiese materiaal vir hierdie beweging bestaan uit twee temas, naamlik tema A en tema B. Beide temas is gebaseer op twee volksmelodieë, wat *Strathspeys* genoem word. Tema A is gebaseer op die melodie *O'er the Muir among the Heather* en word in die volgende voorbeeld illustreer. Soos gesien kan word uit die onderstaande

<sup>20</sup> 'n Notasie-sisteem in veral geestelike Amerikaanse musiek waarin 'n sekere vorm aan elke noot in die diatoniese toonleer gegee word. Hierdie notasie-sisteem is bedoel om sangers met min of geen ervaring te help met bladsang (Eskew & Downey, 2001, p. 1).

voorbeeld verdubbel dié melodiese materiaal soms met die interval van 'n kwart, kwint, oktaaf of sekunde óf dit word driestemmig aangebied:

Voorbeeld 5.1: Melodiese materiaal van tema A in “Two Strathspeys”, mate 56-59



Kloppers is van mening dat die openingsmotief, tema A, versluierd in die inleiding voorkom en dat hierdie deel van die komposisie rapsodies van aard is (eposkorrespondensie, 4 Augustus, 2020). Nie net word die melodiese materiaal van tema A in 'n eenstemmige pedaallyn aangetref nie, maar ook as 'n dubbelpedaal wat tweestemmig en vierstemmig geskryf is, soos in mate 18-21. Dit word in die onderstaande voorbeeld illustreer:

Voorbeeld 5.2: Die gebruik van melodiese materiaal by die inleiding van “Two Strathspeys”, mate 18-21

Naas tema A, word daar ook 'n omkering van tema A aangetref: waar tema A (voorbeeld 5.1) met 'n opwaartse kwartinterval open, open die omkering van tema A met 'n dalende kwartinterval en waar stygende melodiese tweedes by tema A voorkom, word dit by die omkering van tema A as dalende melodiese tweedes aangetref. Dit word hoofsaaklik eenstemmig aangebied en in die volgende voorbeeld geïllustreer:

Voorbeeld 5.3: Die omkering van tema A in “Two Strathspeys”, mate 64-67

In die rekapitulاسie word die omkering van tema A egter tweestemmig aangewend en met verskeie grootte-intervalle verdubbel.

Naas tema A en die omkering daarvan, word tema B as 'n kontrasterende tema aangetref. Tema B is op *Mrs. Fordyce of Ayton's Strathspey* gebaseer. Volgens Kloppers (e-poskorrespondensie, 4 Augustus, 2020) is tema B direk uit die volksdans geneem en bestaan dit uit twee dele, naamlik B1 en B2.

Tema B1 is op die eerste deel van die hierdie volksmelodie gebaseer. In die onderstaande voorbeeld word die melodie met die linkerhand op die Hoofwerk gespeel. Versierde note op die tweede pols is kenmerkend van dié melodiese materiaal.

Voorbeeld 5.4: Melodiese materiaal van tema B1 in die eksposisie van “Two Strathspeys”, mate 87-88

In die rekapitulاسie word die melodiese materiaal van tema B1 tweestemmig aangebied en die tweede stem bestaan uit chromatiese bewegings. Dit word in die volgende voorbeeld geïllustreer:

Voorbeeld 5.5: Melodiese materiaal van tema B1 in die rekapitulatie van “Two Strathspeys”, mate 171-172



Tema B2 is op die tweede deel van die volksmelodie, *Mrs. Fordyce of Ayton's Strathspey*, gebaseer. Die melodiese materiaal word weereens, soos in tema B1, op die Hoofwerk deur die linkerhand uitgevoer. Dit bestaan uit twee frases van vier mate elk. In die tweede frase word die melodiese materiaal tweestemmig met verskeie groottes intervalle aangebied. Dit word in die volgende voorbeeld geïllustreer. Die melodiese materiaal is in die boonste stem waarneembaar:

Voorbeeld 5.6: Melodiese materiaal van tema B2 in “Two Strathspeys”, mate 99-100



Hierdie temas word in 'n sekere volgorde in die eksposisie en rekapitulatie van hierdie komposisie aangetref en in die volgende tabel geïllustreer:

Tabel 5.2: Die gebruik van temas in die eksposisie en rekapitulatie van “Two Strathspeys”

<b>Eksposisie</b>	<b>Rekapitulatie</b>
Tema A	Tema A
Omkering van tema A	Omkering van tema A
Tema A	Tema A
Brugpassasie	Brugpassasie
Tema B1	Tema B1
Tema B2	Tema B2
Tema B1	Tema A en tema B1
Brugpassasie	Brugpassasie
-	Tema A en tema B1

Uit die bogenoemde tabel is dit duidelik dat die temas in beide die eksposisie en rekapitulاسie in dieselfde volgorde aangewend word. 'n Opmerklіke verskil in die rekapitulاسie is die gesamentlike gebruik van tema A en tema B1. Dit word twee keer in die rekapitulاسie aangetref en in meer besonderhede by die stylaspek, “tekstuur” beskryf<sup>21</sup>.

### Harmonie

Die toonsoort van die inleiding is volgens Kloppers (e-poskorrespondensie, 4 Augustus, 2020) op die Miksolidiese modus van G geskoei. Die toonsentrum D word deurgaans beklemtoon, geen toonsoortteken word vooraf aangedui nie en die skuifteken B-mol word bygevoeg. Die gebruik van 'n modus as toonsoort dra by tot die versluiserde opening van tema A in die pedaallyn, soos dit reeds by die stylaspek “melodie” uiteengesit is. Die pedaalpunt op D is deurgaans in die inleiding teenwoordig en dui op die dominant van tema A, soos dit in die eksposisie daarná in G majeur volg<sup>22</sup>. Naas die gebruik van 'n modale toonsoort in die inleiding, is die gebruik van tertsverwantskappe in die toonsoortgebruik van die temas opmerklik. Dit sluit G majeur, E majeur, E-mol majeur en B-mol majeur in.

Ongewone akkoorde, wat uit 'n verskeidenheid intervalle bestaan, word as agtstenote in die vorm van drie- en vierklanke deur die linkerhand en pedaal in tema A uitgevoer. Enkele aanpassings kom voor wanneer tema A in die rekapitulاسie voorkom en dit sluit die gebruik van toontrosse, sowel as 'n dubbelpedaal in die begeleidingsmateriaal in. Waar slegs 'n dominantpedaalpunt deurgaans by tema A in die eksposisie teenwoordig was, word dit in die rekapitulاسie as 'n dubbelpedaal op die dominant én tonika aangetref. Akkoorde by die omkering van tema A bestaan uit drieklanke met bygevoegde tweedes en sesdes, sowel as vierklanke en vyfklanke met verlaagde tone. Kloppers gee voorkeur aan akkoorde in tweede omkering.

Akkoorde in tema B1 en tema B2 bestaan uit slégs die tonika-, subdominant- en dominantnote van E-mol majeur. In die Pedaal kom 'n dreunbas op die tonika én

---

<sup>21</sup> Sien p. 110

<sup>22</sup> Die melodiese materiaal van tema A word in voorbeeld 5.1 geïllustreer.



dominant voor. Die harmonie bly deurgaans staties as gevolg van die herhaalde gebruik van hierdie een ongewone akkoord.

Wanneer tema B1 in die rekapitulاسie voorkom, word 'n dreunbas weereens op die tonika en dominant aangetref. Die byvoeging van die tweede toon C is hier 'n opmerklіke verandering van die tradisionele gebruik van die dreunbas. Dit word in die volgende voorbeeld illustreer en kan in die linkerhand waargeneem word:

Voorbeeld 5.7: Die dreunbas in tema B1 in "Two Strathspeys", mate 171-172

Die byvoeging van nóg klanke word ook by die dreunbas van tema B2 in die rekapitulاسie aangetref. Dit sluit tert- en septiemintervalle in en word deur die linkerhand uitgevoer.

### Ritme

Die melodiese materiaal van tema A1 (voorbeeld 5.1) en die omkering van tema A (voorbeeld 5.3) word gekenmerk deur die gereelde gebruik van 'n gepunteerde agtstenoot gevolg deur 'n sestiennotenoot. Hierdie gepunteerde ritme word versterk deur die ritmiese materiaal in die linkerhand en Pedaal wat uit agtstenote op swak polsslae bestaan.

Die ritmiese figuur, *Scotch snap*, oftewel Skotse knakritme, is veral kenmerkend van die ritme van die melodiese materiaal van tema B1 en tema B2. Die melodiese materiaal van tema B1 word deur drie ritmiese ostinate ondersteun wat in die volgende voorbeeld geïllustreer word. Die eerste ritmiese ostinaat bestaan uit vier sestiennotenoot en die Skotse knakritme, en dit is in die regterhand waarneembaar. Die tweede en

derde ostinaat vind as 'n dreunbas neerslag en word in die Pedaal waargeneem waar elke stem van die dubbelpedaal 'n kenmerkende ritme het. Die melodiese materiaal van tema B1 open met die Skotse knakritme en kan in die linkerhand waargeneem word:

Voorbeeld 5.8: Ritmiese ostinate in tema B1 in “Two Strathspeys”, mate 87-88

**Faster** (♩=96-100)

87

Sw

ritmiese ostinaat

Hw

tema B

ritmiese ostinaat en dreunbas

Die melodiese materiaal van tema B2 word óók deur twee ritmiese ostinate ondersteun en dit word in die volgende voorbeeld geïllustreer. Die eerste ritmiese ostinaat bestaan uit hoofsaaklik sestiendenote en word in die regterhand van die volgende voorbeeld aangetref. Die tweede ritmiese ostinaat bestaan uit 'n gesinkopeerde ritme in kwartnoot- en halfnootwaardes en word in die Pedaal van die onderstaande voorbeeld aangetref:

Voorbeeld 5.9: Ritmiese ostinate in tema B2 in “Two Strathspeys”, mate 99-100

99

Sw

ritmiese ostinaat

Gt

tema B

ritmiese ostinaat en dreunbas

'n Ritmiese ostinaat is ook in die ontwikkelingsdeel teenwoordig en dit bestaan uit vier op- en afgaande sestiende note. Hierdie ostinaat word deurgaans in die ontwikkelingsdeel aangetref. Dit word in die volgende voorbeeld illustreer:

Voorbeeld 5.10: Tema A in die ontwikkelingsdeel in “Two Strathspeys”, maat 119

The image shows a musical score for two instruments: Guitar (Gt) and Swell (Sw). The score is for measures 119 to 122. The top staff (Gt) contains a melodic line with chords. The bottom staff (Sw) contains a rhythmic ostinato of eighth notes, marked 'legato' and 'ritmiese ostinaat'.

Die rapsodiese karakter van die inleiding word ritmies deur virtuosse gebroke-akkoordfigure in die manuele en Pedaal versterk. Die gebruik van triole in sestiendenootwaardes in die Pedaalparty dra by tot die virtuositeit en moeilikheidsgraad van hierdie komposisie. Dit word in die volgende voorbeeld geïllustreer.

Voorbeeld 5.11: Virtuose pedaalpassasie in die inleiding van “Two Strathspeys”, mate 44-45

The image shows a musical score for two instruments: Swell (Sw) and Guitar (Gt). The score is for measures 44 to 45. The top staff (Sw) contains a melodic line with chords. The bottom staff (Gt) contains a virtuosic pedal passage with triplets and dynamic markings: 'rit...', 'freely', and 'accell...'.

'n Soortgelyke virtuosse pedaalpassasie kom ook in maat 202 en 203 as deel van die slot van hierdie komposisie voor en veroorsaak eenheid in die komposisie.

### Tekstuur

'n Verskeidenheid teksture word deur Kloppers in hierdie komposisie aangewend. Dit kan hoofsaaklik as homofonies geklassifiseer word met duidelike melodielyne wat dikwels op die Hoofwerk teenwoordig is. Tesame met 'n homofoniese tekstuur word 'n

saamgestelde tekstuur ook aangetref. Dit is teenwoordig by tema B1 en tema B2 in die eksposisie en bestaan uit melodiese materiaal, 'n ritmiese ostinaat, asook 'n dreunbas en kan in voorbeeld 5.8 gesien word. Die melodiese materiaal kan op die Hoofwerk, die ritmiese ostinaat op die Swelwerk en die dreunbas in die Pedaal waargeneem word.

Nóg 'n voorbeeld van 'n saamgestelde tekstuur word in die rekapitulاسie aangetref. Dit bestaan uit twee dele en sluit die kontrapuntale gebruik van tema A en tema B1, asook 'n dreunbas in. Die volgende voorbeeld word gebruik om dié tekstuur te illustreer. Tema A word deur die regterhand op die Hoofwerk, tema B1 deur die linkerhand op die Swelwerk en die dreunbas in die Pedaal gespeel:

Voorbeeld 5.12: Kontrapuntale en saamgestelde tekstuur in “Two Strathspeys”, mate 183-184

The image shows a musical score for three instruments: Guitar (Gt), Swell (Sw), and Pedal (dreunbas). The score begins at measure 183. The Gt staff is labeled 'tema A' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Sw staff is labeled 'tema B' and contains a rhythmic ostinato pattern. The dreunbas staff is labeled 'dreunbas' and contains a rhythmic ostinato pattern. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

### Registrasie

Hierdie komposisie open met die ongewone registrasie van 'n Fluit 8' en Mikstuur op die Hoofwerk, asook 'n Fluit 8' en 'n Simbel op die Swelwerk. Dit word ook as registrasie gebruik by tema A en die omkering van tema A. 'n Prestant 4' en Fluit 4' word onderskeidelik op die Hoofwerk en Swelwerk by tema B1 en tema B2 bygevoeg. In die rekapitulاسie verskil die registrasie van die verskeie temas soos dit in die eksposisie voorgekom het. Eerstens word die gebruik van slegs 8'-registers by tema A aangetref en tweedens word klanke eie aan Skotse volksmusiek in tema B1 en tema B2 verkry. 'n Voorbeeld waar die registrasievoorskrifte eie aan Skotse volksmusiek is, sluit die gebruik van 'n enkele Fluit 2' op die Hoofwerk in waarmee die melodiese

materiaal klink, tesame met slegs 'n Fluit 8' vir die dreunbas. Nóg 'n voorbeeld is met die gesamentlike gebruik van tema A en tema B1: vir tema A word slegs 'n Fluit 2' voorgeskryf en vir tema B1, slegs 'n Fluit 4'. Dit klink tesame met 'n Fluit 8'-register in die Pedaal waar die dreunbas voorkom.

#### Idiosinkratiese instrumentgebruik

Kloppers slaag daarin om die kenmerkende klanke van Skotse volksmusiek in 'n orrelidoom te inkorporeer. Dit sluit in die gereelde gebruik van 'n dreunbas en word dikwels met 'n dubbelpedaal aangetref. Verder word 'n Skotse musiekklink deur Fluitregisters verkry wat op 'n hoë toonhoogte klink. Die registrasievoorskrifte en manuaalgebruik steun veral dié dele waarin 'n saamgestelde tekstuur voorkom.

Dubbelpedaal, so groot as twee oktawe uitmekaar, asook virtuose pedaalpassasies veroorsaak dat hierdie komposisie slegs deur 'n orrelis wat tegnies vaardig op die orrel is, gespeel sal kan word.

#### Ander kenmerkende eienskappe

Gereelde verandering van die tempo in die inleiding dra by tot die rapsodiese karakter van die inleiding. Dit word telkens met 'n metronoomspoed aangedui. Verder open elke tema in hierdie komposisie met 'n nuwe tempo wat telkens met 'n metronoomspoed aangedui word.

#### **5.3.2.2 Beweging II: “Two Airs”<sup>23</sup>**

Die tweede beweging, “Two Airs”, is in enkelvoudige tweeslagmaat en het twee kruise as toonsoorttekens. Die tempo-aanduiding is “pastoral and peacefully” en word met 'n metronoomspoed aangedui. Die tydmaatteken verander ook na saamgestelde tweeslagmaat met die karakteraanduidings, “flowing, with rubato” en “delicately, with rubato”.

#### Vormstruktuur

Hierdie beweging is in 'n rondovorm (e-poskorrespondensie, 4 Augustus, 2020) en word in die volgende tabel met maatnommers geïllustreer:

---

<sup>23</sup> In 2018, word hierdie beweging herverwerk vir orkes, getiteld *Orchestral Nocturne on Two Celtic Airs* (2018)

Tabel 5.3: Die vormstruktuur van “Two Airs”

Deel	A	B	A <sup>1</sup>	B <sup>1</sup>	Koda
Maatnommers	1-22	23-38 <sup>3</sup>	38 <sup>4</sup> -59	60-75 <sup>2</sup>	75 <sup>2</sup> -82

In die bogenoemde tabel kan die herhaling van die A -en B-dele waargeneem word. Die komposisie sluit af met 'n koda wat uit die materiaal van die A-deel bestaan.

### Melodie

Die melodiese materiaal vir hierdie komposisie is op twee *airs* gebaseer. Eerstens word *On Ettrick Banks* in die A-dele van hierdie komposisie aangetref en word tema A genoem. Tweedens word *Ae Fond Kiss* in die B-dele van hierdie komposisie aangetref en dit word tema B genoem.

Die melodiese materiaal van tema A verdubbel met die interval van meestal 'n kwart en kom op die tweede polsslag van die maat voor. Dit word in die volgende voorbeeld illustreer:

Voorbeeld 5.13: Melodiese materiaal van tema A in “Two Airs”, mate 2-5

Waar 'n tweestemmige melodielyn by tema A voorkom, word dit slegs eenstemmig by die herhaling daarvan in die A<sup>1</sup>-deel aangetref. Verder open dit op die vierde polsslag en dit verskil van tema A wat telkens op die tweede polsslag begin het. Dit word in die volgende voorbeeld geïllustreer en die melodiese materiaal kan in die linkerhand gesien word. Voorimitasie van die melodie se ritme kom voor en kan in die regterhand van die volgende voorbeeld gesien word:

Voorbeeld 5.14: Die herhaling van tema A in “Two Aires”, mate 45<sup>3</sup>-46

45

Gt

Sw

voorimitasie van melodiese materiaal

melodiese materiaal

Die melodiese materiaal van tema B kom ook tweestemmig voor en kan in die boonste stemparty van die volgende voorbeeld gesien word:

Voorbeeld 5.15: Melodiese materiaal van tema B in “Two Aires”, mate 25-28

25

By die herhaling van tema B in die B<sup>1</sup>-deel word dit, net soos in die A<sup>1</sup>-deel, eenstemmig aangetref. Dit word in die volgende voorbeeld illustreer en die melodiese materiaal kan in die linkerhand waargeneem word:

Voorbeeld 5.16: Die herhaling van tema B in “Two Aires”, mate 62-63

62

Hw

Sw

### Harmonie

Alhoewel die toonsoortteken van D majeur voorkom, is dit duidelik dat Kloppers die toonsentrum van E deur die herhaalde gebruik hiervan in die pedaalparty en

linkerhand beklemtoon. 'n Dubbelpedaallyn op die tone E en B word ook deurgaans in tema A aangetref en sodoende word die Doriese modus van E hier aangetref (eposkorrespondensie, 4 Augustus, 2020). Die harmoniese ritme is gelykstaande aan 'n halfnoot en die gebruik van veral die tonika as majeurdrieklank, en dominant as mineurdrie- en vierklank, word by tema A aangetref. Die beklemtoning van dié toonsentrum, asook die harmoniese ritme word in die volgende drie mate van tema A geïllustreer:

Voorbeeld 5.17: Die toonsentrum en harmoniese ritme van tema A in “Two Aires”, mate 3-4

Alhoewel die frasestruktuur, melodiese- en begeleidingsmateriaal van tema B in die B-deel en B<sup>1</sup>-deel met mekaar ooreenstem, word 'n verskil in die toonsoortteken waargeneem. Twee kruise as toonsoortteken word in tema B aangetref en dit is op die Eoliese modus van D gebaseer. Die toonsentrum B word veral in die pedaallyn beklemtoon deurdat elke frase op hierdie toon begin. In tema B<sup>1</sup> (voorbeeld 5.16) word ses molle aangetref en dit is op die Eoliese modus van G-mol gebaseer. Hier word die beklemtoning van die toonsentrum E-mol aangetref deurdat elke frase in die Pedaal op hierdie toon open, byvoorbeeld maat 62 van voorbeeld 5.16.

Die toonsentrum van E en B word, soos in tema A, weereens in die koda deur die herhaalde gebruik daarvan in die pedale beklemtoon.

Die gebruik van enharmoniese notasie tydens modulاسies is opmerklik en dit word in die volgende voorbeeld illustreer. Daar word van twee kruise na ses molle gemoduleer en Kloppers gebruik die tertse van D majeur (F-kruis) in maat 59 en verander dit



enharmonies na G-mol om sodoende die terts van die nuwe toonsoort, E-mol mineur, in maat 60 te wees:

Voorbeeld 5.18: Enharmoniese modulاسie van kruise na molle in “Two Airs”, mate 59-60

59 **Delicately, with rubato** (♩=80)

Gt Sw

D: I  $E_b$ : i  $i^7$   $i^{\flat}$

Nóg ’n voorbeeld van enharmoniese notasies word in die oorgang na die koda gebruik en word in voorbeeld 5.19 geïllustreer. Die dominantsewende in laaste omkering in maat 75, los op na die tonika van G-mol majeur in eerste omkering (G-mol, B-mol, D-mol). Die oplossing in maat 76 word egter reeds enharmonies met B mineur se toonsoortteken as F-kruis, A-kruis en C-kruis geskryf:

Voorbeeld 5.19: Enharmoniese modulاسie van molle na kruise in “Two Airs”, mate 75-76

75

Sw Gt

$G_b$ : I  $V$   $b$ :  $V^6$

### Ritme

Die begeleidingsmateriaal van tema A bestaan hoofsaaklik uit kwartnote en halfnote. Dit staan teenoor die korter nootwaardes wat in die melodiese materiaal aangetref word, naamlik agtstenote, en gepunteerde agtstenote. Dit kan in voorbeeld 5.17 gesien word.

'n Kenmerkende ritmiese eienskap van die begeleidingsmateriaal in tema B is die herhalende sestiendenooffigure, verdubbel met die interval van 'n tert of kwart. Dit word in maat 62 en 63 van voorbeeld 5.16, asook maat 60 van voorbeeld 5.18 geïllustreer.

### Tekstuur

Daar word deurgaans van 'n homofoniese tekstuur gebruik gemaak aangesien daar 'n duidelike onderskeid tussen melodiese en begeleidingsmateriaal getref kan word.

Die koda word deur 'n vyfstemmige tekstuur gekenmerk. In die laaste twee mate word dié tekstuur geleidelik verminder totdat daar slegs 'n enkele toon op F-kruis klink. 'n Natuurlike *diminuendo* word sodoende verkry. Die geleidelike vermindering van hierdie tekstuur veroorsaak dat die komposisie op 'n onsekere toon eindig. Dit kan volgens die navorser sinspeel op die lirieke wat 'n liefdesteleurstelling uitbeeld.

### Registrasie

Daar word hoofsaaklik slegs Fluit 8<sup>1</sup>- en Strykerregisters op albei manuele voorgeskryf. Dit steun die kalm en pastorale atmosfeer van hierdie komposisie. By die herhaling van tema A en tema B in die A<sup>1</sup>- en B<sup>1</sup>-dele, word die melodiese materiaal vir 'n Seskwialter-register en 'n sagte Tongwerkregister voorgeskryf.

### Idiosinkratiese instrumentgebruik

Kloppers gebruik die verskillende manuele op die orrel om die herhaling van melodiese materiaal af te wissel. Die melodiese materiaal van tema A en tema B word op die Hoofwerk aangetref, maar by die herhaling daarvan in die A<sup>1</sup>- en B<sup>1</sup>-dele, op die Swelwerk. Dit steun die homofoniese tekstuur van hierdie komposisie. Die geleidelike toemaak van die swelkas aan die einde van die komposisie verseker 'n dinamiese verandering en dit versterk die onsekere toon waarop die komposisie eindig.

#### **5.3.2.3 Beweging III: “Two Jigs”**

Die tweede beweging, “Two Jigs”, is in saamgestelde tweeslagmaat en het een kruis as toonsoortteken. Die karakteraanwysing is “briskly, spritely” en word met 'n metronoomspoed aangedui. Dit is volgens Kloppers (2005/2007) 'n tipe *scherzo*.

### Vormstruktuur

Hierdie beweging is in 'n rondovorm en word met maatnommers in die volgende tabel geïllustreer:

Tabel 5.4: Die vormstruktuur van “Two Jigs”

Deel	Mate
A	1-16 <sup>2b</sup>
	16 <sup>2c</sup> -32 <sup>2b</sup>
Skakelpassasie	32 <sup>2c</sup> -37
B	38-72
Brugpassasie	73-79
A <sup>1</sup>	80-87 <sup>2b</sup>
	87 <sup>2c</sup> -95 <sup>2b</sup>
B <sup>1</sup>	95 <sup>2c</sup> -135
Koda	136-158

Uit die bogenoemde tabel is die herhaalde gebruik van A en B waarneembaar. 'n Skakelpassasie word tussen die A- en B-dele aangetref. 'n Brugpassasie word ná die B-deel waargeneem. Die komposisie sluit af met 'n koda.

### Melodie

Die melodiese materiaal van hierdie komposisie is gebaseer op twee *Jigs*. 'n *Jig* is volgens Kloppers (e-poskorrespondensie, 4 Augustus, 2020) die Engelse naam vir die Franse dans, *gigue*. Die melodiese materiaal sluit in *Greensleeves* en *Dunkeld House*. Volgens Kloppers stam hierdie volksdansen uit die Middeleeue (e-poskorrespondensie, 4 Augustus, 2020).

Die komposisie open met tema A en dit is op die melodie, *Greensleeves*, gebaseer. Tema A word verdeel in tema A1 en tema A2. Die melodiese materiaal van tema A1 word in die volgende voorbeeld geïllustreer:

Voorbeeld 5.20: Melodiese materiaal van tema A1 in “Two Jigs”, mate 1-8



In die tweede frase word die bogenoemde melodiese materiaal in die Pedaal aangetref.

Tema A2 is volgens Kloppers (e-poskorrespondensie, 4 Augustus, 2020) vrye oorgangsmateriaal en bestaan uit dalende gebroke-akkoordnote. Die gebroke-akkoordfigure verteenwoordig die tonikadrieklanke van E mineur en D majeur en kan onderskeidelik in mate 17 en 18 van die onderstaande voorbeeld gesien word:

Voorbeeld 5.21: Melodiese materiaal van tema A2 in “Two Jigs”, mate 16<sup>2</sup>-20

Naas tema A1 en tema A2 word tema B ook aangetref. Dit is op die melodiese materiaal van *Dunkeld House* gebaseer en word in die volgende voorbeeld geïllustreer. Die gebruik van gebroke-akkoordfigure, soos dit in tema A2 voorkom, is ook in tema B opmerklik en kan in maat 40 van die volgende voorbeeld gesien word:

Voorbeeld 5.22: Melodiese materiaal van tema B in “Two Jigs”, mate 38-44

## Harmonie

Die toonsoort van tema A1 is die Eoliese modus van G. Tema A1 word deur tweestemmige intervale van 'n kwart en soms 'n kwint ondersteun, en kan in die onderstaande voorbeeld in mate 7, 8 en 9 se linkerhand waargeneem word. Wanneer die melodiese materiaal in die pedaallyn voorkom (maat 9), word ongewone akkoorde in die manuele aangetref. Hierdie ongewone akkoorde bestaan uit 'n verskeidenheid intervale en kan in mate 9 en 10 in die onderstaande voorbeeld waargeneem word. Elk van die verskeie frases van Tema A1, eindig telkens op 'n oop kwintakkoord, gebou op E. Dit kan waargeneem word op die tweede polsslag in maat 8 van die volgende voorbeeld:

Voorbeeld 5.23: Akkoordgebruik in tema A1 in “Two Jigs”, mate 6<sup>2</sup>-10

Tweestemmige- en driestemmige akkoorde, bestaande uit kwart- en kwintintervalle wat chromatiese beweeg, is kenmerkend aan die akkoordgebruik van tema A2. Die tweede frase van tema A2 word gebruik om dit te illustreer: driestemmige oop kwintakkoorde met chromatiese beweging word in die linkerhand aangetref en dit word ondersteun deur 'n opgaande chromatiese toonleer in die Pedaal, verdubbel met 'n kwint:

Voorbeeld 5.24: Akkoordgebruik in tema A2 in “Two Jigs”, mate 29-32

Tema A2 dien verder ook as modulerende materiaal aangesien die toonsoort na die Eoliese modus van D verander. Die gebruik van die tonika-akkoord van B mineur in maat 29 en 32 as aanvangs- en slotakkoord, word as die toonsentrum beklemtoon.

Die gebruik van 'n pedaalpunt word by die herhaling van tema A aangetref en kan in voorbeeld 5.25 gesien word. 'n Dreunbas op die tonika en dominant word by die herhaling van tema B (voorbeeld 5.27), asook in die koda (voorbeeld 5.28) aangetref. Dit word in meer besonderhede by die stylaspekte "ritme" en "tekstuur" hieronder uiteengesit.

### Ritme

Die ritme van die melodiese materiaal bestaan uit hoofsaaklik agtstenote. Dit word ook in die begeleidingsmateriaal aangetref, maar slegs as een agtstenoetwaarde op elke pols. Hierdie ritme ondersteun die danskarakter van die komposisie.

By die herhaling van tema A word daar egter 'n verskil in die ritme van die begeleidingsmateriaal aangetref, en dit word deur *legato* agtstenote in die vorm van twee afgaande chromatiese toonlere, asook 'n aangehoue pedaalpunt in die pedaallyn in mate 80-85 gekenmerk. Hierdie ritmiese materiaal word in die volgende voorbeeld geïllustreer:

Voorbeeld 5.25: Ritmiese gebruik by die herhaling van tema A in "Two Jigs", mate 84-85

The musical score for measures 84-85 of "Two Jigs" is presented in three staves. The top staff is for the guitar (Gt) in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle staff is for the piano (Sw) in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a separate bass line in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The piano part includes a bracketed section labeled "afgaande chromatiese toonleer" (descending chromatic scale) and a section labeled "pedaalpunt" (pedal point) with a long horizontal line indicating a sustained note.

## Tekstuur

'n Homofoniese tekstuur is deurgaans in tema A1 en tema A2 teenwoordig. Die melodiese materiaal is duidelik herkenbaar in óf die manueel óf pedaalpartye. Dit verander egter in tema B na 'n kontrapuntale tekstuur waar die melodie van *Dunkeld House* as die tema van 'n vierstemmige fuga aangetref word. Die fugatema word met die regterhand in 'n frase van sewe mate voorgestel. Drie intredes van die fugatema volg, waarvan die laaste intrede in die Pedaal voorkom. Die volgende voorbeeld word gebruik om die fugale behandeling van tema B te illustreer. Die tweede intrede van die fugatema is 'n kwart laer en word in maat 44 se linkerhand aangetref. Die kontratema is waarneembaar in die regterhand:

Voorbeeld 5.26: Die fugale tekstuur van tema B in "Two Jigs", mate 44<sup>2</sup>-51

By die vyfde intrede van die fugatema word 'n saamgestelde homofoniese tekstuur aangetref met die melodie in die hoogste stempartye. Die volgende voorbeeld word gebruik om die homofoniese tekstuur van die vyfde intrede van die fuga in tema B te illustreer. Dit word ondersteun deur kwart- en kwintintervalle in die linkerhand, asook 'n dreunbas in die Pedaal:

Voorbeeld 5.27: Die homofoniese tekstuur van tema B in "Two Jigs", mate 66-69

Die komposisie sluit af met 'n koda waar daar weereens van 'n saamgestelde tekstuur gebruik gemaak word. Dit word in die volgende voorbeeld geïllustreer en bestaan uit die kontrapuntale gebruik van tema B en tema A1. In die volgende voorbeeld word tema B in die regterhand waargeneem en tema A1 in die linkerhand. 'n Dreunbas op die tonika en dominant is in die pedaalparty teenwoordig:

Voorbeeld 5.28: Kontrapuntale en saamgestelde teksture in die koda in "Two Jigs", mate 136-140

The musical score for Example 5.28, measures 136-140, is for the organ. It is marked 'Slower (♩ = 104)' and 'leggiero'. The score is for Swell (Sw) and Great (Gt) organs. The Swell part plays 'tema B' and the Great part plays 'tema A'. A 'dreunbas' (pedal) part is shown at the bottom, consisting of a series of notes on the tonic and dominant.

### Registrasie

Die keuse van registrasie ondersteun eerstens die skertsende karakter van hierdie beweging. Dit word verkry deur middel van die Fluit 8' en Fluit 2' wat vir tema A voorgeskryf word, asook die gebruik van 'n Simbel in tema B. Die keuse van registrasie ondersteun tweedens die homofoniese karakter van hierdie komposisie. Dit kan veral in die tweede frase van tema A (maat 9, voorbeeld 5.20) waargeneem word wanneer albei hande op die Hoofwerk speel met Prestant 8'-, Fluit 8'- en Salisionaal 8'-registers. Die melodiese materiaal word in die Pedaal uitgevoer met 'n Fluit 16' en 8', asook 'n Prestant 8'. Die registrasievoorskrifte ondersteun derdens die saamgestelde tekstuur. Dit word veral in die koda aangetref waar die kontrapuntale gebruik van die temas, tesame met 'n dreunbas voorkom: die regterhand speel tema B met 'n Fluit 8' en 2' op die Swelwerk, en die linkerhand klink met tema A op die Hoofwerk met drie 8'-registers. Verder word 'n dreunbas in die Pedaal met 'n Fluit 16' en 8' voorgeskryf.

### Idiosinkratiese instrumentgebruik

Kloppers gebruik albei die Hoofwerk en Swelwerk, sowel as die Pedaal vir die melodiese materiaal. Die gebruik van 'n dubbelpedaal word as 'n dreunbas ingespan en dra sodoende by tot die Skotse karakter van hierdie komposisie.



### 5.3.2.4 Beweging IV: “Toccata on Two Marching Songs”

“Toccata on Two Marching Songs” open in enkelvoudige vierslagmaat en een kruis word as die toonsoortteken vooraf gegee. Die karakteraanduiding is “introduction, freely” en word met ’n metronoomspoed aangedui.

#### Vormstruktuur

Hierdie komposisie is in ’n *Da Capo*-vorm (e-poskorrespondensie, 4 Augustus, 2020). Die verskeie dele van die komposisie word van mekaar onderskei deur die verandering van toonsoortteken en karakteraanduidings. Dit word in die volgende tabel met maatnommers geïllustreer:

Tabel 5.5: Die vormstruktuur van “Toccata on Two Marching Songs”

Deel	Toonsoort	Karakter aanduiding	Mate
Inleiding	G majeur	<i>Introduction, freely</i>	1-9
A	G majeur	<i>Lively</i>	10-88
B	E majeur	<i>March-like</i>	89-130
A <sup>1</sup>	G majeur	<i>Tempo I</i>	131-159
Koda	G majeur	<i>Maestoso alla marcia</i>	160-174
		<i>Presto</i>	175-183

Uit die bogenoemde tabel word die opening van die komposisie met ’n inleiding, sowel as die afsluiting daarvan met ’n koda, waargeneem. Verder word die verdeling van die koda in twee duidelike dele waargeneem en elke deel word deur nuwe karakter- en tempo-aanduidings gekenmerk.

Die tydmaatteken verander in die A-deel na enkelvoudige tweeslagmaat. Dit bestaan uit verskeie frases van tema A, maar word deur ’n interlude van nege mate onderbreek. Die interlude bestaan uit vrye materiaal. Verskeie komposisietegnieke word aangewend sodat die interlude in kontras met die voorafgaande frases van tema A staan. Hierdie kontras skep veral spanning en afwagting voor die herhaling van tema A daarna. Die A-deel sluit met ’n brugpassasie af.

Die B-deel bestaan uit tema B. Ná die B-deel word 'n verkorte weergawe van tema A en die interlude aangetref. Die koda wat daarna volg word van die res van hierdie komposisie onderskei deur die verandering van tydmaatteken na saamgestelde vierslagmaat.

### Melodie

Kloppers gebruik twee Skotse marsliedere as melodiese materiaal vir hierdie tokkate, naamlik *Scotland the Brave* vir tema A en *Loch Lomond*, ook bekend as *The Bonnie Banks o' Loch Lomond*<sup>24</sup> vir tema B. Tema A is op die patriotiese lied, *Scotland the Brave* gebaseer en word in die volgende voorbeeld geïllustreer. Die melodiese materiaal verdubbel soms met die interval van 'n kwart, soos in mate 11 en 12, of die interval van 'n sekunde, soos in mate 10 en 12. Verder word dit ook driestemmig hanteer, soos in mate 14 tot 17. Die deurganse gebruik van 'n sekunde interval in hierdie drieklank is opmerklik.

Voorbeeld 5.29: Melodiese materiaal van tema A in “Tocatta on Two Marching Songs”, mate 10-17

The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled 'Sw' and numbered '10', contains measures 10, 11, and 12. A bracket above measures 11 and 12 is labeled 'kwartintervalle'. A bracket below measures 10 and 11 is labeled 'sekunde-interval'. The second staff, also labeled 'Sw' and numbered '14', contains measures 14, 15, 16, and 17. A bracket below the first measure of this staff is labeled 'driestemmige akkoorde'.

Ná die interlude word die herhaling van frase A aangetref, maar die melodielyn word hierdie keer 'n oktaaf laer uitgevoer.

Die melodiese materiaal van tema B klink as die boonste stemparty van drie- en vierstemmige akkoorde en word in die volgende voorbeeld geïllustreer:

<sup>24</sup> Dit word as *The Loch Lomond Song* deur Kloppers in die partituur aangedui.

Voorbeeld 5.30: Melodiese materiaal van tema B in “Tocatta on Two Marching Songs”, mate 91-94



Die kontrapuntale gebruik van beide tema A en tema B is in die eerste deel van die koda teenwoordig. Tema A kan in die volgende voorbeeld in die pedaallyn, en tema B in die linkerhand waargeneem word:

Voorbeeld 5.31: Kontrapuntale gebruik van tema A en tema B in “Tocatta on Two Marching Songs”, mate 160-163

160 **Maestoso alla marcia** (♩. = 48)

162

### Harmonie

Soos dit reeds in tabel 5.5 geïllustreer is, word tema A en tema B onderskeidelik in die tonsoorte van G majeur en E majeur aangetref. Die gebruik van medianttoonsoorte is sodoende teenwoordig in hierdie komposisie

Die inleiding bestaan uit akkoorde wat as sesklanke klink en word in die volgende voorbeeld geïllustreer. Drieklanke, waarvan sommige tone bygevoeg word, is veral by die akkoordgebruik kenmerkend. Dit sluit in die dominant met 'n bygevoegde majeurewende in maat 1, die submediant met verhoogde tertse en 'n bygevoegde tweede in maat 3, die subdominant met 'n bygevoegde tweede en vierde in maat 5, asook die dominant met 'n bygevoegde tweede in maat 6:

Voorbeeld 5.32: Akkoordgebruik by die inleiding van "Toccata on Two Marching Songs", mate 1-6

The musical score shows the following chord progression and dynamics:

- Measure 1: G major (I-7) with piano (p) dynamic.
- Measure 2: VI-2 (E minor triad).
- Measure 3: IV-2+4 (C major triad with added second).
- Measure 4: V-2 (D major triad).
- Measure 5: IV-2+4 (C major triad with added second).
- Measure 6: V-2 (D major triad).

Akkoordgebruik by tema A sluit hoofsaaklik die tonika, subdominant en dominant in, wat as vier- en vyfklanke voorkom. Dit word deur begeleidingsmateriaal in die vorm van gebroke oktawe en gebroke, oop kwintakkoorde ondersteun. Die akkoordgebruik van tema B sluit drie- en vierklanke met die melodiese materiaal in die boonste stemparty in. Dit kan in voorbeeld 5.34 waargeneem word en die melodiese materiaal word in die linkerhand gesien. Akkoordgebruik in die eerste deel van die koda bestaan uit die tonika, supertonika, subdominant en submediant. Dit word met bygevoegde note en non-akkoordnote ingekleur. Die komposisie eindig op die tonika-akkoord van G majeur waarvan die tweede toon bygevoeg is.

Die toon G is altyd in die begeleidingsmateriaal van tema A, sowel as in die pedaallyn teenwoordig en dien sodoende as 'n tonikapedaalpunt. In die interlude verander hierdie pedaalpunt na die dominant van G majeur. 'n Tonika- en dominantpedaalpunt is deurgaans in die begeleidingsmateriaal van tema B teenwoordig. 'n Omgekeerde pedaalpunt op die tonika is in die boonste stemparty van die koda teenwoordig.

'n Uitgebreide plagale kadens oor nege mate word in die koda aangetref.

## Ritme

'n Verskeidenheid van ritmiese materiale skep kontras in hierdie komposisie. By die inleiding word lang nootwaardes, soos heelnote en halfnote in die manuaalpartye aangetref. Hierdie langer nootwaardes staan in kontras met sestiendennootlopies in die Pedaal.

Die melodiese materiaal van tema A word slegs in agstenootwaardes aangetref. Kloppers gebruik die herhaling van agstenote, soos in mate 12, 16 en 17 (voorbeeld 5.29) om die langer nootwaardes van die oorspronklike melodie voor te stel. Hierdie melodiese materiaal word deur begeleidingsmateriaal ondersteun wat uit 'n sestiendennoot-triool bestaan en in die regterhand van die volgende voorbeeld geïllustreer word:

Voorbeeld 5.33: Ritmiese gebruik in tema A in "Tocatta on Two Marching Songs", mate 10-13

The image shows a musical score for guitar (Gt) and swell (Sw) for measures 10-13. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The guitar part (Gt) features a melodic line with eighth notes and a steady eighth-note accompaniment. The swell part (Sw) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The tempo marking 'leggero sempre' is present. The score is numbered 10 at the beginning.

In die interlude word kontras in die ritmiese materiaal geskep deur die gebruik van twee-en-dertigste-noot toonleerpassasies. 'n Nuwe tempo-aanduiding, naamlik "broader" word hier aangetref.

Die melodiese materiaal van tema B bestaan uit agtstenote, asook gepunteerde agtstenote gevolg deur 'n sestiendennoot. Dit word deur 'n ritmiese ostinaat, bestaande uit 'n sestiendennoot-triool, ondersteun. In die pedaal word agtstenote op elke pols aangetref. Die ritmiese gebruik in tema B dra by tot 'n marsagtige karakter en steun sodoende die karakteraanduiding, "March-like". Die volgende voorbeeld word gebruik om die ritmiese gebruik van tema B te illustreer. Die ritmiese ostinaat word deur die regterhand op die Hoofwerk uitgevoer, en die melodiese materiaal deur die linkerhand op die Swelwerk:

Voorbeeld 5.34: Ritmiese gebruik in tema B in “Tocatta on Two Marching Songs”, mate 91-92

The image shows a musical score for measures 91-92. It consists of three staves. The top staff is for Guitar (Gt) and contains a rhythmic ostinato of eighth-note triplets, with the label 'ritmiese ostinaat' below it. The middle staff is for Swell (Sw) and contains melodic material in the right hand, with the label 'melodiese materiaal' below it. The bottom staff is for Swell (Sw) and contains a rhythmic ostinato of eighth notes, with the label 'ritmiese ostinaat' below it. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4.

Soos reeds genoem verander die tydmaatteken in die koda na saamgestelde vierslagmaat en die ritme van die melodiese materiaal word daarby aangepas. Dit is in voorbeeld 5.31 waarneembaar. Die begeleidingsmateriaal bestaan uit sestiendenootwaardes en word in die vorm van gebroke akkoorde aangebied. Dit word telkens deur 'n sestiendenootrusterken voorafgegaan. Die herhaalde gebruik van hierdie ritme op elke pols veroorsaak ritmiese voortstuwing en word in die regterhand van voorbeeld 5.31 gesien. Hierdie ritme in saamgestelde tydmaatteken skep dieselfde effek as die ritme wat in tema A (voorbeeld 5.33) in enkelvoudige maatslag as triole voorkom.

### Tekstuur

'n Homofoniese tekstuur word in tema A aangetref. In tema B word 'n saamgestelde homofoniese tekstuur aangetref. Die melodiese materiaal is duidelik herkenbaar en dit word deur twee ritmiese ostinate ondersteun. 'n Kontrapuntale tekstuur is in die koda teenwoordig met die gesamentlike gebruik van beide tema A en tema B (e-poskorrespondensie, 4 Augustus, 2020).

### Registrasie

'n Vol registrasie-aanduiding met alle registers op die Swelwerk, 'n Prestant 8', 4', 2' en Mikstuur op die Hoofwerk, asook 'n Prestant 16', 8', 4' en Mikstuur op die Pedale word by die inleiding voorgeskryf.

Die registrasie-aanduiding steun die homofoniese tekstuur van tema A en tema B. In tema A word die melodiese materiaal op die Swelwerk aangetref en die registers Fluit 8', 4' en 2', sowel as 'n Simbel word voorgeskryf. Die begeleidingsmateriaal word met 'n Prestant 8' en 4' en 'n Fluit 8' op die Hoofwerk voorgeskryf en 'n Prestant 16', 8' en 4' in die Pedaal. 'n Geleidelike *crescendo* in tema A word deur die byvoeging van registers verkry. Dit sluit 'n Oktaaf 2' en 'n Mikstuur op die Hoofwerk in, asook 'n Trompet 8' op die Swelwerk. Kloppers gee voorkeur aan die Trompetregister vir die melodiese materiaal van tema B. Die begeleidingsmateriaal word hier deur 'n Fluit 8', Mikstuur op die Hoofwerk en 'n Prestant 8' en Fluit 8' op die Pedaal ondersteun.

Die koda word met so te sê alle registers uitgevoer. In die Pedaal word die Posaune 16' en Klaroen 4' by die Prestant 16', 8', 4' en Trompet 8' gevoeg. In die tweede deel van die koda word die aanduiding "full organ" (ook genoem, *tutti*) aangetref.

#### Idiosinkratiese instrumentgebruik

Kloppers gebruik die verskillende manuele op die orrel om die homofoniese tekstuur van die komposisie te versterk. Die melodiese materiaal van tema A en tema B word telkens op die Swelwerk en die begeleidingsmateriaal op die Hoofwerk uitgevoer. 'n Dubbelpedaal word gereeld gebruik om 'n harmoniese en ritmiese funksie te vervul en is nooit net bloot vir die verdubbeling van klank teenwoordig nie.

#### Ander kenmerkende eienskappe

Uitvoeringspraktyke word noukeurig deur Kloppers in hierdie komposisie aangedui. Dit sluit artikulasie, gereelde tempo- en karakteraanduidings, metronoomspoed, asook registrasie en manuaalgebruik in.

### **5.3.3 Samevatting**

In die voorafgaande paragrawe het die navorser die komposisies vir die orrel as solo-instrument, sowel as die stylaspekte, registrasie en idiosinkratiese instrumentgebruik in die komposisie, *Celtic Impressions*, ondersoek. Die data sal in Hoofstuk 6 bespreek word en met die relevante literatuur in Hoofstuk 2 in verband gebring word. Vervolgens gaan die komposisies in groep 2 ondersoek word.

## 5.4 Groep 2: Die komposisies vir orrelduo

In hierdie afdeling van die hoofstuk gaan die data vir die komposisies vir orrelduo uiteengesit word. Dit open met 'n oorsig van die verskeie komposisies in hierdie groep en word gevolg deur 'n ondersoek na aspekte van styl, registrasie en idiosinkratiese instrumentgebruik in *Dance Suite for Organ Duet*. Hierdie afdeling van die hoofstuk sluit af met 'n samevatting.

### 5.4.1 Oorsig

Kloppers komponeer vier werke vir orrelduo. Dit sluit in:

- *Memoires of a Canadian Organist (9 Character Pieces)* in 1993.
- *Postlude (Festive Introduction and Fugue) on “Salve Festa Dies” (“Hail Thee, Festival Day”)* in 1994.
- *Dance Suite for Organ Duet* in 1997.
- *Five Organ Chorale Preludes for Organ Duet* in 2019.

#### Ontstaan

Die eerste komposisie vir orrelduo, *Memoires of a Canadian Organist (9 Character Pieces)*, het as 'n opdragwerk ontstaan (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020). Hierdie komposisie is deur die *Canadian Broadcast Company* vir die orrelduo Joachim Segger en Marnie Giesbrecht aangevra (Kloppers, 2018). Kloppers kies self die titel van hierdie komposisie (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020).

Die tweede komposisie vir orrelduo, *Postlude (Festive Introduction and Fugue) on “Salve Festa Dies” (“Hail Thee, Festival Day”)*, het as 'n verwerking van 'n vorige komposisie ontstaan. Dit is op die derde deel van die solo-orrelkomposisie, *Triptych on Hymn Tunes by Ralph Vaughan Williams* gebaseer, wat reeds in 1984 gekomponeer is (e-poskorrespondensie, 10 Maart, 2021).

Die derde komposisie vir orrelduo, *Dance Suite for Organ Duet*, het as 'n opdragwerk ontstaan. Dit is geskryf in opdrag van die voormalige Suid-Afrikaner, Michael Westwood, vir die Montreal-orrelduetpaar, Philip Crozier en sy vrou, Sylvie Poirier (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020).



Die vierde komposisie vir orrelduo, *Five Chorale Preludes for Organ Duet*, bestaan uit die koraalpreludes wat oorspronklik deel van *Memoires of a Canadian Organist (9 Character Pieces)* gevorm het (Kloppers, 1993/2019).

### Invloed

Kanadese temas word as 'n invloed op *Memoires of a Canadian Organist (9 Character Pieces)* gesien. Kloppers beskryf die werk as universeel, maar voeg by dat baie van die dele in die komposisie die ervaringe van orreliste oor die wêreld, asook musiek eie aan Kanada uitbeeld (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020). Dit sluit die Kanadese kerslied, *'Twas in the Moon of Wintertide*, asook Kanadese kultuur- en politieke temas in (e-poskorrespondensie, 4 Augustus, 2020).

Die komposisie *Dance Suite for Organ Duet* is gebaseer op danse en volgens Kloppers (1997/2018), in 'n Neo-Romantiese/Klassieke-idioom. Kloppers (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020) voeg Neo-Klassieke invloede van die Franse tradisie, asook vroeë jazz-elemente as invloede by. Die drie bewegings is van tradisionele en moderne dansvorme afgelei en sluit 'n wals, minuet, *habanera*, polka en 'n *cakewalk* in. Alhoewel verskeie dansvorme in hierdie komposisie aangetref word, het dit volgens Kloppers (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020) sekere bindende elemente vir al die bewegings. Dit neem die styl van 'n divertimento aan en is volgens Kloppers (1997/2018) 'n ligte en speelse komposisie van 11 minute lank.

### **5.4.2 Aspekte van styl in *Dance Suite for Organ Duet***

Elk van die drie bewegings van *Dance Suite for Organ Duet* gaan vervolgens per beweging volgens aspekte van styl, registrasie en idiosinkratiese instrumentgebruik ondersoek word.

#### **5.4.2.1 Beweging I: “Waltz”**

Die eerste beweging van *Dance Suite for Organ Duet* vind neerslag in die dansvorm van 'n wals. Dit is in enkelvoudige drieslagmaat geskryf en vier kruise word as die toonsoortteken vooraf gegee. Die karakter-aanduiding is “fast, but elegantly” en word met 'n metronoomspoed aangedui. Kloppers (1997/2018) beskryf “Waltz” as 'n vinnige en bruisende beweging in die styl van 'n *moto perpetuo*.

### Vormstruktuur

Hierdie komposisie is in 'n rondovorm gekomponeer. Dit open met 'n inleiding en sluit af met 'n koda. Elk van die dele binne die rondovorm bestaan uit 'n variant van die walstema. Vyf variante is teenwoordig en die plasing daarvan binne die rondovorm word in die volgende tabel met maatnommers aangetoon:

Tabel 5.6: Die vormstruktuur van “Waltz”

Deel	Walstema	Mate
Inleiding	Eerste twee note van variant 1	1-44
A <sup>1</sup>	Variant 1 en variant 2	45-79
B	Variant 3	79-103
A <sup>2</sup>	Variant 1	104-125
C	Variant 4 en variant 5	126-191
A <sup>3</sup>	Variant 1 en variant 3	192-238
Koda	Eerste twee note van variant 1	238-246

Uit hierdie tabel is die herhaaldelike terugkeer van variant 1 opmerklik, asook die eerste twee note van variant 1 wat in die inleiding en koda teenwoordig is.

### Melodie

Soos reeds genoem is hierdie komposisie op vyf variante van die walstema gebaseer. Volgens Kloppers (e-poskorrespondensie, 4 Augustus, 2020) is die motiewe van al vyf variante verwant aan mekaar. Die melodielyne van die vyf variante is telkens agt mate in lengte en bestaan uit verskeie soorte intervalle wat trapsgewyse note, spronge en herhaalde note insluit. Voorbeeld 5.35 word gebruik om die eerste variant van die walstema te illustreer. Die motief van die stygende melodiese derde word in mate 45 en 46 waargeneem en die interval van 'n tert in mate 46, 51 en 52. Die res van die materiaal in hierdie komposisie vloei voort uit variant 1. Variant 2 is volgens Kloppers (e-poskorrespondensie, 4 Augustus, 2020) 'n voorsetting van variant 1 (voorbeeld 5.35). Voorbeeld 5.36 word gebruik om die melodiese materiaal van variant 2 te illustreer. Die gebruik van die stygende melodiese tweede is opmerklik in maat 65, 67 en 69:

Voorbeeld 5.35: Melodiese materiaal, variant 1 in “Waltz”, mate 45-52

45 Stygende melodiese derde | stygende melodiese derde |  
 stygende melodiese tweede | tertsinterval |  
 tertsinterval |

Voorbeeld 5.36: Melodiese materiaal, variant 2 in “Waltz”, mate 65-72

65 stygende melodiese tweede | | | |  
 | | | |

Die melodiese materiaal van variant 3 is volgens Kloppers 'n vry-omgekeerde vorm van variant 1 (e-poskorrespondensie, 4 Augustus, 2020). Dit bestaan uit trapsgewyse stygende en dalende patrone en word in die volgende voorbeeld geïllustreer. Die stygende melodiese derde, wat ook in die eerste variant (voorbeeld 5.35) teenwoordig is, kan in maat 96 waargeneem word:

Voorbeeld 5.37: Melodiese materiaal, variant 3 in “Waltz”, mate 90-98

90 | | | |  
 | | | | stygende melodiese derde | |

Die melodiese materiaal van variant 4 bestaan uit die opgaande melodiese tweede, trapsgewyse note, herhaalde note, asook die interval van 'n terts en kwart. Dit herinner aanvanklik aan die melodiese materiaal van variant 2 (voorbeeld 5.36). Die opgaande melodiese tweede is waarneembaar in mate 126 en 128 en die tertsinterval in mate 127 en 129 van die volgende voorbeeld:

Voorbeeld 5.38: Melodiese materiaal, variant 4 in “Waltz”, mate 126-134

Variant 5 is 'n getransponeerde herhaling van variant 2 (voorbeeld 5.36) en word in die volgende voorbeeld geïllustreer:

Voorbeeld 5.39: Melodiese materiaal, variant 5 in “Waltz”, mate 146-153

Soos reeds genoem, begin hierdie komposisie met 'n inleiding en sluit dit met 'n koda af. Beide hierdie dele is gebaseer op die herhaalde gebruik van die eerste twee note van variant 1 (Kloppers, e-poskorrespondensie, 4 Augustus, 2020). Die volgende voorbeeld word gebruik om twee mate van die inleiding te illustreer. Die herhaalde gebruik van die eerste twee note van variant 1, die opgaande melodiese tweede, kan in die linkerhand van die *primo*, asook die regterhand van die *secondo* gesien word:

Voorbeeld 5.40: Inleiding afgelei van variant 1 in “Waltz”, mate 1-2

## Harmonie

Elk van die bogenoemde variante word in 'n nuwe toonsoort aangetref. Die gebruik van toonsoorte in die verskeie variante word in dieselfde volgorde soos dit in die komposisie voorkom, in die volgende tabel geïllustreer:

Tabel 5.7: Die vyf variante en toonsoorte in “Waltz”

Walstema	Toonsoort
Variant 1	E majeur
Variant 2	C-kruis mineur
Variant 3	G majeur
Variant 1	E majeur
Variant 4	G majeur
Variant 5	E-mol majeur
Variant 1	E majeur
Variant 3	E majeur

'n Belangrike eienskap van die toonsoortgebruik in hierdie komposisie is die verwante medianttoonaarde. Dit is volgens Kloppers (e-poskorrespondensie, 4 Augustus, 2020) 'n bindende element in hierdie komposisie en is duidelik in die bogenoemde tabel waarneembaar.

In hierdie komposisie gebruik Kloppers hoofsaaklik akkoorde wat uit primêre drieklanke in verskeie omkerings bestaan. Soms word tone in die akkoord verlaag, soos 'n verlaagde negende in maat 135 en soms word tone bygevoeg, soos die byvoeging van 'n elfde in maat 187.

Die kadensiële formule, naamlik E: vi – IV – V – I, word gereeld in hierdie komposisie aangetref. Hierdie kadensiële formule is volgens Kloppers (e-poskorrespondensie, 4 Augustus, 2020) een van die bindende elemente in hierdie komposisie en kan in die volgende voorbeeld in mate 51 tot 53 gesien word:

Voorbeeld 5.41: Kadensiële formule in “Waltz”, mate 51-53<sup>1</sup>

51 *poco rit. ....* *A tempo*

Primo

Ped.

Secundo

Ped.

I vi IV V I

### Ritme

Die gebruik van 'n *moto perpetuo* word in hierdie komposisie aangetref. Dit bestaan uit die aanhoudende en herhalende gebruik van op- en afgaande agtstenootfigure en kan reeds vanaf maat 1 (voorbeeld 5.40) gesien word. Die gebruik van hoofsaaklik agtstenote word ook in die melodiese materiaal van die vyf variante aangetref. Verder word daar ook kwartnote veral in die baslyn aangetref. Dit kom op die eerste pols van elke maat voor en steun die danskarakter van hierdie komposisie.

Die harmoniese ritme van variant 2 en variant 5 stem met die ritme van die melodielyn ooreen. Variant 5 word in voorbeeld 5.43 gesien. Dit staan in teenstelling met die harmoniese ritme van 'n gepunterde halfnoot in variant 1, 3 en 4. Die harmoniese ritme van variant 1 word in voorbeeld 5.42 geïllustreer.

### Tekstuur

Die tekstuur van “Waltz” kan as saamgesteld beskryf word en bestaan telkens uit drie of vier dele. Voorbeeld 5.42 word gebruik om vier mate van die vierdelige tekstuur in variant 1 te illustreer. Dit bestaan deurgaans uit melodiese materiaal, 'n *moto perpetuo*, basnote en harmoniese inkleding. In voorbeeld 5.42 kan die melodiese materiaal in die regterhand van die *primo*-speler, die *moto perpetuo* in beide die *primo*- en *secondo*-spelers se partye, die harmoniese inkleding in die linkerhand van die *secondo*-speler en die basnote in die pedaalparty waargeneem word.

Drie mate van variant 5, word gebruik om die driedelige saamgestelde tekstuur te illustreer en kan in voorbeeld 5.43 waargeneem word. Hierdie tekstuur bestaan uit melodiese materiaal, 'n *moto perpetuo* en harmoniese inkleding. Die melodiese materiaal, sowel as die *moto perpetuo*, word in die *primo*-party aangetref en die harmoniese inkleding in die *secundo*- en pedaalpartye.

Dit is opmerklik dat die tekstuur in hierdie komposisie deurgaans tussen die duospelers wissel.

Voorbeeld 5.42: Die saamgestelde tekstuur in variant 1 in "Waltz", mate 45-46

45

Primo

melodiese materiaal

*moto perpetuo*

Secundo

harmoniese inkleding

basnote

E: I V

Voorbeeld 5.43: Die saamgestelde tekstuur in variant 5 in "Waltz", mate 187-190

187

Primo

melodielyn

*moto perpetuo*

Secundo

harmoniese inkleding

basnote

Eb: IV° Vii I# E: I° IV° V° I

### Registrasie

Die toonhoogte van die registrasie sluit slegs 8'- en 4'-registers op die Hoofwerk in. Behalwe vir die byvoeging van 'n 2' by variant 5, stem die toonhoogte van die registrasie vir die Swelwerk met dié op die Hoofwerk ooreen. Daar word hoofsaaklik van Fluite- en Strykerregisters gebruik gemaak, maar in die vyfde variant word Prestante ook bygevoeg. Sagter 16'- en 8'-registers word op die Pedaal voorgeskryf.

### Idiosinkratiese instrumentgebruik

Kloppers gebruik albei manuele in hierdie komposisie om die verskeie teksture uit te lig. Behalwe vir variant 5, waar albei spelers op die Hoofwerk speel, asook die koda waar albei spelers op die Swelwerk speel, wissel die gebruik van manuele deurgaans in hierdie komposisie. Die *moto perpetuo* word deurgaans op die Hoofwerk gespeel en die res van die materiaal op die Swelwerk.

#### **5.4.2.2 Beweging II: “Habanera and Minuet”**

Die tweede beweging van hierdie komposisie bestaan uit twee danse wat 'n *habanera* en 'n *minuet* insluit. Dit open met die *habanera* en een kruis word as die toonsoortteken gegee. Die *minuet* volg daarna en vier kruise as toonsoortteken word aangetoon. Waar die *minuet* in enkelvoudige drieslagmaat geskryf is, kom die *habanera* in enkelvoudige tweeslagmaat voor.

Die twee danse staan ten opsigte van die tempo in kontras teenoor mekaar. In teenstelling met die stadige tempo in die *habanera*, word die *minuet* volgens Kloppers (2018) as 'n vinniger dans in hierdie komposisie aangebied as dié wat in die klassieke tradisie aangetref word. Aanwysings ten opsigte van die karakter word ook aangetref. Die *habanera* word aangedui as “delicately and somewhat wistfully” en Kloppers voeg by dat dit met buigsaamheid in die nootwaardes uitgevoer moet word, asook stadiger as 'n tango. Die *minuet* word met die karakter “elegantly” aangedui.

### Vormstruktuur

'n Driedelige vorm is in hierdie beweging teenwoordig. Die A-dele bestaan uit die *habanera*-tema en die B-deel uit die *minuet*-tema. Dit open met 'n inleiding van ses mate. Die volgende tabel word gebruik om die vormstruktuur en plasing van die danstemas daarbinne te illustreer:





Voorbeeld 5.45: Die eerste *Minuet*-tema, mate 32-35

32

stygende melodiese derde

tertsinterval

Primo

Hw

Secundo

Hw

*moto perpetuo*

Ped.

E: V<sub>2</sub> IV V<sub>2</sub> I<sub>2</sub> IV V<sub>2</sub> I V I<sub>2</sub>

Tema B2 bestaan uit die motief van die stygende melodiese derde, gevolg deur die motief van die stygende melodiese tweede en word in die volgende voorbeeld geïllustreer. Die bogenoemde motiewe in tema B2 word in die boonste stem van die *primo* in mate 41 en 42 gesien:

Voorbeeld 5.46: Die tweede *Minuet*-tema, mate 41-44

41

stygende melodiese derde

stygende melodiese tweede

Primo

Sw

Secundo

Sw

*échappée*

*hulpnote*

Ped.

g#: iv iv<sup>7</sup> iv<sup>d</sup> iv<sup>9</sup> VI IV V<sup>7</sup> i

kadensiële formule

## Harmonie

Die toonsoortgebruik van die verskeie danstemas in hierdie beweging word in die volgende tabel geïllustreer:

Tabel 5.9: Die danstemas en toonsoortteken van “Habanera and Minuet”

Deel	Danstema	Toonsoortteken
A	<i>Habanera</i>	G majeur
B	<i>Minuet</i> : Tema 1	E majeur
	<i>Minuet</i> : Tema 2	G-kruis mineur
A <sup>1</sup>	<i>Habanera</i>	G majeur

Uit die bogenoemde tabel is die gebruik van verwante medianttoonaarde duidelik. Nie net word verwante medianttoonaarde tussen die *habanera*- en *minuet*-temas raakgesien nie (G majeur en E majeur), maar ook tussen die eerste en tweede *minuet*-tema (E majeur en G-kruis mineur).

Die akkoordgebruik in hierdie komposisie sluit die tonika-, subdominant- en dominantakkoorde in omkering in. Hierdie drieklanke word soms met sewendes, negendes en elfdes opgebou. 'n Verlaging en verhoging van sommige tone van die vier- en vyfklanke word ook soms aangetref. In die eerste *minuet*-tema word die tonikadriekklank gereeld in tweede omkering aangetref, soos in mate 33 en 35 (voorbeeld 5.45). Verskeie non-akkoordnote soos *échappées*, *appoggiatura*'s, deurgangsnote en hulnote kleur die harmonie in. Die subdominant as 'n vier- of vyfklank word gereeld by die tweede *minuet*-tema aangetref, soos in mate 41-42 (voorbeeld 5.46). Non-akkoordnote word ook hier aangetref en dit sluit in 'n *échappée* en hulnote wat onderskeidelik in mate 43 en 44 (voorbeeld 5.46) in die *secondo*-party waargeneem kan word.

Die herhaalde gebruik van die toon D in die *habanera*-tema dui op die dominantpedaalpunt van G majeur. Dit word alreeds in die openingsmaat waargeneem (voorbeeld 5.47) en deurgaans in die ses frases van die A-deel aangetref.

Elk van die frases van die tweede *minuet*-tema, tema B2, sluit af met dieselfde kadensiële patroon wat reeds in die eerste beweging, “Waltz” aangetref is. Dit word in mate 43 en 44 (voorbeeld 5.46) gesien en bestaan uit G-kruis mineur: VI – IV – V<sup>7</sup> – i.

### Ritme

’n Ritmiese ostinaat, bestaande uit ’n sestierendenoot gevolg deur twee *staccato* agtstenote, word reeds in maat 1 waargeneem. Hierdie ritmiese ostinaat is deurgaans in die *Habanera*-tema teenwoordig en word in die volgende voorbeeld geïllustreer:

Voorbeeld 5.47: Ritme, *Habanera*-tema, maat 1-2<sup>1</sup>



Alhoewel ander nootwaardes soos kwartnote en gepunteerde halfnote ook voorkom, is die ritmiese gebruik van ’n agtstenoot en ’n agtstenoot-rusteken kenmerkend van die melodiese materiaal van beide tema B1 en tema B2 van die *minuet* (sien voorbeeld 5.45 en 5.46). Hierdie ritmiese materiaal herinner aan die ritmiese gebruik van die waltstema in die eerste beweging van hierdie komposisie.

In die tweede *minuet*-tema, tema B2, word daar ook na die *moto perpetuo* terugverwys wat in die eerste beweging, “Waltz”, teenwoordig was. Dit word in maat 41 (voorbeeld 5.46) geïllustreer en kan in die *secondo*-party waargeneem word.

### Tekstuur

’n Saamgestelde tekstuur is in die A-deel teenwoordig en dit bestaan uit drie dele. Naas die melodiese materiaal word daar ook basnote en akkoorde wat die harmonie inkleur, aangetref. Die volgende vier mate van die *habanera*-tema word gebruik om die tekstuur te illustreer. Tweestemmige melodiese materiaal word in die *secondo* se regterhand waargeneem. Die harmoniese inkleding en basnote word in beide die *primo*- en *secondo*-party aangetref:

Voorbeeld 5.48: Die saamgestelde tekstuur in die *Habanera*-tema, mate 14-18<sup>1</sup>

14

Primo

harmoniese inkleding

Ped.

melodie

Secundo

Sw

harmoniese inkleding

Ped.

basnote

G: vi IV Vn V I

'n Saamgestelde tekstuur is ook in die B-deel teenwoordig. Die tekstuur is tweeledig en sluit vier- tot sesstemmige akkoorde in, sowel as die materiaal wat aan die *moto perpetuo* herinner. Dit kan in voorbeeld 5.45 en 5.46 gesien word.

### Registrasie

In hierdie beweging word registers wat hoofsaaklik op 'n 8'-toonhoogte voorkom, aangetref. Melodiese materiaal van die *habanera*-tema word deurgaans op die Swelwerk met 'n Trompet 8'-register gespeel. Verder word 'n Salisionaal 8' op die Hoofwerk en sagte 16'- en 8'-registers in die Pedaal as die registrasie voorgeskryf. Alhoewel geen registrasieverandering in die A-deel voorkom nie, word heelwat manueelwisselings aangetref aangesien die melodiese materiaal deurgaans tussen die *primo* en *secondo* wissel. In die *Da Capo*-A-deel, word die Trompet 8' op die Swelwerk met 'n Celeste 8', en die Salisionaal 8' op die Hoofwerk met 'n Fluit 8' vervang.

Die registrasie vir albei *minuet*-temas sluit óók registers op 'n 8'-toonhoogte in. Fluite en Strykers word op beide die Hoofwerk en Swelwerk voorgeskryf, asook 'n Prestant op die Hoofwerk. Die enigste register wat nie op 'n 8'-toonhoogte is nie, is die Pedaal

waar 'n Fluit 16' ook voorgeskryf word. Tema B1 word telkens deur beide die *primo* en *secondo* op die Hoofwerk, en tema B2 op die Swelwerk uitgevoer.

#### Idiosinkratiese instrumentgebruik

Kloppers gebruik albei manuele om die verskillende dele van die saamgestelde tekstuur uit te lig. Aangesien die melodiese materiaal gereeld tussen die twee spelers wissel, word gereelde manuaalveranderinge aangetref.

#### **5.4.2.3 Beweging III: “Polka and Cakewalk”**

Die derde beweging van hierdie komposisie bestaan uit twee danse wat 'n polka en 'n *cakewalk* insluit. Hierdie twee danse is in onderskeidelik enkelvoudige vier- en drieslagmaat geskryf en open in E majeur. Die karakteraanduiding is “festive and dance-like” en word met 'n metronoomspoed aangedui.

#### Vormstruktuur

Hierdie komposisie is in 'n drieledige vorm, naamlik ABA<sup>1</sup>. Twee temas word aangetref en dit sluit tema A en tema B in. Tema A is die polka-tema en tema B, die *cakewalk*-tema. Die gebruik van die temas binne die vormstruktuur van hierdie komposisie word met maatnommers in die volgende tabel illustreer:

Tabel 5.10: Die gebruik van temas in die vormstruktuur van “Polka and Cakewalk”

Deel	Tema	Mate
A	Tema A1 (polka-tema)	1-15
	Brugpassasie	16-30
	Tema A2 (polka-tema)	31-38
	Skakel	39-48
B	Tema B ( <i>cakewalk</i> -tema)	49-76
	Tema A1 (polka-tema)	77-89
	Tema B ( <i>cakewalk</i> -tema)	90-100
	Tema A1 (polka-tema)	101-112
A <sup>1</sup>	Tema A1 (polka-tema)	113-124
	Brugpassasie	125-139
	Tema A2 (polka-tema)	140-151

Koda

152-167

Uit die bogenoemde tabel word die verdeling van die polka-tema waargeneem en dit bestaan uit tema A1 en tema A2. Die tabel lig ook die gebruik van tema A1 in die middeldeel (B) van hierdie komposisie uit. Hierdie komposisie sluit met 'n koda af.

### Melodie

Die melodiese materiaal van tema A1 word deur die die motief van 'n stygende melodiese derde gekenmerk. Hierdie motief word deurgaans wisselend tussen die duospelers aangetref. Tema A1 bestaan verder ook uit dalende en stygende tweekootmotiewe, asook herhaalde note wat veral die tonika-, mediant- en dominanttone insluit. Die volgende voorbeeld word gebruik om die melodiese materiaal van tema A1 te illustreer. Die motief van die stygende melodiese derde kan in die linkerhand van die *secondo*-party waargeneem word op die dominant (B), submediant (C-kruis) en leitoon (D-kruis) van E majeur. Die dalende tweekootmotief kan in die regterhand van die *primo*-party gesien word. Herhaalde note kan op die tonika (E) en mediant (G-kruis) in die regterhand van die *secondo*-party en op die dominant (B) in die boonste stem van die *primo* gesien word:

Voorbeeld 5.49: Tema A1 in "Polka and Cakewalk", mate 1-4

The musical score for 'Polka and Cakewalk' (measures 1-4) is in E major (three sharps) and 4/4 time. It features three parts: Primo (Guitar), Secundo (Guitar), and Pedal (Pedal). The Primo part has a treble clef and a *ff* dynamic marking. The Secundo part has a treble clef and a *ff* dynamic marking. The Pedal part has a bass clef. The score includes annotations for 'herhaalde note' (repeated note) and 'dalende tweekootmotief' (descending dyad motif) in the Primo part, and 'herhaalde note' (repeated note) in the Secundo part. The Pedal part is annotated with 'stygende melodiese derde' (ascending melodic third). The chord progression is indicated as E: I, I, vi, vi.

Tema A2 bestaan uit die herhaalde gebruik van die motief van 'n stygende melodiese derde. Dit word in die volgende voorbeeld in mate 31-32 in die boonste stem van die *primo* op die tone C-, D- en E-mol aangetref. Die teenoorgestelde beweging word in die Pedaal van die *secondo* aangetref.

Voorbeeld 5.50: Tema A2 in “Polka and Cakewalk”, mate 31-32

Tema B bestaan uit die motief van 'n stygende melodiese derde, asook die interval van 'n tert (e-poskorrespondensie, 4 Augustus, 2020). Die mineur tertsinterval herinner aan die *habanera*-tema in die tweede beweging (voorbeeld 5.44). Die volgende voorbeeld word gebruik om die melodie van tema B te illustreer. Die tertsinterval kan in die linkerhand in maat 49, en die motief van die stygende melodiese derde in die boonste stemparty in mate 49 tot 52 gesien word:

Voorbeeld 5.51: Tema B in “Polka and Cakewalk”, mate 49-52



## Harmonie

Die verskillende toonsoorte waarin die temas geskryf is, word in die volgende tabel geïllustreer:

Tabel 5.11: Toonsoorte in “Polka and Cakewalk”

Deel	Tema	Toonsoort
A	Tema A1 (polka-tema)	E majeur
	Brugpassasie	Modulerend
	Tema A2 (polka-tema)	B-mol majeur
	Skakel	F majeur
B	Tema B ( <i>cakewalk</i> -tema)	F majeur
	Tema A1 (polka-tema)	E majeur
	Tema B ( <i>cakewalk</i> -tema)	F majeur
	Tema A1 (polka-tema)	A majeur
A <sup>1</sup>	Tema A1 (polka-tema)	E majeur
	Brugpassasie	Modulerend
	Tema A2 (polka-tema)	B-mol majeur
	Koda	E majeur

In die bogenoemde tabel word verskillende majeurtoonsoorte gesien. Die gebruik van die verwante medianttoonsoorte in die B-deel van hierdie komposisie is opmerklik en sluit F majeur en A majeur in.

Onsekerheid oor die toonsoort word deur die gebruik van skuiftekens aangetref. Alhoewel die skuifteken op die toon A-kruis in die eerste vier mate (voorbeeld 5.49) eerder aan B majeur herinner, veroorsaak die herhaalde gebruik van die tonika- en dominantnote dat die opening van die komposisie in E majeur geanker bly.

Akkoordgebruik sluit die tonika- en submediantdrieklanke in en kan in voorbeeld 5.49 gesien word. Vierklanke, vergrote akkoorde op die verlaagde medianttrap van E majeur (maat 7), die verlaging van toontrappe binne die drieklanke (maat 11), asook drieklanke gebou op verlaagde toontrappe (maat 12) word aangetref. Die gebruik van ongewone drieklanke wat uit verskeie intervalle bestaan, kom amper deurgaans voor.

Die komposisie sluit af met dieselfde kadensiële formule wat deurgaans in die eerste en tweede bewegings gebruik is. Dit is volgens Kloppers (e-poskorrespondensie, 4 Augustus, 2020) effens onder die omkerings versteek, maar die basnote C-kruis, A, B, E dui op hierdie kadens. Die volgende voorbeeld word gebruik om die versteekte kadens te illustreer:

Voorbeeld 5.52: Kadensiële formule in “Polka and Cakewalk”, mate 165-167

The image shows a musical score for measures 165-167 of "Polka and Cakewalk". It is marked "Maestoso". The score is divided into two systems: Primo and Secundo. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff labeled "Ped.". The Primo system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a pedal point. The Secundo system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a pedal point. Roman numerals are placed below the Primo system: E: vi, IV, V, I. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

### Ritme

Die ritmiese materiaal van tema A1 (voorbeeld 5.49) bestaan uit kwartnote en agtstenote, sowel as langer nootwaardes soos heelnote, halfnote en gepunteerde halfnote. Die stygende en dalende tweenoetmotief van tema A1 word met ritmiese figuratiewe motiewe vervang wat ook in die opvolgende *cakewalk*-tema 'n belangrike rol speel (Kloppers, e-poskorrespondensie, 4 Augustus, 2020). Volgens Kloppers (e-poskorrespondensie, 4 Augustus, 2020) het die *cakewalk* as 'n genre uit die polka en *ragtime* ontwikkel en is hierdie dansvorme verwant aan mekaar. Die *cakewalk* verskil van die polka deurdat dit 'n meer gesinkopeerde jazz-ritme besit. Kloppers gebruik dit dan ook só in hierdie komposisie deur tema B geleidelik uit tema A te laat ontwikkel. Die gebruik van agtstenote in tema B in maat 49 (voorbeeld 5.51) vloei voort uit die agtstenote van tema A2 (voorbeeld 5.50). Volgens Kloppers (e-poskorrespondensie, 4 Augustus, 2020) is die agtstenote in voorbeeld 5.51 nog ná aan die polka se ritme, maar hy speel rond met die motiewe totdat dit meer gesinkopeerd en kenmerkend van

die ritmiese eienskappe van 'n *cakewalk* word. Hierdie kenmerkende ritmiese eienskap van 'n *cakewalk* word veral vanaf maat 60 (voorbeeld 5.53) waargeneem waar die gesinkopeerde ritme vir die eerste keer aangetref word. Dit word deur die *primo* gespeel. Hierdie gesinkopeerde ritme word deur middel van 'n manuaalverandering in maat 61 beklemtoon waar Kloppers aandui dat dit op die Hoofwerk uitgevoer moet word, terwyl die res van die materiaal op die Swelwerk gespeel word. Die volgende voorbeeld word gebruik om die gesinkopeerde ritme en die manuaalverandering van tema B te illustreer:

Voorbeeld 5.53: Gesinkopeerde motief in tema B in "Polka and Cakewalk", mate 60-61

### Tekstuur

Hierdie komposisie kan as die samevoeging van verskeie melodiese lyne gesien word, soos dit onder die stylaspek "melodie" bespreek is. Dit sluit die stygende melodiese derde, stygende en dalende tweekootmotiewe, die mineur tertinterval, herhaalde note, asook gesinkopeerde ritmes in wat veral in die *cakewalk*-tema teenwoordig is.

### Registrasie

Die registrasie-aanduiding vir tema A1 sluit Fluit- en Prestant-registers op 'n 8'-, 4'- en 2'-toonhoogte in, sowel as 'n Mikstuur, Simbel en Trompet 8' op die Hoofwerk en Swelwerk. Op die Pedaal word Prestante op 'n 16', 8' en 4' toonhoogtes, 'n Mikstuur, sowel as Tongwerkregisters op 'n 16' en 8' toonhoogte voorgeskryf. Hierdie registrasie staan in sterk kontras met die registrasievoorskrif van tema B waar registers op slegs 'n 8'-toonhoogte voorgeskryf word. Dit sluit die Trompet-, Fluit-, Salisionaal- en Prestantregisters in. Sagte 16'- en 8'-registers word vir die Pedaal voorgeskryf. In die

tweede laaste maat word daar vir die eerste keer in hierdie komposisie 'n 16'-register op die manuele, en 32' op die Pedaal voorgeskryf.

#### Idiosinkratiese instrumentgebruik

Kloppers gebruik registrasie om die feestelike karakter van hierdie beweging uit te lig. Die gebruik van albei manuele word aangewend om te verseker dat belangrike melodiese materiaal na vore kom. Dit word veral aangetref in die *cakewalk*-tema wat op die Hoofwerk klink, met die res van die materiaal op die Swelwerk.

#### Ander kenmerkende eienskappe

Uitvoeringspraktyke word noukeurig deur Kloppers in hierdie komposisie aangedui. Dit sluit artikulasie, gereelde tempo- en karakteraanwysings, metronoomspoed, asook registrasie en manuaalgebruik in. Die gebruik van sekere komposisietegnieke word as bindingsmateriaal in hierdie komposisie aangewend. Dit sluit die motief van die stygende melodiese derde, verwante medianttoonaarde, asook dieselfde kadensiële formule in.

### **5.4.3 Samevatting**

In die voorafgaande paragrafe het die navorser die verskeie komposisies vir orrel duo, sowel as die stylaspekte, registrasie en idiosinkratiese instrumentgebruik in die komposisie, *Dance Suite for Organ Duet* ondersoek. Die data sal in Hoofstuk 6 bespreek word en met die relevante literatuur in Hoofstuk 2 vergelyk word. Vervolgens gaan die komposisies in groep 3 ondersoek word.

## **5.5 Groep 3: Die komposisies vir orrel en tenoor**

In hierdie afdeling van die hoofstuk gaan die data vir die komposisies vir orrel en tenoor uiteengesit word. Dit open met 'n oorsig van die verskeie komposisies in hierdie groep en word deur 'n ondersoek na stylaspekte, registrasie en idiosinkratiese instrumentgebruik in die kunslied, "Verdwyn nou is die daglig" gevolg. Hierdie afdeling van die hoofstuk sluit met 'n samevatting af.

### **5.5.1 Oorsig**

Die komposisies vir orrel en tenoor volg eers heelwat later in Kloppers se lewe. Kloppers komponeer ses kunsliedere vir orrel en tenoor. Dit sluit in:

- “Net soos ’n hert”
- “In dulci jubilo”
- “Joy to the world”
- “The King of Love my Shepherd Is”
- “Be Thou my Vision”
- “Verdwyn nou is die daglig”

### Ontstaan

In Mei 2017 het Kloppers ’n versoek van Fakulteitslede van die Odeion Skool vir Musiek aan die Universiteit van Vrystaat ontvang, om ’n kunslied vir orrel en tenoor te komponeer. Kloppers komponeer “Verdwyn nou is die daglig” (2017/2019) wat op ’n Duitse kerklied gebaseer is. Daarna word die uitbreiding van hierdie enkele lied tot ’n volledige sangsiklus, gebaseer op korale, aangevra (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020). Kloppers voltooi die volledige sangsiklus in Desember 2017. Die titel, *Celebration of Faith: A Hymn-based Song Cycle for Tenor and Organ*, was Kloppers se keuse. Dit het uit die verskeidenheid teologiese idees voortgespruit wat in die Engelse, Afrikaanse en Duitse tekste van hierdie liedere voorkom (Kloppers, e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020).

### Invloede

Hierdie sangsiklus is deur kerkliedere beïnvloed. Een Duitse kerklied, drie Engelse, asook twee Afrikaanse kerkliedere word as melodiese materiaal vir hierdie sangsiklus gebruik (Kloppers, 2017/2019). Die lirieke verteenwoordig drie tale en sy insluiting van twee Afrikaanse liedtekste motiveer Kloppers (2017/2019) as sy bewondering vir sy moedertaal wat onder druk in Suid-Afrika verkeer. Die Afrikaanse lirieke is deur Kloppers self geskryf en dié twee komposisies is as die openings- en slotliedere van hierdie sangsiklus geplaas.

Die eerste kunslied, “Net soos ’n hert”, is afgelei van Psalm 42. Die lied is op die Engelse melodie, *The Water is Wide*, gebaseer wat ook die melodie vir die Skotse volkswysie *O Waly. Waly*<sup>25</sup> is. Hierdie lied reflekteer volgens Kloppers (2017/2019),

---

<sup>25</sup> Dieselfde melodiese materiaal word ook in die solo-orrelkomposisie, *An Organ Miniature: Meditation on “O Waly. Waly”* wat reeds in 2006 voltooi is, aangetref (sien p. 100). Behalwe vir die melodiese materiaal, toon die kunslied en die solo-orrelwerk nie ooreenkomste met mekaar nie.

die veranderende gemoedstemminge van die psalm. Die tweede kunslied in hierdie sangsiklus is “In dulci jubilo”<sup>26</sup>. Dit is ’n toonsetting van die Lutherse lied met dieselfde titel. Volgens Kloppers (2017/2019) het elk van die verse ’n unieke karakter en dit sluit ’n vers in ’n koraalstyl, ’n geornamenteerde en reflektiewe vers, asook ’n feesvierende vers in. Die derde kunslied in hierdie siklus, “Joy to the world”<sup>27</sup>, is volgens Kloppers (2017/2019) ’n feestelike en fanfare-agtige weergawe van die oorspronklike lied. Die vierde kunslied, “The King of Love my Shepherd Is”<sup>28</sup>, bestaan volgens Kloppers (2017/2019) uit ’n pastorale weergawe in vers 1, asook ’n rustige weergawe in vers 2. Volgens Kloppers (2017/2019) is vers 2 se musikale materiaal deur die lirieke van “where streams of living water flow” beïnvloed. Die vyfde kunslied in die sangsiklus “Be Thou my Vision”, is op ’n tradisionele Ierse melodie gebaseer. Kloppers gebruik vier van die vyf verse vir hierdie kunslied<sup>29</sup>. Volgens Kloppers (2017/2019) is elke vers in ’n ander styl gekomponeer. Dit sluit in ’n koraalstyl vir vers 1, ’n reflektiewe styl vir vers 2, ’n aggressiewe styl met die fokus op die lirieke “be thou my battle shield”, asook ’n fanfare-agtige toonsetting van vers 5 wat afgelei is van die lirieke “high King of Heaven after victory won” (Kloppers, 2017/2019).

Hierdie sangsiklus sluit af met “Verdwyn nou is die daglig”. Die lied is gebaseer op die Lutherse koraal *Der Mond ist aufgegangen* wat in die *Liedboek van die Kerk* (2001) as nommer 561 voorkom met ’n Afrikaanse teks wat deur Izak de Villiers (1936-2009) geskryf is. Kloppers (2017) skryf ’n nuwe Afrikaanse teks vir hierdie melodie aangesien die teks deur De Villiers, volgens Kloppers (2017/2019), nie vir ’n kunslied voldoende sou wees nie. Die kunslied het vier verse. Hierdie lirieke het nuwe moontlikhede geskep en word soos volg deur Kloppers beskryf: “This provided the opportunity for a contrasting character variation (stanza 3), as well as an integral fusion of imagery and music.” (Kloppers 2017/2019). Alhoewel nuwe musikale materiaal vir vers 3

---

<sup>26</sup> Hierdie kunslied is op die solo-orrelkomposisie, *In dulci Jubilo (Little Partita for Organ)*, ook bekend as *Partita on “In Dulci Jubilo”* gebaseer wat reeds in 1991 deur Kloppers voltooi is. Die koraalharmonisasie en beide partitas stem ooreen met die verskillende verse in die kunslied. Dit verskil in toonsoort van mekaar.

<sup>27</sup> Hierdie melodie word reeds in 1986 deur Kloppers gebruik om ’n koraalvoorspel te komponeer. Dit is ook die melodiese materiaal in een van die koraalpreludes van die versameling, *Five Organ Chorale Preludes for Organ Duet* (Kloppers, 1993/2019). Beide die kunslied en die orrelduet is op die koraalvoorspel van 1986 gebaseer.

<sup>28</sup> Die materiaal in hierdie kunslied is afgelei van die solo-orrelkomposisie *Elegy on “The King of Love my Shepherd is”* wat reeds in 1996 gekomponeer is (Kloppers, e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020).

<sup>29</sup> Vers 4, word nie getoonset nie.

gekomponeer word, maak Kloppers in die ander verse van dieselfde materiaal gebruik wat in die solo-orrelkomposisie, *Koraalvariasies op Gesang 348* voorkom<sup>30</sup>.

Die materiaal van drie liedere in hierdie siklus is dus op koraalvoorspele gebaseer wat Kloppers vroeër in sy lewe gekomponeer het. Dit word aangepas en getransponeer om aan die idioom van 'n kunslied vir tenoor te voldoen (Kloppers 2017/2019).

### 5.5.2 Aspekte van styl in “Verdwyn nou is die daglig”

Die kunslied, “Verdwyn nou is die daglig”, gaan hieronder volgens aspekte van styl, registrasie en idiosinkratiese instrumentgebruik ondersoek word. Die lirieke vir die vier verse van hierdie kunslied is soos volg:

1. *Verdwyn nou is die daglig, die sonneglans, eens magtig, die dag se taak verby.  
Nou wag die skepping smagtend, die sterreglans verwagkend, die maan wat deur die hemel gly.*
2. *Nou rus die wêreld vreedsaam, in diepe slaap gemeensaam, in donkerte gehul.  
Die nagrus is U gawe, na dagarbeid die lafenis om ons opnuut te sterk, U wil.*
3. *Maar ook weerspieël die duister 'n mensdom diep, diep verkleuster, in sondenag verkneg. U heil alleen verlig ons, herstel, versterk en rig ons, en hou ons op U noue weg.*
4. *Heer laat my sorgloos sluimer, sluimer, onder die nag se sluier. U vleuels hou oor my, oor my wag. Mag ek, wanneer ek sterwe, sterwe, ontslaap na lange omswerwing aanskou U eew'ge, eew'ge sonnedag!*

Die kunslied het twee molle as toonsoortteken en is in enkelvoudige vierslagmaat geskryf.

---

<sup>30</sup> *Koraalvariasies op Gesang 348* is alreeds in 1993 voltooi en bestaan uit 'n koraal en twee variasies. Behalwe vir geringe veranderinge in die harmonie, stem die begeleidingsmateriaal van vers 1 in die kunslied met die koraal van die *Koraalvariasies* ooreen. Die materiaal in die tweede vers van die kunslied stem ooreen met die eerste variasie van die *Koraalvariasies*. Die vierde vers van die kunslied is volgens Kloppers (2017/2019) op die tweede variasie van die *Koraalvariasies* gebaseer en deur die nokturnes van Frédéric Chopin (1810-1849) geïnspireer.

### Vormstruktuur

Die vier verse van hierdie lied word duidelik van mekaar onderskei deur middel van die verandering van karakteraanduidings. Dit word telkens met 'n nuwe metronoomspoed toegelig. Elke vers begin met 'n inleiding van ten minste twee mate. Die verskillende verse, karakteraanduidings en lengte van elk word met maatnommers in die volgende tabel geïllustreer:

Tabel 5.12: Die vormstruktuur van “Verdwyn nou is die daglig”

Vers	Karakteraanduiding	Lengte	Mate
Vers 1	<i>Tranquillo</i>	15 mate	0 <sup>3</sup> -15
Vers 2	<i>Sereno</i>	14 mate	16-29
Vers 3	<i>Piu moto e agitato</i>	17 mate	30-46
	<i>Meno mosso</i>	6 mate	47-52
Vers 4	<i>Lento e nostalgico</i>	29 mate	53-69

Uit die bogenoemde tabel is drie eienskappe opmerklik. Eerstens word die verdeling van vers 3 in twee duidelike dele opgemerk. Tweedens word 'n kontras ten opsigte van die karakteraanduidings gesien. Die verse word as stil, kalm, stadig en nostalgies beskryf, maar in vers 3 word 'n kontrasterende karakter, “*piu moto e agitato*”, aangetref. Laastens is die lengte van die verse opmerklik en veral vers 4 is aansienlik langer as die res van die verse.

### Melodie

Soos reeds genoem, is die melodiese materiaal op die Lutherse koraal, *Der Mond ist aufgegangen*, gebaseer. Die oorspronklike melodie bestaan uit ses frases van twee mate elk, maar Kloppers wissel die lengte van in die kunslied deur die verlenging van sommige frases, asook die gebruik van tussenspele tussen sommige frases. Die melodiese materiaal van vers 1 en 2 stem ooreen met die aanbieding daarvan in die *Liedboek van die Kerk* (2001) en word in die volgende voorbeeld geïllustreer:



Voorbeeld 5.54: Melodiese materiaal in vers 1 van “Verdwyn nou is die daglig”, mate 3<sup>4</sup>-15<sup>3</sup>

The image shows three staves of musical notation for a Tenor voice part. Each staff is labeled 'Tenoor' and contains a single line of music in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of quarter and eighth notes, with some notes having accents. The lyrics are written below the notes.

Staff 1 (Measure 3):  
 1. Ver - dwyn nou is die dag - lig, die son - ne - glans, eens mag - tig, die

Staff 2 (Measure 8):  
 dag se taak ver - by. Nou wag die skep - ping smag - tend, die

Staff 3 (Measure 12):  
 ster - re - glans ver - wag - tend, die maan wat deur die he - mel gly.

Die melodiese materiaal manifesteer op verskeie maniere in die orrelbegeleiding. Eerstens verskyn dit verdubbel met die interval van 'n sekst en dit word by die inleiding, vers 1 en vers 2 aangetref. Drie mate van vers 2 word in voorbeeld 5.55 gebruik om dit te illustreer. Die melodiese materiaal is met die interval van 'n sekst verdubbel en is in die linkerhand in mate 23, 24 en 25 te sien. Die melodiese materiaal word tweedens in die boonste stem van die orrelparty aangetref en dit is waarneembaar in die laaste drie frases van vers 1, sowel as vers 3. Laastens word die melodiese materiaal in die inleiding en tussenspele van vers 4 aangetref. Dit bestaan uit die eerste drie note van die melodiese materiaal van daardie vers. Voorbeeld 5.56 verteenwoordig drie mate van vers 4 en word gebruik om die eerste drie note van die melodiese materiaal in die orrelparty te illustreer. Die eerste drie note van die melodie, soos dit voorkom in maat 55, word in die boonste stem van die orrelparty in maat 53 aangetref.

Die verandering van frasing in die melodiese materiaal is opmerklik in verse 3 en 4. In vers 3 open elke frase telkens op die tweede pols van elke maat. In vers 4 wissel die frasing telkens en dit open op die tweede agtstenoot (maat 54, voorbeeld 5.56), asook met 'n opslag van drie agtstenote. Die gebruik van nuwe lirieke het volgens Kloppers (2017/2019) daartoe gelei dat nuwe nuanses in die frasing van die melodielyn geïnkorporeer kon word.

Voorbeeld 5.55: Melodiese materiaal in vers 2 van “Verdwyn nou is die daglig”, mate 23<sup>4</sup>-26

23 melodie

Tenoor  
Die nag - rus is U ga - we, na dag - ar - beid die

Hw  
herhaalde agtstenote

Sw  
tweestemmige melodiese materiaal

pedaalpunt

I iīd I IV<sup>2</sup> I V<sup>d</sup> I I<sup>d</sup> vi I<sup>c</sup> IV I<sup>e</sup>

Voorbeeld 5.56: Melodiese materiaal in vers 4 van “Verdwyn nou is die daglig”, mate 53-55

53 Lento e nostalgico (♩ = 82-84)

Tenoor  
4.Heer laat my sorg - loos

Sw  
legato e rubato

Bb: I V<sup>7</sup> I V<sup>7</sup> I V<sup>9</sup> I

### Harmonie

Die toonsoort van hierdie lied is B-mol majeur. Vers 3 open egter in B-mol mineur, maar die laaste twee frases verskyn weer in B-mol majeur.

Verse 1, 2 en 4 word deur 'n eenvoudige harmoniese gebruik gekenmerk. Dit sluit veral die gebruik van primêre drieklanke in verskeie omkerings in. In sommige akkoorde word die sewende, negende en elfde tone bygevoeg, en 'n vier-, vyf-, of sesklank

ontstaan. Hierdie akkoorde word soms met non-akkoordnote aangevul. Die keuse van akkoordgebruik steun die kalm, stil en nostalgiese karakteraanwysings van die verse en kan in voorbeeld 5.55 en voorbeeld 5.56 gesien word. Die akkoordgebruik in vers 3 staan egter in kontras hiermee en word in voorbeeld 5.57 geïllustreer. Dit sluit die gebruik van akkoorde op verlaagde toontrappe (mate 32, 35, 36), ongewone oplossing van sekondêre dominante (maat 36), asook chromatiese non-akkoordnote soos terughoudings, leunnote, *échappée* en hulpnote in (pedaal, maat 35; linkerhand, maat 36). Die akkoordgebruik veroorsaak chromatiek in die harmonie van hierdie vers:

Voorbeeld 5.57: Akkoordgebruik, vers 3 van “Verdwyn nou is die daglig”, mate 30-38

30 **Piu moto e agitato** (♩ = 112)

Harp (Hw)

34 Tenor

34 Harp (Hw)

Harmonic analysis (bass line):

bb: i ii i bII<sup>7</sup> i i<sup>#</sup> i V<sup>ii</sup> V<sup>7</sup>

↑ verlaagde toontrap

↑ hulpnoot

cresc.....f

3. Maar ook weer speel die duis - - - ter

↑ échappée

↑ leunnote

↑ terughouding

↑ ongewone oplossing

↑ verlaagde toontrap

Harmonic analysis (bass line):

i ii i bII V<sup>2</sup> III<sup>2</sup> bVII<sup>7</sup> V<sup>3</sup>/V iv<sup>6</sup> V<sup>7</sup> V<sup>7</sup> i

Die kontras in vers 3 word verder versterk deur 'n eenvoudiger keuse van akkoorde verkry wat weer in die tweede deel van hierdie vers aangetref word en dit sluit drie- en vierklanke in verskeie omkerings in.

Pedaalpunte word in hierdie lied aangetref. Eerstens word 'n dubbelpedaalpunt by die inleiding aangetref. Dit is in die boonste stem en in die pedaalparty van die orrelbegeleiding waarneembaar. Tweedens word 'n tonikapedaalpunt in verse 2 en 3 aangetref. In vers 2 dra dit tot die kalm atmosfeer van dié vers by en in vers 3 verstewig dit die toonsoort ten spyte van die chromatiese harmonie. Die pedaalpunt in vers 3 is in die pedaallyn waarneembaar en word in mate 30 tot 35 van voorbeeld 5.57 aangetref. Derdens word die gebruik van 'n dominantpedaalpunt aangetref. Dit word in die tweede deel van vers 3 gesien en dra by tot die kontras van die majeur en mineur toonsoorte in hierdie vers. Vierdens word 'n tonika- en dominantpedaalpunt aangetref. Dit is in vers 4 te sien en kom in 'n dubbelpedaallyn voor. Dit word in die pedaalparty van voorbeeld 5.56 geïllustreer.

### Ritme

Elke vers in hierdie kunslied bestaan uit kenmerkende ritmiese eienskappe. Die ritmiese materiaal van verse 1, 2 en 3 bestaan hoofsaaklik uit kwartnote en halfnote. In vers 1 word daar ook soms agtstenote aangetref wat in non-akkoordnote, naamlik deurgangsnote, leunnote en 'n terughouding neerslag vind. Verder word nootwaardes wat oor verskeie mate klink ook in vers 1 aangetref.

Die ritmiese materiaal van vers 2 word deur die herhaalde gebruik agtstenote gekenmerk wat telkens op die swak pols voorkom. Dit word in voorbeeld 5.55 geïllustreer en die herhaalde agtstenote word in die regterhand van die orrelparty aangetref. Hierdie ritmiese gebruik dra by tot die rustige en kalm karakteraanduiding van die vers.

Die ritmiese materiaal van vers 3 word hoofsaaklik deur kwartnote, asook langer nootwaardes gekenmerk. Laasgenoemde word veral aan die einde van frases aangetref. Die deurgangse gebruik van kwartnote in die begeleiding staan teenoor die langer nootwaardes in die melodielyn en dit versterk die karakteraanduiding, "piu moto e agitato" van hierdie vers. Die ritmiese gebruik van vers 3 word in voorbeeld 5.57 illustreer.

In vers 4 word die ritmiese verkleining van die melodiese materiaal in agtstenootwaardes aangetref. Dit word ook telkens in die orrelparty se inleiding en tussenspele aangetref en in voorbeeld 5.56 geïllustreer. Agtstenootwaardes word ook deurgaans in die begeleidingsmateriaal aangetref en veroorsaak beweging op langer nootwaardes wat deur die tenoor gesing word.

### Tekstuur

'n Homofoniese tekstuur, asook 'n saamgestelde tekstuur is in hierdie lied teenwoordig. In verse 1 en 3 word 'n homofoniese tekstuur in 'n akkoordstyl aangetref. Beide vers 1 en vers 3 bestaan uit vyfstemmige akkoorde met die melodiese materiaal wat in die orrelparty verdubbel word. Die tekstuur van vers 3 kan in voorbeeld 5.57 gesien word.

In verse 2 en 4 word 'n saamgestelde tekstuur aangetref. Die tekstuur in vers 2 bestaan uit drie dele en dit sluit herhaalde agtstenote, tweestemmige melodiese materiaal, asook 'n tonikapedaalpunt in. Dit word in voorbeeld 5.55 geïllustreer. Die herhaalde agtstenote is in die regterhand, die tweestemmige melodiese materiaal in die linkerhand en die pedaalpunt in die pedaalparty waarneembaar.

Die tekstuur in vers 4 bestaan uit twee dele. Eerstens word 'n akkoordstyl in die manuaalparty aangetref. Dit bestaan uit vierstemmige akkoorde en die gebruik van nabootsing van die melodiese materiaal word gereeld aangetref. Tweedens bestaan die tekstuur uit pedaalpunte wat in die pedaalparty aangetref word en in langer nootwaardes voorkom. Die tekstuur van vers 4 word in voorbeeld 5.56 geïllustreer.

### Registrasie

Die registrasie vir hierdie kunslied sluit hoofsaaklik sagte registers op 'n 8'-toonhoogte in. Fluitregisters word in al die verse voorgeskryf. Die gebruik van 'n strykerregister, die Salisionaal 8', word in vers 3 aangetref. Vers 2 is die enigste vers waar 'n 4'-register voorgeskryf word. Die byvoeging van 'n tremulant by die Fluit 8'-register word in vers 4 aangetref. Kloppers se voorkeur vir die vibrasie van die tremulant word in die aanduiding "with slow pulse" waargeneem. Op die Pedaal word 16'- en 8'-Fluitregisters voorgeskryf.

### Idiosinkratiese instrumentgebruik

Daar word van albei manuele gebruik gemaak om verskille in die klank te verseker. Vers 1 word met albei hande op die Hoofwerk uitgevoer, maar vers 2 op albei manuele. Die gelyktydige gebruik van albei manuele in vers 2 verseker dat die herhaalde agtstenootwaardes na vore kom. In vers 3 word die kontras in die vers versterk deur die gebruik van die Hoofwerk in die eerste deel van die vers en die Swelwerk in die tweede deel. Vers 4 word slegs op die Swelwerk uitgevoer. Kloppers gebruik die swelkas in hierdie vers om 'n *diminuendo* te verkry. Die gebruik van 'n dubbelpedaal op die tonika en dominant het 'n dreunbas-effek in vers 4 tot gevolg.

### Ander kenmerkende eienskappe

Elke vers word deur 'n nuwe karakter- en tempo-aanduiding gekenmerk wat deurgaans die stemming en lirieke van die betrokke vers gepas uitbeeld. Kloppers se geleentheid om 'n kontrasterende vers in die kunslied te hê, vind neerslag in vers 3. 'n Rede vir die verskeie teenstellings in vers 3 kan gevind word in die lirieke waar woorde soos “duister” (maat 36-38, voorbeeld 5.69) “verkluister” en “sondenag” in die eerste drie frases voorkom. Dit staan teenoor woorde soos “verlig”, “herstel” en “versterk” in die laaste drie frases van hierdie vers. Die karakteraanduiding, toonsoort, akkoordgebruik, registrasie en manuaalgebruik word ingespan om hierdie kontras gepas uit te beeld.

### **5.5.3 Samevatting**

In die voorafgaande paragrawe het die navorser die verskillende komposisies vir orrel en tenoor, sowel as die stylaspekte, registrasie en idiosinkratiese instrumentgebruik in die komposisie, “Verdwyn nou is die daglig” ondersoek. Die data sal in Hoofstuk 6 bespreek word en met die relevante literatuur in Hoofstuk 2 vergelyk word. Vervolgens gaan die komposisies in groep 4 ondersoek word.

### **5.6 Groep 4: Die komposisies vir orrel en klavier**

In hierdie afdeling van die hoofstuk gaan die data vir die komposisies vir orrel en klavier uiteengesit word. Dit open met 'n oorsig van die verskeie komposisies in hierdie groep en word gevolg deur 'n ondersoek na aspekte van styl, registrasie en

idiosinkratiese instrumentgebruik in *The Last Rose of Summer: Reminiscences in Autumn*<sup>31</sup>. Hierdie afdeling van die hoofstuk sluit met 'n samevatting af.

### 5.6.1 Oorsig

Kloppers komponeer drie komposisies vir orrel en klavier. Dit sluit in:

- *The Last Rose of Summer: Reminiscences in Autumn*<sup>32</sup> wat in 2011 gekomponeer is.
- *Chorale Prelude on Hyfrydol for Organ and Piano* wat in 2015 gekomponeer is.
- *Piece Concertante* wat in 2020 gekomponeer is.

#### Ontstaan

Die eerste komposisie, *The Last Rose of Summer: Reminiscences in Autumn* ontstaan as 'n opdragwerk vir Duo Majoya<sup>33</sup>. Die titel en musikale materiaal vir hierdie komposisie is deur Kloppers self gekies.

Die tweede komposisie is deur prof. Hetta Potgieter, redaktrise van *Vir Die Musiekleier*, aangevra. Die opdrag was 'n koraalwerk vir orrel en klavier wat as 'n voorspel gebruik kan word. Hieruit ontwikkel *Chorale Prelude on Hyfrydol for Organ and Piano*. Kloppers kies self die koraal waarop hierdie komposisie gebaseer is (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020). Die koraal is in die *Liedboek van die Kerk*, nommer 219 en 220.

Kloppers verwerk, op versoek van Duo Majoya, sy *Concerto for Organ, Strings and Timpani* (1986/1991) vir orrel, klavier en timpani. Die werk staan as *Piece Concertante* bekend (e-poskorrespondensie, 21 November, 2020).

#### Invloede

Volgens Kloppers (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020), was hy met sy finale aftrede van die akademie in sig in 'n nostalgiese bui toe *The Last Rose of Summer*:

<sup>31</sup> Hierdie komposisie is deur CMC (Canadian Music Centre) met dieselfde titel gepubliseer, maar word op Kloppers se webblad as volg aangetref: *The Last Rose of Summer: Reflections in Autumn*.

<sup>32</sup> In 2020 word hierdie komposisie verwerk vir klavier, blaasinstrumente en strykers. Die titel van hierdie orkestrale komposisie is *Autumn Reminiscence on Two Celtic Songs for Piano, Woodwind and Strings*.

<sup>33</sup> <http://www.majoya.com/>

*Reminiscences in Autumn* gekomponeer is. Die stemming en simboliek in die komposisie weerspieël die idee van kortstondigheid en verganklikheid (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020).

Volgens Kloppers (2015, p. 115) is *Chorale Prelude on Hyfrydol for Organ and Piano* 'n eenvoudige tonale toonsetting van die koraalmelodie *Hyfrydol* en direk deur die koraal beïnvloed. Die gebruik van geharmoniseerde kontrapuntale melodielyne, sinkopasie in die pedaallyn, wisselwerking van die melodiese materiaal tussen die orrel en die klavier en die gebruik van sekondêre dominante ter wille van modulاسie, is kenmerkend aan hierdie koraalvoorspel (Kloppers, 2015, p. 115). Dit eindig volgens Kloppers (2015, p. 115) op 'n relatief gedrae toon.

### **5.6.2 Aspekte van styl in *The Last Rose of Summer: Reminiscences in Autumn***

Die komposisie, waarna die navorser om bondigheidsredes voortaan as slegs *The Last Rose of Summer* sal verwys gaan voorts volgens aspekte van styl, registrasie en idiosinkratiese instrumentgebruik ondersoek word.

Die komposisie is in enkelvoudige vierslagmaat en drie molle word as toonsoortteken gegee. Die tempo- en karakteraanduiding is “slowly, expressively, with rubato” en word met 'n metronoomspoed aangedui. In maat 19 verander die tydmaatteken egter na saamgestelde tweeslagmaat en twee kruise word as toonsoortteken aangetref. Die karakteraanduiding is “peacefully, flowing” en word ook met 'n metronoomspoed aangedui. In maat 64 verander die toonsoortteken, tydmaatteken, sowel as tempo-en karakteraanduidings en dit is in ooreenstemming met die begin van die komposisie.

#### Vormstruktuur

Hierdie komposisie het 'n drieledige vorm (ABA<sup>1</sup>). Die verskillende dele van die vormstruktuur word duidelik in die musiek deur die verandering van tydmaatteken, toonsoortteken, sowel as tempo en karakteraanduiding waargeneem. Twee temas, tema A en tema B, vorm deel van die materiaal in hierdie komposisie. Die plasing van hierdie temas binne die vormstruktuur word met maatnommers in die volgende tabel geïllustreer:



Tabel 5.13: Die vormstruktuur van *The Last Rose of Summer*

Deel	Tema	Mate
A	Tema A	1-18
B	Eerste variant van tema A	19-29
	Tema B	30-38
	Tweede variant van tema A	39-44
	Tema B	45-49
	Derde variant van tema A	49-62
A <sup>1</sup>	Tema A	63-89

Volgens Kloppers (e-poskorrespondensie, 4 Augustus, 2020) is daar ontwikkelende elemente van tema A wat in die B-deel van hierdie komposisie voorkom. Dit word duidelik in die bogenoemde tabel gesien waar die ontwikkeling van motiewe van tema A as drie variante van hierdie tema voorkom. Hierdie drie variante word wisselend saam met tema B aangetref.

### Melodie

Hierdie komposisie is op twee melodieë van 'n Ierse en Skotse afkoms gebaseer. Tema A is op die melodiese materiaal van die lied, *The Last Rose of Summer*, gebaseer en tema B, op die melodiese materiaal van *Comin' Thro' the Rye*. Die volgende voorbeeld word gebruik om vier mate van die lied, *The Last Rose of Summer*, te illustreer. Soos daar vervolgens in die stylanalise van hierdie komposisie gesien sal word, is die stygende melodiese tweede en derde, asook die dalende tertsiinterval in hierdie melodielyn belangrike motiwiese materiaal:

Voorbeeld 5.58: Melodiese materiaal van die lied, *The Last Rose of Summer*

The image shows a musical staff in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of the following notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Brackets and labels highlight specific intervals:
 

- A bracket above the notes G4-A4-B4 is labeled 'stygende melodiese tweede'.
- A bracket above the notes B4-C5-B4 is labeled 'dalende tertsiinterval'.
- A bracket below the notes G4-F4-E4 is labeled 'stygende melodiese derde'.

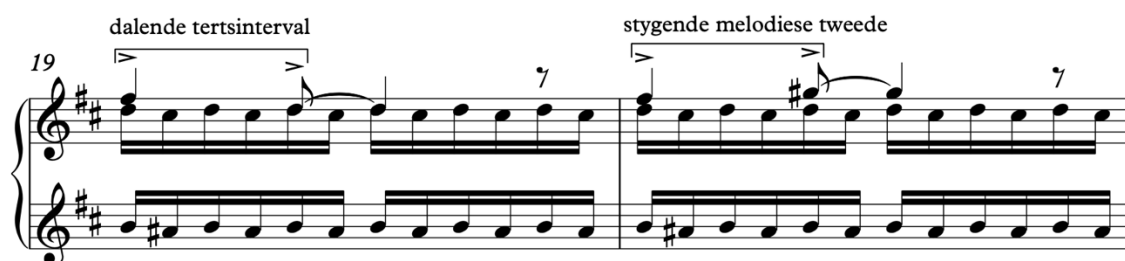
Die volgende voorbeeld word gebruik om agte mate van die volksliedjie, *Comin' Thro' the Rye*, te illustreer:

Voorbeeld 5.59: Melodiese materiaal van die volksliedjie, *Comin' Thro' the Rye*



Tema A bestaan uit vier frases en die melodiese materiaal word wisselend tussen die orrel en klavier aangetref. Wanneer die melodiese materiaal in die orrelparty voorkom in die eerste en derde frases, word dit hoofsaaklik eenstemmig aangetref. Die eerste variant van tema A bestaan ook uit vier frases. Volgens Kloppers (e-poskorrespondensie, 4 Augustus, 2020) vind daar ontwikkeling van motiewe in die eerste variant van tema A plaas. Hierdie ontwikkeling van motiewe sluit eerstens die dalende tertinterval, asook die stygende melodiese tweede en derde in (voorbeeld 5.58). Die volgende voorbeeld word gebruik om die ontwikkeling van hierdie melodiese materiaal in die eerste variant van tema A te illustreer. In maat 19 kan die dalende tertinterval in die boonste stemparty waargeneem word en in maat 20, die stygende melodiese tweede:

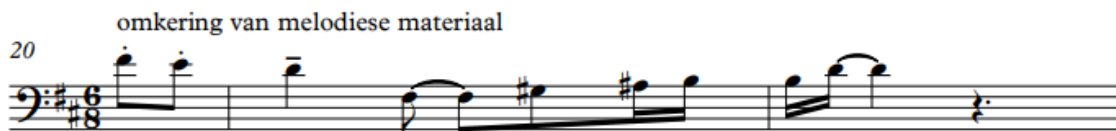
Voorbeeld 5.60: Eerste variant van tema A, *The Last Rose of Summer*, mate 19-20



Die omkering van die eerste frase van die oorspronklike melodie word in die Pedaal aangetref en in die volgende voorbeeld geïllustreer. Die eerste notebalk illustreer die oorspronklike melodiese materiaal in dieselfde toonsoort en die tweede notebalk, Kloppers se gebruik daarvan in die pedaalparty:

Voorbeeld 5.61: Omkering van tema A, *The Last Rose of Summer*, mate 20<sup>2b</sup>-22





Die tweede variant van tema A bestaan uit die stygende melodiese tweede én derde. Die stygende melodiese derde word in 'n mineurformaat aangetref en in die volgende voorbeeld geïllustreer. Dit is in die boonste stemparty van die orrel in mate 43 en 44 te sien:

Voorbeeld 5.62: Tweede variant van tema A, *The Last Rose of Summer*, mate 43-44

43 stygende melodiese derde

The image shows a piano accompaniment for measures 43 and 44. It consists of three staves: the right hand (RH), the left hand (LH), and the pedal. The RH part features a rising melodic line in measure 43, which is then inverted in measure 44. The LH part provides harmonic support with chords. The pedal part has a simple bass line. The key signature is three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is 6/8. The RH part is labeled 'I: +Pr 8'' and the LH part is labeled 'Ped: +Pr 8''. Below the staves, the chord symbols IV<sup>7</sup>, ii<sup>9</sup>, V<sub>7b9</sub>, and i are indicated.

Die derde variant van tema A bestaan uit die motiewe van die stygende melodiese tweede en derde, asook die omkering van die dalende tertinterval. Dit word in die volgende voorbeeld geïllustreer. Die stygende melodiese tweede is in maat 53 teenwoordig, die omkering van die dalende tertinterval in maat 54 en die stygende melodiese derde in maat 55. Laasgenoemde kom weereens in 'n mineurformaat voor.

Voorbeeld 5.63: Derde variant van tema A, *The Last Rose of Summer*, mate 53-55

53 stygende melodiese tweede omkering van dalende tertinterval stygende melodiese derde

The image shows a single staff of music in treble clef, 6/8 time, with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The melody consists of three measures. Measure 53 shows a rising melodic second (G4, A4). Measure 54 shows the inversion of a falling third interval (Bb4, A4). Measure 55 shows a rising melodic third (G4, A4, Bb4).

Die derde variant van tema A eindig volgens Kloppers (e-poskorrespondensie, 4 Augustus, 2020) met die stygende melodiese derde in 'n mineurformaat met die tone E-mol, F en G-mol. Dit dien as voorbereiding vir die herhaling van tema A wat net daarna in E-mol majeur gesien word.

Tema B word twee keer aangetref en dit open albei kere (maat 31 en 45) met die klavier. Die melodiese materiaal van tema B word slegs een keer in die orrelparty aangetref. Hierdie melodiese materiaal word hoofsaaklik tweestemmig aangebied en die tweede stem vervul 'n harmoniese funksie. Dit word in die volgende voorbeeld geïllustreer en die melodiese materiaal kan in die linkerhandparty gesien word:

Voorbeeld 5.64: Tema B, *The Last Rose of Summer*, mate 35-38

By die herhaling van tema A in die A<sup>1</sup>-deel word daar weer vier frases aangetref. Enkele verskille kom voor. Eerstens word die wisseling van die melodiese materiaal tussen die klavier en orrel aangetref: waar die melodiese materiaal in die eerste frase van die A-deel in die orrelparty voorgekom het, open dit in die A<sup>1</sup>-deel met die klavier. Die tweede verskil is die opening van die frasestrukture. Waar die frases op die laaste kwartnootopslag van elke maat in die A-deel voorgekom het, word dit in die *Da Capo*-A-deel telkens op wisselende plekke in die maat aangetref.

### Harmonie

Die toonsoort van tema A is telkens in E-mol majeur, maar die B-deel van hierdie komposisie bestaan uit vele modulاسies en verskeie toonsoorte. Dit sluit B mineur, D

majeur, A-mol majeur, A-mol mineur, D mineur, asook E-mol mineur in. Spanning word veral in die tweede variant van tema A geskep as gevolg van die wisselende gebruik van A-mol majeur en A-mol mineur.

Die akkoordgebruik van tema A bestaan uit die tonika, subdominant, dominant en submediant drie-, vier-, vyf-, ses- en seweklanke in verskeie omkerings. Slegs een sekondêre dominant op die submediantrap is teenwoordig (maat 6). Dit staan teenoor 'n groter verskeidenheid van akkoorde wat in die eerste variant van tema A aangetref word. Dit sluit een tussenleitoon op die dominanttrap in, asook een submediant wat op die verhoogde toontrap gebou is. In die tweede variant van tema A word veral die verlaging en verhoging van toontrappe in die tonika drieklank aangetref. Dit dra tot die onsekerheid van die toonsoort by. Die derde variant van tema A kan as die hoogtepunt in hierdie komposisie gesien word wat die verskeidenheid akkoorde betref. As gevolg van die verskeidenheid toonsoorte word verskeie modulاسies aangetref. Dit veroorsaak ongewone akkoordopeenvolgings, gereelde gebruik van akkoorde waarvan die tone verhoog of verlaag, asook die ongewone oplossing van 'n tussenleitoon. Die volgende voorbeeld dien as illustrasie om die akkoordgebruik in die derde variant van tema A uit te wys. Dit sluit in die verhoging van tone binne die akkoord in maat 54, asook die ongewone oplossing van die tussenleitoon in maat 55:

Voorbeeld 5.65: Akkoordgebruik by die derde variant van tema A in *The Last Rose of Summer*, mate 54-55

54 ...( $\text{♩}=112$ )...  
 55 ...( $\text{♩}=116$ )...

Hw

i ii<sup>#</sup>7 Ab G<sup>6</sup> vii<sup>7</sup>/iii i

Die akkoordgebruik in tema B is eenvoudiger as in die drie variante van tema A. Dit bestaan uit slegs die tonika en dominantakkoorde wat in hul vorm as drie-, vier- en

seweklanke voorkom. Die verlaging van tone binne die akkoord kom slegs by die kadenspunte in die dominantakkoord voor.

Pedaalpunte word in hierdie komposisie aangetref. Dit sluit eerstens pedaalpunte op die tonika- en mediantrappe in en word by tema A gesien. In voorbeeld 5.66 word hierdie pedaalpunt in die regterhand geïllustreer. Tweedens word 'n omgekeerde pedaalpunt in tema B aangetref. Dit word deur die regterhand in voorbeeld 5.64 geïllustreer en verteenwoordig 'n dominantpedaalpunt in A-mol-majeur.

### Ritme

Ritmiese ostinate word gereeld in hierdie komposisie aangetref. Dit open met die herhaalde gebruik van 'n gepunteerde agtstenoot gevolg deur 'n sestiennotenot. Hierdie ritme word ook in die opslag van die oorspronklike melodiese materiaal wat in voorbeeld 5.58 geïllustreer is, aangetref. Die volgende voorbeeld word gebruik om Kloppers se gebruik van hierdie ostinaat te illustreer. In die voorbeeld kan gesien word dat Kloppers nie met 'n opslag open nie. Die eerste maat van die oorspronklike melodie (voorbeeld 5.58), word met hierdie ritmiese figuur vervang. In maat 1 funksioneer dit as melodiese materiaal, maar vir die res van die A-deel is dit 'n ritmiese ostinaat:

Voorbeeld 5.66: Ritmiese ostinaat in tema A in *The Last Rose of Summer*, mate 1-3

The image shows a musical score for the first three measures of 'The Last Rose of Summer'. It is written for piano (Sw and Hw) in 4/4 time. The score is divided into three measures. The first measure is marked with a first ending bracket. The right hand (Sw) plays a rhythmic ostinato consisting of a dotted quarter note followed by an eighth note, which is repeated. The left hand (Hw) plays a melodic line consisting of a quarter note followed by an eighth note, which is also repeated. The bass line (Hw) is mostly silent, with a few notes in the second and third measures. The score is labeled with 'ritmiese ostinaat' and 'melodiese materiaal'.

In tema A word die bogenoemde ritmiese ostinaat eenstemmig in die eerste frase aangetref, maar in die tweede en derde frases, met die interval van onderskeidelik 'n tertse en sekste aangevul. In die eerste variant van tema A ontwikkel hierdie ritmiese ostinaat in sestiennotenote wat met die interval van 'n tertse verdubbel. Dit kan in voorbeeld 5.60 gesien word. Hierdie ostinaat ontwikkel verder en word in die derde

variant van tema A as sestiendenoottriole aangetref. Dit kan in voorbeeld 5.65 gesien word.

'n Ritmiese ostinaat in die vorm van agtstenote word in die *Da Capo*-A-deel aangetref. Dit bestaan uit gebroke oktawe en gebroke akkoorde en word in die klavierparty aangetref.

Die ritme van die stygende melodiese tweede en stygende melodiese derde sluit 'n kwartnoot en 'n oorgebinde agtstenoot in. In saamgestelde tweeslagmaat veroorsaak hierdie ritme 'n sinkope wat gereeld in die B-deel van hierdie komposisie voorkom.

### Tekstuur

'n Saamgestelde tekstuur is deurgaans in hierdie komposisie teenwoordig. Die tekstuur van tema A bestaan uit drie dele en sluit in melodiese materiaal, 'n ritmiese ostinaat, asook akkoorde wat die harmonie inkleur. In die middeldeel van hierdie komposisie word daar ook 'n saamgestelde tekstuur aangetref. Beide die eerste en tweede variant van tema A bestaan soos tema A, ook uit drie verskillende dele. Dit sluit in melodiese materiaal, 'n tweestemmige ritmiese ostinaat, asook dalende basnote in die eerste variant van tema A, en vier- en vyfstemmige akkoorde, 'n eenstemmige ritmiese ostinaat, asook basnote in die tweede variant van tema A. Die tekstuur in die derde variant van tema A bestaan egter slegs uit twee dele en dit sluit vyf- en sesstemmige akkoorde onder die melodiese materiaal, asook 'n ritmiese ostinaat in.

In die *Da Capo*-A-deel word die tekstuur in vier- tot vyfstemmige akkoorde verdeel wat onder die melodiese materiaal teenwoordig is, asook 'n gebroke-akkoord figuur in die klavierparty. 'n Aangehoue drieklank wat oor vier mate klink, is kenmerkend aan die slot van hierdie komposisie. Hierdie drieklank verminder geleidelik van vyf stemme na drie stemme. Dit eindig met 'n enkele toon op die dominant in die klavierparty. Kloppers skryf voor dat dié klank natuurlik moet wegsterf.

### Registrasie

Kloppers is sensitief met sy keuses van registrasie en hou deurgaans die balans van die klankvolume tussen die klavier en die orrel in ag. Die registrasie in hierdie

komposisie word veral deur registers op 'n 8'-toonhoogte gekenmerk. Dit sluit registers van die fluit- en strykerfamilie in. Die byvoeging van registers in die tweede variant van tema A sluit die Prestant 8' op die Hoofwerk en Oktaaf 8' in die Pedaal in. In die derde variant van tema A word daar vir die eerste keer ook registers op 'n 4'- en 2'-toonhoogte bygevoeg en dit sluit die Prestant 4', asook die Oktaaf 2' in. 'n Geleidelike *crescendo* in die klank word sodoende verkry.

#### Idiosinkratiese instrumentgebruik

Kloppers se idiosinkratiese instrumentgebruik vind eerstens neerslag in die gelyktydige gebruik van die Hoofwerk en Swelwerk. Sodoende word melodiese materiaal uitgelig. 'n Voorbeeld hiervan kan in tema A gesien word waar die melodiese materiaal deurgaans op die Hoofwerk aangetref word en die res van die materiaal op die Swelwerk. Alhoewel dieselfde registrasie in albei manuele aangetref word, verseker die gebruik van beide die manuele dat die melodiese materiaal wel klink. Tweedens word die gelyktydige gebruik van albei manuele aangetref om die tekstuur meer deursigtig te maak. 'n Voorbeeld hiervan word in tema B aangetref waar 'n Fluit 8' op albei manuele en die Pedaal voorgeskryf word. Die musikale materiaal op die manuele is in dieselfde omvang geskryf en die artikulasie sal dus nie slaag wanneer dit op dieselfde manueel gebruik word nie. Die gebruik van albei manuele verseker egter dat die drie dele van die tekstuur uitgelig word. Dit word in voorbeeld 5.64 geïllustreer.

Naas die gelyktydige gebruik van albei manuele as 'n eienskap van Kloppers se idiosinkratiese instrumentgebruik in hierdie komposisie, word die gebruik van die swelkas ook op 'n suksesvolle manier in hierdie komposisie aangewend. In tema A word dit eerstens gebruik om die melodiese materiaal uit te lig. Die opening van die swelkas word in die derde frase van tema A gesien en dit verseker dat dié materiaal duidelik in die orrelparty klink. Wanneer die melodiese materiaal in frase 4 egter in die klavierparty teenwoordig is, word die swelkas weer toegemaak. Tweedens word die swelkas ook vir dinamiese verskille gebruik. Dit kan by die slotakkoord van hierdie komposisie gesien word en verseker 'n geleidelike *diminuendo*.



### Ander kenmerkende eienskappe

Uitvoeringspraktyke word noukeurig deur Kloppers in hierdie komposisie aangedui. Dit sluit artikulasie, gereelde tempo- en karakter aanduidings, metronoomspoed, asook registrasie en manuaalgebruik in. Die gebruik van drie variante van tema A word in hierdie komposisie aangetref. Hierdie variante bestaan uit motiewe wat van tema A afgelei is. Dit sluit die stygende melodiese tweede en derde, en die dalende tertinterval in. Aangesien die drie variante van tema A ook in die middeldeel van hierdie komposisie voorkom, is hierdie motiewe bindende elemente wat eenheid in die komposisie verseker.

### **5.6.3 Samevatting**

In die voorafgaande paragrafe het die navorser die komposisies vir orrel en klavier, sowel as die stylaspekte, registrasie en idiosinkratiese instrumentgebruik in die komposisie, *The Last Rose of Summer*, ondersoek. Die data sal in Hoofstuk 6 bespreek word en met die relevante literatuur in Hoofstuk 2 vergelyk word. Vervolgens gaan die komposisies in groep 5 ondersoek word.

## **5.7 Groep 5: Die komposisies vir orrel en saksofoon**

In hierdie afdeling van die hoofstuk gaan die data vir die komposisies vir orrel en saksofoon uiteengesit word. Dit open met 'n oorsig van die verskeie komposisies in die groep en word gevolg deur 'n ondersoek na aspekte van styl, registrasie en idiosinkratiese instrumentgebruik in *Passage du Temps*. Hierdie afdeling van die hoofstuk sluit af met 'n samevatting.

### **5.7.1 Oorsig**

Kloppers komponeer twee komposisies vir orrel en saksofoon. Dit sluit in:

- *Triptych "Carolingian Temperaments" for Alto-Saxophone and Organ*<sup>34</sup> in 1994.
- *Passage du Temps*<sup>35</sup> in 2016.

<sup>34</sup> In 2005, word hierdie komposisie herverwerk as 'n saksofoon-concerto, getiteld *Concerto for Alto-Saxophone and Chamber Orchestra (Concerto in quattro umori)* (2005/2009). Kloppers kies 'n beskrywende Italiaanse titel vir hierdie komposisie om dit van die werk te onderskei wat in 1994 met 'n Engelse titel gekomponeer is (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020).

<sup>35</sup> In 2020 word hierdie komposisie verwerk vir orkes en saksofoon met die titel *Passage of Time*. Dit is Kloppers se tweede concerto vir orkes en saksofoon.

### Ontstaan

Die eerste komposisie, *Triptych “Carolingian Temperaments” for Alto-Saxophone and Organ* is in opdrag van die saksofoonspeler, Charles Stolte, geskryf (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020). Die tweede komposisie, *Passage du Temps* is na aanleiding van ’n versoek deur Kloppers se kollegas, drs. William Street en Marnie Giesbrecht, geskryf (Kloppers, e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020)

### Invloede

Die eerste komposisie, *Triptych “Carolingian Temperaments” for Alto-Saxophone and Organ* is beïnvloed deur die vereistes van die opdraggewer. Stolte het gevra vir ’n komposisie met kontraste. Kloppers komponeer ’n werk waar verskeie temperamente en gemoedstemminge van hiërdie musikant uitgebeeld word (Kloppers, e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020). Die verskeie gemoedstemminge vind in drie kontrasterende bewegings met die volgende titels neerslag: “Passion and Dispassion”, “Contemplation” en “Celebration” (Kloppers, 2018). Die hooftema van die eerste beweging is afgelei van die musikale notasie in die naam “Charles Stolte”. Kloppers gebruik ook in die titel ’n woordspeling op die naam “Charles” as “Carolingian” (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020).

Die tweede komposisie, *Passage du Temps*, word ook deur die vereistes van die opdraggewers beïnvloed. Volgens Kloppers (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020) het die opdraggewers ’n groot sikliese werk aangevra. Kloppers gebruik die Engelse, Duitse en Franse nootname van die eerste en laaste letters van die opdraggewers se vanne (G, S, en T) om ’n motief te skep wat op verkillende maniere deur die drie bewegings van hierdie komposisie voorkom (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020). Volgens Kloppers (2016) kon hy op hierdie manier sy kollegas eer: “I thought of honouring them by creating a motif/theme with some reference to their names.” Verder komponeer Kloppers (2016) ook hierdie werk as ’n huldeblyk aan die komposisionele style en vormstrukture vanaf 1700 wat sy werk beïnvloed het. Dit sluit in die kontrapuntale tegnieke van Bach, ’n *quasi ostinato* as die begeleiding van ’n *cantilena* soos deur Antonio Vivaldi (1678-1741) en Bach gebruik, Frans-Romantiese orrelmusiek, asook die Neo-Klassieke styl van die vroeë 20ste eeu (Kloppers, 2016). Die Franse titel van die werk, asook die titels van die drie bewegings, weerspieël die musiekhistoriese modelle en style wat as inspirasie vir hierdie komposisie gedien het

(e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020). Volgens Kloppers (e-poskorrespondensie, 4 Augustus, 2020) het die stadige bewegings van Frans-Romantiese orrelsinfonieë, veral dié van Louis Vierne (1870-1937) en Alexandre Guilmant (1837-1911), 'n invloed op die skepping van die tweede beweging uitgeoefen.

### 5.7.2 Aspekte van styl in *Passage du Temps*

Elk van die drie bewegings van *Passage du Temps* gaan per beweging volgens aspekte van styl, registrasie en idiosinkratiese instrumentgebruik ondersoek word.

#### 5.7.2.1 Beweging I: “Passacaille et Fugue”

Die eerste beweging van hierdie komposisie bestaan uit kontrapuntale prosedures, naamlik 'n *passacaglia* en 'n fuga. Geen toonsoortteken word vooraf aangedui nie. Die tydmaatteken is enkelvoudige vierslagmaat, maar dit verander ook na enkelvoudige drieslagmaat. Die komposisie word voorafgegaan met die tempo-aanduiding, “Adagio, poco rubato”, en dit word met 'n metronoomspoed toegelig.

#### Vormstruktuur

Die twee dele in hierdie komposisie, naamlik die “Passacaille”, en die “Fugue” word deur 'n inleiding voorafgegaan. Elk van die dele binne die komposisie, sowel as die verskeie variasies van die *passacaille*-tema word duidelik deur nuwe tempo- en karakter aanduidings van mekaar onderskei. Dit word in die volgende tabel met maatnommers geïllustreer:

Tabel 5.14: Die vormstruktuur van “Passacaille et Fugue”

Deel		Tempo-aanduiding	Maatnommers
Inleiding		<i>Adagio</i>	1-9 <sup>2</sup>
“Passacaille”	Tema	<i>Andante</i>	9 <sup>3</sup> -17 <sup>2</sup>
	Variasie 1-5	<i>Andante</i>	17 <sup>3</sup> -57 <sup>2</sup>
	Variasie 6	<i>Faster</i>	57 <sup>3</sup> -65 <sup>2</sup>
	Variasie 7	<i>Tempo primo</i>	65 <sup>3</sup> -73 <sup>2a</sup>
	Variasie 8	<i>Lively</i>	73 <sup>2b</sup> -77 <sup>2</sup>
	Variasie 9	<i>Fast</i>	77 <sup>3</sup> -86 <sup>1</sup>
	Variasie 10-11	<i>Slower</i>	86 <sup>3</sup> -102 <sup>2</sup>

	Variasie 12	<i>Slowly</i>	$102^3-111^2$
	Variasie 13	<i>Fast</i>	$111^3-120^3$
	Variasie 14	<i>Maestoso</i>	$120^4-135^2$
“Fugue”		<i>Moderato</i>	$135^3-213$

Uit die bogenoemde tabel word daar eerstens waargeneem dat die “Passacaille” uit 14 variasies bestaan. Behalwe vir variasie 8 en 14, is elk van die variasies agt mate lank: variasie 8 is slegs vier mate lank en variasie 14, met 15 mate, aansienlik langer. Die tabel benadruk die groot verskeidenheid tempo-aanwysings wat in elkeen van die variasies, asook die inleiding en fuga voorkom.

“Fugue”, wat na “Passacaille” volg, bestaan uit ’n eksposisie, ontwikkeling en slot.

### Melodie

Soos reeds genoem, is hierdie komposisie op ’n motief gebaseer. Hierdie motief bestaan uit die Engelse, Franse en Duitse nootname van die letters G, S en T en word in die volgende voorbeeld as die viernootmotief geïllustreer. Die letter S, is afgelei van die Duitse noot “Es” wat die toon E-mol is. Die letter T is afgelei van die solfa “ti” wat die sewende trap van die toonleer voorstel. Hierdie viernootmotief bestaan uit kenmerkende intervalle wat ’n dalende majeureerts en ’n verminderdere kwart insluit. ’n Vergrote akkoord ontstaan wanneer die derde noot (B-mol) in hierdie motief uitgelaat word:

Voorbeeld 5.67: Viernootmotief, *Passage du Temps*



Volgens Kloppers (2016) kan hierdie kenmerkende intervalle en die vergrote akkoord óf maklik in die komposisie herken word, óf in sommige gevalle versteek voorkom. Die viernootmotief is op drie verskillende maniere deur die navorser in hierdie beweging opgemerk: versteek, as materiaal vir ’n nuwe twaalftoontema en nabootsend.

Eerstens word die viernootmotief versteek in die inleiding aangetref. Die eerste noot van elke maat in die orrelparty verteenwoordig telkens één van die note in die viernootmotief. Majeurtertsintervalle, asook verminderde kwartintervalle, wat kenmerkende aan die viernootmotief is, word tussen die regterhand se laaste noot en die linkerhand se eerste noot aangetref. Die onderstaande voorbeeld word gebruik om hierdie interval te illustreer:

Voorbeeld 5.68: Die versteekte gebruik van die viernootmotief in die inleiding van “Passacaille et Fugue”, maat 1

The image shows a musical score for the first measure of "Passacaille et Fugue". It features three staves: Alt Saxophone (top), Harpsichord (middle), and Bass (bottom). The tempo is marked "Adagio" with a quarter note equal to 52 beats, and "poco rubato". The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The first measure is marked with a "1". The saxophone part begins with a rest, followed by a triplet of notes in the second measure, marked "Vigorosamente". The harpsichord part starts with a five-finger chord (5) in the first measure, followed by a melodic line. A bracket labeled "majeurterts" (major third) spans the interval between the last note of the right hand and the first note of the left hand in the first measure. Another bracket labeled "3 viernootmotief" (3 four-note motif) spans the triplet in the saxophone part. The bass part has a single note in the first measure.

In die bogenoemde voorbeeld word die viernootmotief ook in die saksofoonparty gesien. Dit word ses keer in die inleiding aangetref, telkens in 'n ander omkering.

Tweedens dien die viernootmotief as materiaal vir die *passacaille*-tema. Kloppers neem die vergrote drieklank wat uit die viernootmotief ontstaan en brei dit uit na 12 tone. Dit word in die volgende voorbeeld geïllustreer:

Voorbeeld 5.69: Die twaalftoontema, *Passage du Temps*

The image shows a musical notation for a 12-tone theme. It consists of two staves of music. The first staff is divided into two groups: "Groep 1" (first three notes) and "Groep 2" (last three notes). The second staff is also divided into two groups: "Groep 3" (first three notes) and "Groep 4" (last three notes). The notes are half notes. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4.

Soos in die bogenoemde voorbeeld gesien word, kan hierdie 12 tone in vier groepe met drie tone in elke groep verdeel word. Elke groep bestaan uit 'n vergrote drieklank en dit stem ooreen met een van die kenmerkende eienskappe van die viernootmotief. Groep 2 is 'n transposisie van groep 1 en groep 4 is 'n transposisie van groep 3. Verder is groep 3 is 'n omkering en transposisie van groep 1. Die laasgenoemde vier groepe vorm die *passacaille*-tema en word in die volgende voorbeeld geïllustreer. Vier frases word hier gesien. Sommige tone van die motief herhaal met die interval van 'n oktaaf, soos die B in maat 10 en 11, die D-mol in maat 12 en 13, asook die D in maat 13 en 14:

Voorbeeld 5.70: Die *passacaille*-tema, mate 9<sup>3</sup>-17

Alt Sax. 

Alt Sax. 

Die bogenoemde *passacaille*-tema word op vier verskillende maniere in die 14 variasies aangetref. Eerstens word die *passacaille*-tema in die pedaalparty aangetref. Dit kan in variasie 1, 2, 3, 4, 6 en 7 gesien word. Tweedens word die *passacaille*-tema in die saksofoonparty aangetref. Dit word in variasie 5, 9, 11, 12 en 13 gesien. In variasie 5 word dié tema in die saksofoonparty aangepas en veral deur groot spronge gekenmerk. Dit word in die volgende voorbeeld geïllustreer:

Voorbeeld 5.71: Variasie 5 in "Passacaille", mate 49<sup>3</sup>-53

Alt Sax. 

Hw 

Derdens word die *passacaille*-tema wisselend tussen die orrel en saksofoonpartye aangetref, byvoorbeeld in variasie 8. Dit kan in die volgende voorbeeld waargeneem word: die eerste twee note van die melodiese materiaal klink in die orrelparty en word gevolg deur melodiese materiaal in die saksofoonparty. Die melodiese materiaal van die saksofoon word telkens in die pedaalparty verdubbel:

Voorbeeld 5.72: Variasie 8 in “Passacaille”, mate 73<sup>2b</sup>-75

73 Lively (♩=88)

Alt Sax.

Lively (♩=88)  
+Pr 4'

Hw  
+Hw/Ped

The image shows a musical score for Variation 8 in 'Passacaille', measures 73 to 75. It is in 2/4 time and marked 'Lively' with a tempo of ♩=88. The score is arranged for three parts: Alt Saxophone (top), Harpsichord (middle), and Pedal (bottom). The Alt Saxophone part has a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The Harpsichord part has a chordal accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing chords with a pedal. The Pedal part has a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4, which is a double of the saxophone's melody.

Laastens word die *passacaille*-tema as die boonste stem in die orrelparty, soos in variasie 14, aangetref.

Die *passacaille*-tema vind ook neerslag as die tema van die fuga. Twee kontratemas word ook saam met die fugatema aangetref. Die eerste kontratema word in drie dele verdeel en in die volgende voorbeeld geïllustreer. Dit bestaan uit twee opgaande heeltoon-toonleerpassasies. Die tweede en derde deel van hierdie kontratema bestaan uit dalende kwart-, tert- en sekstintervalle, en word veral van mekaar deur middel van die artikulasie onderskei:

Voorbeeld 5.73: Die kontratemas in “Fugue”

Kontratema deel 1

The image shows a musical score for 'Kontratema deel 1'. It is a single melodic line on a treble clef staff. The melody starts with a quarter note C4, followed by a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4. The melody is divided into three parts by slurs and accents. The first part is an ascending scale from C4 to C5. The second part is a descending scale from C5 to C4. The third part is a descending scale from C5 to C4, with intervals of a fourth, a third, and a sixth.



Die tweede kontratema bestaan uit 'n getransponeerde en vrye aanbieding van die fugatema. 'n Voorbeeld van die tweede kontratema kan in die regterhand van voorbeeld 5.76 gesien word. Naas die gebruik van die viernootmotief in die inleiding en as materiaal vir die *passacaille*-tema, word dit in die ontwikkelingsdeel van die fuga as nabootsende materiaal aangetref.

Naas die nabootsende gebruik van die viernootmotief en die ontwikkeling daarvan in 'n twaalftoontema, word dit ook versteek aangetref. Die drie note waaruit die *passacaille*-tema ontwikkel het (voorbeeld 5.69), word versteek in die boonste stem van 'n dubbelpedaalparty in die slotmate aangetref en in voorbeeld 5.74 geïllustreer. Hierdie drie note is belangrik aangesien dit met die melodiese materiaal wat aan die begin van die tweede beweging voorkom, ooreenstem.

Voorbeeld 5.74: Drienootmotief in "Passacaille et Fugue", mate 211-213

211

Alt sax

Hw

Sw

drienootmotief



## Harmonie

As gevolg van die akkoordgebruik is die toonsoort in hierdie komposisie vaag. Akkoorde wat in hierdie komposisie aangetref word, sluit in toontrosse, akkoorde wat wissel tussen vier- en seweklanke, akkoorde bestaande uit ongewone intervalle, akkoorde waarvan toontrappe verlaag is, vergrote drieklanke en akkoorde gebou op verlaagde toontrappe.

Eerstens word die gebruik van toontrosse gesien. Dit word in die inleiding aangetref waar elke opvolgende noot in die orrelparty aangehou word totdat 'n tienstemmige toontros ontstaan. Dit kan in voorbeeld 5.68 gesien word. Nóg 'n gebruik van toontrosse is in variasie 8 waar die *passacaille*-tema wisselend tussen die orrel en saksofoon voorkom. In die orrelparty word hierdie melodiese materiaal deur sesstemmige toontrosse ondersteun. Dit kan in voorbeeld 5.72 gesien word.

Tweedens word akkoorde bestaande uit vier- tot seweklanke aangetref. 'n Voorbeeld hiervan is in variasie 12 waarneembaar. Volgens Kloppers (e-poskorrespondensie, 4 Augustus, 2020) word chromatiese akkoorde, wat wissel van vier- tot seweklanke, met heelwat enharmoniese omskrywings as materiaal gebruik wat die *passacaille*-tema ondersteun.

Derdens word ongewone akkoorde, bestaande uit 'n verskeidenheid intervalle, gereeld in die akkoordgebruik aangetref. 'n Voorbeeld hiervan word in die vyfde variasie aangetref wat in voorbeeld 5.71 geïllustreer word.

Vierdens is akkoorde gereeld op verlaagde toontrappe gebou. Dit kan in variasie 7 gesien word waar akkoorde op die verlaagde mediant voorkom. Verder is dit ook in variasie 14 te sien waar drieklanke op die verlaagde sewende trap voorkom en vierklanke op die verlaagde mediantrap.

Vyfdens is die gebruik van vergrote drieklanke teenwoordig. Dit word veral in variasie 6 waargeneem waar 'n vergrote drieklank telkens vertikaal teenwoordig is. Hierdie vergrote drieklank is ook 'n kenmerkende eienskap van die viernootmotief waarop hierdie komposisie gebaseer is. Die vergrote drieklanke word in die volgende

voorbeeld geïllustreer. Dit is telkens vertikaal tussen die saksofoon en orrelpartyte waarneembaar:

Voorbeeld 5.75: Variasie 6 in “Passacaille”, mate 57<sup>3</sup>-59<sup>1</sup>

The image shows a musical score for Variation 6 of 'Passacaille', measures 57-59. It features three staves: Alt Sax., Hw (Harmonium), and Pr. 16', 8', 4', Tr. 8' (Percussion). The tempo is marked 'Faster' with a quarter note equal to 96 (♩=96). The key signature has one flat (B-flat). The music consists of eighth notes and triplets. A bracket under the first two measures of the percussion staff is labeled 'passacaille-tema'. A vertical annotation on the right side of the score reads 'vertikale gebruik van vergrote drieklank'.

Alhoewel die bogenoemde akkoorde veroorsaak dat 'n tonale sentrum nie altyd duidelik herkenbaar is nie, word 'n tonale sentrum op C dikwels beklemtoon. Dit word veral as die laaste akkoord van elke variasie aangetref. Die beklemtoning van hierdie toonsentrum vind as die tonika drieklank van C mineur neerslag (in variasies 1, 2 en 3), die tonika drieklank van C majeur (in variasie 7 en 12), 'n oop kwint akkoord op C (in variasie 9), 'n vergrote drieklank op C (in variasie 13), asook 'n unisoonnoot op C (in variasie 14).

### Ritme

'n Verskeidenheid ritmiese materiaal word in hierdie komposisie aangetref. Elke tema, deel of variasie in die komposisie word deurgaans gekenmerk deur spesifieke ritmiese materiaal. Die inleiding word veral deur sestienoetwaardes, kwintole en triole, gekenmerk. Dit word in voorbeeld 5.68 geïllustreer. Die *passacaille*-tema word deur halfnote en kwartnote gekenmerk. Alhoewel dieselfde nootwaardes hoofsaaklik in variasie 1 gebruik word, kom agtstenote ook in variasie 2 en 3 voor. Sinkopasie is veral in variasie 4 en oorgebinde kwartnote in variasie 5 (voorbeeld 5.71) opmerklik. Die gebruik van triole in agtstenootwaardes kom in variasie 6 (voorbeeld 5.75) voor. Variasie 8 (voorbeeld 5.72) word aan slegs agtstenote gekenmerk en variasie 13 aan slegs kwartnote. 'n Geornamenteerde weergawe van die *passacaille*-tema kom in variasie 12 voor en daar is veral gepunteerde kwartnote en triole te sien.

Die gebruik van agtstenote in beide kontratemas in die fuga is opmerklik en gesinkopeerde nootwaardes is eie aan die tweede kontratema. Die ritmiese gebruik van die fugatema en twee kontratemas word in die volgende voorbeeld geïllustreer. Die eerste kontratema kan in die linkerhand waargeneem word, die tweede kontratema in die regterhand en die fugatema<sup>36</sup> in die pedaal:

Voorbeeld 5.76: Die fugatema en kontratemas in “Fugue”, mate 152<sup>3</sup>-155

The musical score for Example 5.76 consists of three staves. The top staff, labeled 'Sw', contains the notation for 'kontratema 2'. The middle staff, labeled 'Hw', contains the notation for 'kontratema 1'. The bottom staff, labeled 'pedaal', contains the notation for 'passacaille-tema'. The measures are numbered 152, 153, 154, and 155.

Die vergroting en verkleining van nootwaardes word in die slotgedeelte van die fuga aangetref. Die volgende voorbeeld word gebruik om hierdie ritmiese eienskap in die komposisie te illustreer. Die fugatema is waarneembaar in die saksofoonpart. In die regterhand van die orrelparty word die ritmiese verkleining van dié tema waargeneem en in die Pedaal, die ritmiese vergroting daarvan:

Voorbeeld 5.77: Ritmiese gebruik in die slot van “Fugue”, mate 195<sup>3</sup>-200

The musical score for Example 5.77 consists of three staves. The top staff, labeled 'Alt sax', contains the notation for 'fugatema'. The middle staff, labeled 'Gt', contains the notation for 'ritmiese verkleining van fugatema'. The bottom staff, labeled 'Sw', contains the notation for 'ritmiese vergroting van fugatema'. The tempo is marked 'Poco maestoso (♩=80)'. The measures are numbered 195, 196, 197, 198, 199, and 200.

<sup>36</sup> Soos reeds genoem, is die twaalftoontema van die *passacaille*, ook die tema van die fuga.

### Tekstuur

'n Kontrapuntale tekstuur en 'n saamgestelde tekstuur is in hierdie beweging teenwoordig. Eerstens word die kontrapuntale tekstuur veral in die vierstemmige fuga waargeneem. Verder word nabootsing van die viernootmotief in die ontwikkelingsdeel van die fuga aangetref en dra dit ook by tot die kontrapuntale tekstuur.

Tweedens word 'n saamgestelde tekstuur in sommige variasies gesien. Dit bestaan uit twee, drie of vier dele, waarvan die *passacaille*-tema deurgaans óf in die Pedaal, óf op die manuele, óf in die saksofoonparty teenwoordig is. 'n Saamgestelde tekstuur wat uit twee dele bestaan, word in variasie 6 en 14 aangetref. Variasie 6 bestaan uit die vergrote drieklank wat vertikaal teenwoordig is in die orrel en saksofoon, asook die *passacaille*-tema in die Pedaal. Dit kan in voorbeeld 5.76 waargeneem word. 'n Voorbeeld van 'n saamgestelde tekstuur wat uit drie dele bestaan, word in variasie 7 aangetref en dit bestaan uit die *passacaille*-tema, gebroke akkoorde, asook op- en afgaande figure met groot spronge. Die saamgestelde tekstuur wat uit vier dele bestaan, word in variasie 5 aangetref. Dit bestaan uit die *passacaille*-tema, herhaalde agtstenote, basnote met kenmerkende intervalle, asook harmoniese inkleding in die vorm van vyf- of sesstemmige akkoorde.

### Registrasie

Kloppers se registrasievoorskrifte sluit 'n verskeidenheid toonsterktes in. Dit wissel van sagte Fluit- en Strykerregisters in variasie 1, 2, 3 en 10, na die gebruik van Prestante, Miksture en Trompette soos in variasie 9 en 13. In die inleiding word "full organ" aangedui.

Ongewone registrasieaanduidings kom in Kloppers se registrasievoorskrifte voor. Dit word veral in variasie 6 gesien waar 'n Fluit 8' en Mikstuur voorgeskryf word.

Kloppers se registrasievoorskrifte verseker dat die *passacaille*-tema duidelik klink. Dit word veral in variasie 6 waargeneem waar 'n Prestant 16', 8' en 4' saam met 'n Trompet 8' in die pedaal voorgeskryf word. Die byvoeging van 'n Trompetregister in die ontwikkelingsdeel van die fuga verseker ook dat die viernootmotief duidelik klink.

'n Geleidelike *crescendo* word deur Kloppers se registrasievoorskrifte teweeggebring. Voorbeelde sluit die byvoeging van 'n Prestant 8' in variasie 7, 'n Prestant 4' in variasie 8, asook die byvoeging van die Oktaaf 2', Mikstuur en Trompet 8' in variasie 9 in.

Kloppers se skielike verandering in registrasie veroorsaak sterk kontras. Dit word tussen variasie 9 en 10 gesien waar daar skielik van Prestante, Miksture en Trompette na slegs Fluitregisters gewissel word.

Die gebruik van die 16' Posaune word in die inleiding, variasie 14 en die slot van die fuga opgemerk. Dit veroorsaak dat die belangrike materiaal in die pedaalparty uitgelig word.

#### Idiosinkratiese instrumentgebruik

Dinamiese verskille word op drie maniere in hierdie komposisie verkry. Dit sluit in die wisseling van manuele, die wegneem of toevoeging van registers en die gebruik van die swelkas. Eerstens vind 'n *decrescendo* in die inleiding plaas deur die wisseling van manuele wanneer daar van die Hoofwerk na die Swelwerk in maat 5 verskuif word. Tweedens word die wegneem van registers gebruik om 'n *diminuendo* in maat 5 van die inleiding te verseker en dit sluit die verwydering van die Mikstuur en Simbel in. Verder bring die toevoeging van registers 'n *crescendo* teweeg. Dit sluit in die byvoeging van die Prestant 8' by variasie 3, 'n Prestant 4' by variasie 4, asook 'n Oktaaf 2' by variasie 5. Derdens word die oopmaak en toemaak van die swelkas vir dinamiese veranderinge gebruik. Die geleidelike toemaak van die swelkas word in maat 7 waargeneem en die oopmaak daarvan aan die begin van die tweede variasie in maat 25.

Kloppers gebruik albei manuele en dit sluit die gelyktydige gebruik van albei hande op een manueel, asook die gelyktydige gebruik van beide manuele in. In die *passacaille* word al die variasies, behalwe variasie 12, op die Hoofwerk uitgevoer. In die eksposisie van die fuga word die gelyktydige gebruik van beide die Hoofwerk en Swelwerk aangetref en dit het 'n deursigtige tekstuur tot gevolg.

### 5.7.2.2 Beweging II: “Passion et Pastoral”

“Passion et Pastoral”<sup>37</sup> is die tweede beweging van hierdie komposisie en geen toonsoortteken word vooraf aangedui nie. Saamgestelde en enkelvoudige tweeslagmaat word as tydmaattekens aangetref.

#### Vormstruktuur

Hierdie beweging is in ’n drieledige vorm en open met ’n inleiding. Die verskillende dele van hierdie vormstruktuur word duidelik deur die verandering van tydmaattekens en karakteraanwysings gekenmerk. Dit word in die volgende tabel met maatnommers geïllustreer:

Tabel 5.15: Die vormstruktuur van “Passion et Pastoral”

Deel	Tydmaattekens	Karakteraanwysing	Maatnommers
Inleiding	Saamgestelde tweeslagmaat	<i>Adagietto</i>	1-5
A	Saamgestelde tweeslagmaat	<i>Adagio</i>	6-27
B	Enkelvoudige tweeslagmaat	<i>Tranquillo e cantabile</i>	28-58
A <sup>1</sup>	Saamgestelde tweeslagmaat	<i>Tempo primo, cantabile</i>	59-76

Uit die bogenoemde tabel is stadige en kalm karakteraanwysings sigbaar, asook die B-deel se tydmaattekens wat van die res van die komposisie verskil.

Die A-deel bestaan uit tema A1 en tema A2. Hierdie temas is volgens Kloppers (2016) op ’n *cantilena* met ’n ostinaat as begeleiding gebaseer soos dit in onder andere Bach en Vivaldi se komposisies voorkom. Die twee temas word deur ’n brugpassasie geskei. Die B-deel van hierdie komposisie bestaan uit tema B.

<sup>37</sup> In e-poskorrespondensie op 3 Maart 2020 het Kloppers aangedui dat hy besig is om hierdie beweging as ’n solo-orrelwerk, asook ’n *concerto* vir altsaksofoon te verwerk.

## Melodie

Die inleiding is 'n unisoonlymelodie en op die drienoottmotief wat versteek in die pedaallyn in die laaste drie mate van die eerste beweging (voorbeeld 5.74) voorkom, gebaseer. Soos reeds genoem, vorm hierdie drie tone 'n vergrote drieklank en word as 'n gebroke akkoord by die inleiding aangetref, telkens getransponeer.

'n Kenmerkende eienskap van tema A1 en tema A2 is die tweestemmige melodiese materiaal wat in die saksofoonpart, asook die boonste stem van orrelparty voorkom. Die melodiese materiaal in tema A1 bestaan uit lang aangehoue note en geornamenteerde note. Die interval van 'n majeuretertstervskyn deurgaans in die saksofoonparty as stygende sekvensse. Vyf mate van die melodiese materiaal van tema A1 word in die volgende voorbeeld geïllustreer:

Voorbeeld 5.78: Melodiese materiaal, tema A1 in "Passion et Pastoral", mate 6-10

The musical score for Example 5.78 consists of two staves. The top staff is for the Alto Saxophone (Alt Sax.) and the bottom staff is for the Harpsichord (Hw.). The Alto Saxophone part begins at measure 6 and features a melodic line with a major third interval highlighted. The Harpsichord part provides a rhythmic accompaniment.

Tema A2 bestaan uit die drienoottmotief. Nabootsing van die melodiese materiaal vind telkens tussen die orrel en die saksofoon plaas. Die volgende voorbeeld word gebruik om die melodiese materiaal van tema A2 te illustreer:

Voorbeeld 5.79: Melodiese materiaal, tema A2 in "Passion et Pastoral", mate 21-23

The musical score for Example 5.79 consists of two staves. The top staff is for the Alto Saxophone (Alt Sax.) and the bottom staff is for the Harpsichord (Hw.). The Alto Saxophone part begins at measure 21 and features a melodic line with a triplet motif highlighted. The Harpsichord part provides a rhythmic accompaniment.

Tema B word in vyf verskeie frases aangetref. Die melodiese materiaal in frase 1 en 2 is 'n herhaling van mekaar, maar frase 1 word deur die orrel uitgevoer en frase 2, deur die saksofoon. Dit word deur afwaartse spronge van 'n mineurtertstervskyn, asook 'n rein kwart,

kwint en oktaaf gekenmerk. 'n Omkering van die melodiese materiaal en dalende oktaafintervalle word in frase 3 aangetref en dit word deur die orrel uitgevoer. Die melodiese materiaal van beide frase 4 en 5 word deur die saksofoon uitgevoer en nabootsing van die melodiese materiaal word in die orrelparty in die vyfde frase aangetref.

### Harmonie

Die toonsoorte van A mineur, D mineur, C majeur en E majeur is in hierdie beweging teenwoordig.

Akkoordgebruik sluit die gebruik van vier- en vyfklanke in verskeie omkerings in. Ongewone akkoordopeenvolgings kom in tema A1 en tema B voor en die gebruik van veral die supertonika op die verlaagde toontrap word aangetref. Twee mate van tema A word gebruik om die bogenoemde akkoordgebruik te illustreer:

Voorbeeld 5.80: Akkoordgebruik, tema A1 in "Passion et Pastoral", mate 12-13

12 tweestemmige melodiese materiaal

Alt Sax.

Hw harmoniese inkleding

Sw

ritmiese ostinaat

a: vi<sup>II</sup> bII vii vi

Die tonale sentrum in tema B word met 'n pedaalpunt uitgelig. 'n Pedaalpunt op die toon D in frase 1 en 2 dui op die tweede omkering van die dominantdrieklank in C majeur. In frase 3 word hierdie pedaalpunt deur die linkerhand op die manuele voortgesit. Die toonsoortteken van E majeur is in frase 4 en frase 5 teenwoordig, maar dit bly egter in C majeur geanker deur die gebruik van die laasgenoemde pedaalpunt.



### Ritme

Die ritmiese materiaal in die inleiding bestaan uit hoofsaaklik agtstenote. In tema A1 en tema A2 word 'n ritmiese ostinaat in die pedaallyn aangetref. Hierdie ostinaat bestaan uit twee agtstenote, gevolg deur 'n agtstenoot-rusteken en kan in die pedaalparty van voorbeeld 5.80 gesien word. Nootwaardes wat oor verskeie mate klink, is kenmerkend van die melodiese materiaal. Die ritme van die melodiese materiaal in tema B word verder deur kwartnote en agtstenote gekenmerk wat gereeld oor mate gebind word en sinkopasie veroorsaak. Kwartnote en halfnote wat oor verskeie mate klink, word in die begeleidingsmateriaal aangetref.

### Tekstuur

'n Monofoniese tekstuur is in die inleiding teenwoordig. Die res van die komposisie bestaan uit 'n saamgestelde tekstuur. In tema A word die tekstuur in drie dele verdeel. Dit sluit in tweestemmige melodiese materiaal, 'n ritmiese ostinaat in die Pedaal, asook akkoorde wat die harmonie steun. Voorbeeld 5.80 word gebruik om die saamgestelde tekstuur in tema A te illustreer. Die tweestemmige melodiese materiaal kan in die saksofoon en boonste stem van die orrelparty waargeneem word. 'n Ritmiese ostinaat word in die Pedaal en vierstemmige akkoorde in die linkerhand gesien. Die tekstuur in tema B bestaan óók uit drie dele en sluit melodiese materiaal, drie- en vierstemmige akkoorde, asook 'n pedaalpunt in.

### Registrasie

Die registrasie word op slegs 8'-toonhoogtes op beide manuele voorgeskryf. Dit sluit registers van die Fluit- en Strykerfamilies in. In die Pedaal word sagte 16'- en 8'-registers voorgeskryf. By die *Da Capo-A*-deel word 'n Hobo op die Swelwerk bygevoeg wat die melodiese materiaal versterk.

### Idiosinkratiese instrumentgebruik

Die wisselwerking van melodiese materiaal tussen die orrel en saksofoonpartye, asook die wisselwerking daarvan tussen die twee manuele van die orrel word gereeld in hierdie komposisie aangetref. Waar die melodiese materiaal van tema A op die Hoofwerk voorgeskryf word, word dit in die *Da Capo-A*-deel op die Swelwerk aangetref.

Die Pedaal word gebruik om die ritmiese ostinaat van twee *staccato* agtstenote uit te voer. Dit veroorsaak 'n *pizzicato* effek, wat veral by strykerinstrumente aangetref word. Verder word die Pedaal ook as 'n pedaalpunt gebruik. In hierdie komposisie vind die pedaalpunt neerslag in 'n dubbelpedaal met 'n omvang van twee oktawe. Dit word in die B-deel van die komposisie aangetref.

### 5.7.2.3 Beweging III: “Pas de Deux”

“Pas de Deux” is die derde en laaste beweging van hierdie komposisie. Die tydmaatteken begin in enkelvoudige tweeslagmaat, maar dit verander ook na enkelvoudige vierslagmaat. Geen toonsoortteken word vooraf aangedui nie. Volgens Kloppers (2016) is hierdie beweging in die Neo-Klassieke styl van die vroeë twintigste eeu gekomponeer.

#### Vormstruktuur

Hierdie komposisie is volgens Kloppers (e-poskorrespondensie, 4 Augustus, 2021) ontwerp om die struktuur van 'n rondovorm te neem. Die verskeie dele van hierdie vormstruktuur word duidelik van mekaar deur die tempo- en karakteraanwysings onderskei en word in die volgende tabel met maatnommers uiteengesit:

Tabel 5.16: Die vormstruktuur van “Pas de Deux”

Deel	Tempo- en karakteraanwysing	Mate
A	<i>Allegro</i>	1-17
B	<i>Slightly faster, Regalmento e pomposo</i>	18-36
A	<i>Tempo primo</i>	37-52 <sup>2a</sup>
Skakel		52 <sup>2b</sup> -58
C	<i>Poco adagio e nostalgico</i>	59-85
Skakel	<i>Tempo primo</i>	85 <sup>2b</sup> -97 <sup>2a</sup>
A		97 <sup>2b</sup> -110
B	<i>Regalmento e pomposo</i>	11-128
Cadenza	<i>Tempo primo</i>	129-153
A	<i>Tempo primo</i>	154-171
Koda 1	<i>Cantabile e lento</i>	172-191 <sup>1</sup>
Koda 2	<i>Presto e energico</i>	191 <sup>2b</sup> -214

Die insluiting van die verskeie dele in die bogenoemde tabel steun die vormstruktuur van 'n sonate-rondovorm (ABACABA). Tesame hiermee word 'n *cadenza*, asook die verdeling van die koda in twee dele ook in die bogenoemde tabel waargeneem. Dit is eienskappe wat hiérdie vormstruktuur uniek maak. In hierdie verskeie dele is daar ook drie temas, naamlik tema A, B en C teenwoordig.

### Melodie

Elk van die verskeie temas bestaan uit kenmerkende melodiese materiaal. Tema A word verdeel in tema A1 en tema A2. Tema A1 open met 'n oktaafinterval waarna stygende en dalende intervale van veral sekundes, kwarte en oktawe voorkom. Dit word in die volgende voorbeeld geïllustreer:

Voorbeeld 5.81: Melodiese materiaal, tema A1 in "Pas de Deux", mate 1-3

The image shows a musical staff for Alto Saxophone in 2/4 time, measures 1-3. The melody consists of eighth and quarter notes. Brackets and labels identify specific intervals: an octave interval (oktaafinterval) between the first and second notes, two octave intervals (oktaafintervalle) between the second and third notes, and two minor second intervals (mineur sekunde-interval) between the fourth and fifth notes, and between the sixth and seventh notes. A diminished fourth interval (verminderde kwartinterval) is also indicated between the eighth and ninth notes.

Waar tema A1 deur die gebruik van verskeie groottes intervale gekenmerk word, word tema A2 deur 'n afgaande chromatiese toonleer gekenmerk. Nabootsing van dié temas, tussen die orrel en saksofoon, word deurgaans in tema A aangetref. In die derde frase kom die gesamentlike gebruik van hierdie twee temas voor en dit word in voorbeeld 5.82 geïllustreer. Tema A1 word in die saksofoonparty aangetref en tema A2 in die orrelparty.

Tema B bestaan uit herhaalde note, asook die gereelde gebruik van die interval van 'n kwart. Die melodiese materiaal word in vier frases verdeel en wisselend in die orrel- of saksofoonpartye aangetref.

Voorbeeld 5.82: Gesamentlike gebruik van tema A1 en tema A2 in “Pas de Deux”, mate 10<sup>2</sup>-12

Tema C bestaan uit nege frases en word veral deur die stygende interval van 'n majeuretert, asook die dalende interval van 'n septiem gekenmerk. Dit word in die volgende voorbeeld geïllustreer. Die melodiese materiaal word deur die saksofoon uitgevoer en die nabootsing van hierdie materiaal word telkens in die orrelparty, soos in maat 60, aangetref:

Voorbeeld 5.83: Melodiese materiaal, tema C in “Pas de Deux”, mate 59-63<sup>1</sup>

In beide dele van die koda word die gebruik van die drienoetmotief aangetref. In die eerste deel van die koda word dit as nabootsende materiaal tussen die orrel en

saksofoon gesien en in die volgende voorbeeld geïllustreer. Die drienoottmotief word in die saksofoonparty in maat 177 aangetref en die nabootsing daarvan, met 'n aanpassing in die intervalstruktuur, in die pedaalparty in maat 178:

Voorbeeld 5.84: Die drienoottmotief in koda 1 in “Pas de Deux”, mate 177-179<sup>1</sup>

In die tweede deel van die koda word die drienoottmotief op twee maniere aangetref en in die volgende voorbeeld geïllustreer. Eerstens as 'n afgaande gebroke akkoorde in die manuele en tweedens in die vorm van 'n dubbelpedaal in die pedaalparty:

Voorbeeld 5.85: Die drienoottmotief in koda 2 in “Pas de Deux”, mate 202-206

## Harmonie

Geen toonsoort is waarneembaar nie, maar tonale sentrums word deur die gebruik van tonale harmonie by sommige kadenspunte, asook deur middel van pedaalpunte beklemtoon. Eerstens word die tonale sentrum by kadenspunte, veral aan die einde

van 'n tema beklemtoon. Dit kom voor by die derde herhaling van tema A (maat 97): die toonsentrum E word in die voorafgaande akkoord deur die gebruik van 'n dominantnegende-akkoord op E beklemtoon en dit dien as voorbereiding vir tema A1 wat daarna op dieselfde toon open. Nóg 'n voorbeeld word aan die einde van tema B waargeneem en in die volgende voorbeeld geïllustreer. Tema B eindig op 'n dominantsewende op die toon D in maat 36 en dit dien as voorbereiding vir tema A1 wat op dieselfde toon in maat 37 open:

Voorbeeld 5.86: Akkoordgebruik by kadenspunte, tema A1 van “Pas de Deux”, mate 36-39

The musical score for measures 36-39 of "Pas de Deux" is presented. Measure 36 begins with a *poco rit.* marking and a **Tempo primo** instruction. The score is written for three parts: Sw (Soprano), Hw (Alto), and a bass line. In measure 36, the bass line features a dominant seventh chord on D (D7), indicated by an arrow and the label "D". The subsequent measures (37-39) show the continuation of the piece with various chords and melodic lines.

Tweedens word tonale sentrums deur die gebruik van pedaalpunte beklemtoon. 'n Omgekeerde pedaalpunt word in die boonste stemparty van die orrel by die derde herhaling van tema A1 aangetref. Nóg 'n pedaalpunt word in tema C aangetref deur die toonsentrum C wat deurgaans in nege frases voorkom. Dit word in voorbeeld 5.83 se pedaalparty gesien waar die eerste frase van tema C geïllustreer word. 'n Derde voorbeeld waar 'n pedaalpunt teenwoordig is, is in die *cadenza* op die toon D en dit word in die pedaallyn aangetref. Die laaste voorbeeld waar 'n pedaalpunt voorkom, is in die eerste deel van die koda op die tone E-mol en G. Dit word in voorbeeld 5.84 gesien waar die pedaalpunte in die regterhand van die orrelparty waargeneem word. Hierdie pedaalpunte is op die tonika en mediantrappe van E-mol majeur en dien as voorbereiding vir die slot van die komposisie wat op die tonikadrieklank van E-mol majeur afsluit. Hierdie tonale sentrum word verder versterk deur die afsluiting van die vorige deel op die dominantsewende van E-mol majeur.

Akkoordgebruik in tema A1, tema A2 en tema B bestaan hoofsaaklik uit vier- en vyfklanke wat as toontrosse voorkom. Die toontrosse in tema A kan in die linkerhand

van voorbeeld 5.82 gesien word. Akkoorde in tema C en die eerste deel van die koda bestaan uit ongewone intervalle. Soos reeds genoem, word die akkoorde by kadenspunte, veral aan die einde van 'n deel, dikwels as 'n vier- of vyfklank aangetref.

### Ritme

Elke tema het kenmerkende ritmiese eienskappe. Die melodiese materiaal van beide tema A1 en tema A2 bestaan uit slegs sestiendenote en dit begin telkens met 'n sestiendenootrusteken. Die toontrosse klink as agtstenootwaardes op elke pols en word wisselend óf op die sterk pols, óf op die swak pols aangetref. Die ritmiese gebruik van tema A kan in voorbeeld 5.82 gesien word. Die toontrosse wat deur die linkerhand en pedaal uitgevoer word, klink op die swak pols in maat 11, maar op die sterk pols in maat 12. Hierdie ritmiese gebruik word deurgaans wisselend in tema A aangetref.

In tema B bestaan die melodiese materiaal uit agtstenote, asook gepunteerde agtstenote, gevolg deur 'n sestiendenoot. Herhaling van dieselfde ritmiese figuur in elke frase is opmerklik.

Tema C bestaan uit hoofsaaklik agtstenote en halfnote. Ritmiese beweging vind deurgaans plaas as gevolg van die gereelde nabootsing van die agtstenootwaardes tussen die twee instrumente. Dit kan in voorbeeld 5.83 waargeneem word waar die ritmiese materiaal in die saksofoonparty in maat 59, deur die orrel in maat 60 nageboots word.

In die eerste deel van die koda word langer nootwaardes, soos heelnote en halfnote wat oor verskeie mate klink, aangetref en dit staan teenoor die melodiese materiaal wat deurgaans in kwartnootwaardes aangetref word. 'n Ritmiese ostinaat bestaande uit 'n gepunteerde agtstenoot gevolg deur 'n sestiendenoot is ook kenmerkend van die ritmiese materiaal, soos in voorbeeld 5.84 gesien word. Die tweede deel van die koda bestaan aanvanklik uit gepunteerde agtstenootwaardes gevolg deur 'n sestiendenoot, maar verander in maat 194 na die herhaalde gebruik van agtstenoot-triole. 'n Vergroting van die ritmiese materiaal kom voor vanaf maat 202 waar dieselfde drienootmotief as halfnote in die Pedaal aangetref word. Dit word in voorbeeld 5.85 geïllustreer.

### Tekstuur

'n Verskeidenheid teksture word aangetref en dit sluit 'n monofoniese, 'n homofoniese, kontrapuntale, asook saamgestelde teksture in. Die monofoniese tekstuur kom voor in die tweede deel van die koda waar die drienoetmotief unisoon deur beide instrumente uitgevoer word. Dit verander in maat 202 na 'n kontrapuntale tekstuur aangesien die drienoetmotief ook in langer nootwaardes in die pedaal voorkom (voorbeeld 5.85). Tema C word gekenmerk deur 'n homofoniese tekstuur en dit bestaan uit melodiese materiaal wat deur die saksofoon uitgevoer word, asook begeleidingsmateriaal in die orrelparty. 'n Saamgestelde tekstuur kom in die eerste deel van die koda voor en word in voorbeeld 5.84 geïllustreer. Dit bestaan uit drie dele en sluit die volgende in: eenstemmige melodiese materiaal, 'n ritmiese ostinaat, sowel as twee- en driestemmige akkoorde wat die harmonie steun.

### Registrasie

Die gebruik van 'n Trompet 8'-register word gereeld in hierdie komposisie voorgeskryf en dit word veral in die melodiese materiaal van tema A en tema B aangetref. By die laaste herhaling van tema A (maat 154) word alle registers op die Swelmanuaal voorgeskryf en as "full swell" aangedui. Daar word egter voorgeskryf dat geen 16' op dié manuaal moet klink nie.

Die gebruik van 'n Mikstuur en Simbel word in die laaste herhaling van tema A, asook die tweede deel van die koda aangetref. Die registrasie-aanduiding van tema C skep hier kontras aangesien die gebruik van slegs Fluit- en Strykerregisters op 'n 8'-toonhoogte aangetref word. Dit sluit 'n Fluit 8', Celeste 8' en Salisionaal 8' in. Dieselfde registrasie-aanduidings word ook in die eerste deel van die koda aangetref.

### Idiosinkratiese instrumentgebruik

Kloppers maak veral van die swelmanuaal vir die melodiese materiaal gebruik. Die melodiese materiaal word soms met die regterhand uitgevoer, byvoorbeeld die eerste aanbieding van tema A (maat 3), maar by die tweede herhaling daarvan (37) met die linkerhand. Registrasie word gebruik om kontras tussen die verskeie dele in hierdie komposisie te verkry. Die gebruik van 'n dubbelpedaal in die tweede deel van die koda verseker dat die drienoetmotief duidelik klink. Die nabootsing van melodielyne vind



dikwels op 'n ander manueel plaas en die veranderende toonkleur veroorsaak dat dit duidelik klink.

#### Ander kenmerkende eienskappe

Uitvoeringspraktyke word noukeurig deur Kloppers in hierdie komposisie aangedui. Dit sluit artikulasie, gereelde tempo- en karakter aanduidings, metronoomspoed, asook registrasie en manueelgebruik in. Die gebruik van die viernootmotief in hierdie komposisie is 'n bindende element en bring eenheid teweeg. Hierdie viernootmotief word eerstens na 'n twaalftoontema uitgebrei en tweedens word die drienuotmotief daarvan afgelei. Die kenmerkende eienskappe van die viernootmotief, naamlik die vergrote drieklink, asook verminderde kwart en majeure tertse intervale, word gereeld as materiaal vir die verskeie temas gebruik.

#### **5.7.3 Samevatting**

In die voorafgaande paragraaf het die navorser die verskeie komposisies vir orrel en saksofoon, sowel as aspekte van styl, registrasie en idiosinkratiese instrumentgebruik in die komposisie, *Passage du Temps* ondersoek. Die data sal in Hoofstuk 6 bespreek word en met die relevante literatuur in Hoofstuk 2 vergelyk word.

#### **5.8 Samevatting van die hoofstuk**

In hierdie hoofstuk is die dataverwerking van Kloppers se orrelwerke wat ná 1993 gekomponeer is, uiteengesit. Kloppers se komposisies ná 1993 is in vyf groepe verdeel. Die data is deur middel van kwalitatiewe inhoudsanalise met datagedrewe en konsepgedrewe aspekte verwerk. Een komposisie verteenwoordigend in elke groep is ten opsigte van stylaspekte, registrasie en idiosinkratiese instrumentgebruik ondersoek. In die volgende hoofstuk word hierdie data bespreek en met die relevante literatuur, soos dit in Hoofstuk 2 uiteengesit is, in verband gebring.

## HOOFSTUK 6

### Bespreking van die data

#### 6.1 Inleiding

Die hoofdoelwit van hierdie studie is om deur middel van 'n intrinsieke gevallestudie as navorsingsontwerp, meer kennis oor Jacobus Kloppers as musikoloog en komponis te bekom deur die verband tussen sy musiekfilosofie en orrelkomposisies wat ná 1993 gekomponeer is, te bepaal. Hierdie doelwit word deur die teoretiese raamwerk onderlê, naamlik die skep van insig en kennis deur die jukstapositionering van twee interdisiplinêre velde. Om hierdie doelwit te bereik, het die navorser 'n diepgaande ondersoek na beide Kloppers se musiekfilosofie, sowel as die orrelkomposisies wat ná 1993 gekomponeer is, geloods. Die data is onderskeidelik deur middel van tematiese analise en kwalitatiewe inhoudsanalise verwerk. In hierdie hoofstuk gaan die navorser eerstens die bevindinge wat uit die dataverwerking van die musiekfilosofie en tweedens die orrelkomposisies ná 1993 na vore gekom het, bespreek. Dit sal deurgaans met toepaslike literatuur, soos dit in Hoofstuk 2 uiteengesit is, vergelyk word. Hierdie hoofstuk sluit met 'n samevatting af.

#### 6.2 Kloppers se musiekfilosofie

Die doel van die ondersoek na Kloppers se musiekfilosofie is om te bepaal hoe sy geloof en musiek met mekaar integreer. Ses temas en verskeie subtemas het uit die dataverwerking na vore gekom en gaan vervolgens bespreek word.

##### 6.2.1 Milieu

Die tema, "milieu", beskryf die verskillende omgewings waarin Kloppers homself telkens bevind en hoe dit 'n invloed op die ontwikkeling van sy musiekfilosofie gehad het. Die omgewings wat die eerste tema beskryf, sluit slegs universiteite in. Dit is in ooreenstemming met die geografiese en intellektuele kontekste wat Du Plooy (2013) gebruik om Kloppers se lewensgeskiedenis te dokumenteer. Dit sluit onder andere Kloppers se studiejare in Suid-Afrika by die destydse Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys in, en sy studiejare in Duitsland by die *Staatliche Hochschule für Musik* en die *Johann Wolfgang Goethe Universität* in Frankfurt am Main. In hierdie tema word sy terugkeer na Suid-Afrika en aanstelling by die

Universiteit van die Vrystaat, asook sy emigrasie na Kanada en aanstelling by *The King's University* ook vervat. Hierdie omgewings is ook in ooreenstemming met Du Plooy en Viljoen (2020) wat verskillende fases van Kloppers se lewe dokumenteer en dit afbaken as sy voorgraadse studies in Potchefstroom, sy nagraadse studies in Duitsland, sy professoraat in Bloemfontein en sy lewe in Kanada.

Hierdie tema word in twee subtemas verdeel. Die eerste subtema, “indirekte impak”, beskryf die omgewings wat nie ’n onmiddellike bydrae op die musiekfilosofie gehad het nie. Kloppers se blootstelling aan verskeie perspektiewe in hierdie omgewings het egter bygedra tot keuses wat die ontwikkeling van sy musiekfilosofie beïnvloed. Dit sluit Kloppers se studiejare by die destydse Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys (1955-1961), die twee universiteite in Duitsland<sup>38</sup> (1961-1965), asook sy betrokkenheid by die destydse Universiteit van die Oranje-Vrystaat (1966-1976) in. Alhoewel die universiteit in Potchefstroom op daardie stadium ’n Christelike instansie was en Kloppers se dosente by die universiteite in Duitsland, Christelike oortuigings gehad het, was musiek as vak nie vanuit ’n Christelike perspektief oorgedra nie. Dit sluit aan by Stolte (2020, p. 157) wat beklemtoon dat Kloppers juis sy eie handboek oor Sistematiese Musikologie aan studente verskaf het, aangesien daar geen bron was wat musiek vanuit ’n Christelike perspektief benader het nie. Kloppers se blootstelling en worsteling oor fundamentele vrae in verband met die wese van musiek in hierdie omgewings dra by tot die latere ontwikkeling van sy musiekfilosofie.

Die tweede subtema, “direkte impak”, sluit Kloppers se betrokkenheid by omgewings in wat ’n onmiddellike bydrae tot die ontwikkeling van sy musiekfilosofie gehad het. Die universiteite in Duitsland, die Universiteit van die Vrystaat, asook *The King's University* in Kanada word by hierdie subtema ingesluit. Oorvleueling daarvan met die omgewings in die eerste subtema is opmerklik. Eerstens word Kloppers vir die eerste keer by die universiteite in Duitsland aan fundamentele vrae in verband met musiekeestetika en musiekfilosofie blootgestel waar botsende beskouinge in verband met musiek bespreek word. Tweedens word Kloppers by die Universiteit van die Vrystaat bewus van Dooyeweerd se filosofiese benadering wat die grondslag van sy

---

<sup>38</sup> Die Staatliche Hochschule für Musik, en die Johann Wolfgang Goethe Universität.

musiekfilosofie lê. Kloppers se gebruik van Dooyeweerd se filosofiese benadering word deur Du Plooy (2013, p. 91) en Strauss (2020, p. 185) beaam. Derdens was *The King's University* op dieselfde filosofiese benadering as dié van Dooyeweerd gegrond en 'n instansie wat die integrasie van geloof en akademiese leer vooropgestel het. Beide Du Plooy (2013, p. 90), asook Giesbrecht en Segger (2020, p.2) benadruk *The King's University* se filosofiese grondslag as Dooyeweerdiaans. Stolte (2020, p. 164) sluit ook hierby aan en lig *The King's University* verder as 'n omgewing uit waar Kloppers se musiekfilosofie ontwikkeling ondergaan het.

### **6.2.2 Integrasie**

Die tweede tema, "integrasie", beskryf Kloppers se soeke na 'n proses waar verskillende dele in 'n geheel herenig kan word. Vir Kloppers sluit dit in hoe sy studieveld, musiek en geloof 'n integrale geheel of eenheid in sy lewe kan vorm. Hieruit spruit vier kwessies waarop Kloppers antwoorde soek. Dit sluit eerstens Kloppers se soeke na die betekenis van musiek in en tweedens die betekenis daarvan vanuit 'n geloofsperspektief. Derdens is Kloppers op soek na die verwantskap wat musiek met ander studieverdele het en watter eienskappe van musiek met ander studieverdele gedeel word. Laastens is Kloppers op soek na die verwantskap tussen geloof en sy eie studieveld, naamlik musiek. Stolte (2020, p. 163) is in sy ondersoek na Kloppers se onderrigmetode in Musikologie van mening dat Kloppers op soek was na 'n metode om sy Christelike geloof met sy onderrigmetode in navorsing te integreer. Kloppers se soeke na die vereniging van sy geloof en musiek sluit aan by die behoefte van baie Christendekers om die verband tussen musiek en die sentrale oortuigings van die Christendom te ondersoek, soos dit deur Begbie en Guthrie (2011, p. 2) uitgelig word. Die beskrywing van hierdie tema is verder in ooreenstemming met Harris (2004, p. v) wat die belang van integrasie tussen geloof en akademiese leer vir die Christenstudent en geleerde uitlig. Ook Dockery (2012, p. 60) is van mening dat die Christelike geloof in navorsing en studies binne verskillende vakgebiede moet geld.

### **6.2.3 Benaderings**

Die derde tema, "benaderings", beskryf die perspektiewe wat Kloppers gebruik om antwoorde uit sy soeke na die integrasie tussen sy geloof en musiek as studieveld te verkry. Hierdie tema word in drie subtemas verdeel en dit sluit verskeie perspektiewe in wat in die beskrywing van musiek gebruik kan word: 'n outonome benadering (as

subtema 1), 'n heteronome benadering (as subtema 2) en teenstrydige aard (as subtema 3).

Die eerste subtema, “outonome benadering”, is die eerste perspektief wat volgens Kloppers gebruik kan word om musiek te beskryf. In 'n outonome benadering tot musiek kan dié vakgebied as onafhanklik en selfstandig beskou word; dit hou geen verband met enige ander aspek van die lewe nie. Die tweede subtema, “heteronome benadering”, verteenwoordig nog 'n perspektief wat gebruik kan word om musiek te beskryf. Dit staan teenoor 'n outonome benadering en sluit musiek se afhanklikheid van ander dissiplines in. Beard en Gloag (2016, p. 24) is van mening dat die konsepte outonoom en heteronoom veral gebruik word wanneer die betekenis van musiek beskryf word. Wanneer musiek as 'n outonome entiteit beskou word, word dit as 'n aparte, selfstandige entiteit geag wat onafhanklik van enige ander eksterne invloede is (Beard & Gloag, 2013, p. 23). Die konsep “outonoom” word volgens hierdie skrywers veral gebruik om musiek se skeiding met taal te beskryf en dit volg na die opkoms van suiwer instrumentale musiek in die 18de eeu (Beard & Gloag, 2016, p. 24).

Die derde subtema, “teenstrydige aard”, beskryf die dualistiese verdeling wat ontstaan as gevolg van die bogenoemde twee benaderings: óf die een, óf die ander benadering sal gekies word. Die dualistiese verdeling in die beskrywing van musiek was vir Kloppers onversoenbaar. Naas dualisme word monisme by die beskrywing van hierdie subtema ingesluit aangesien die twee perspektiewe teenoor mekaar staan. Vir Kloppers kan musiek wel vanuit 'n Christelike, monistiese wêreldperspektief as 'n enkele entiteit beskryf word wat uit verskillende eienskappe bestaan. Bykomend tot dualisme en monisme, word verskraling of reduksie ook by hierdie subtema ingesluit. Verskraling of reduksie vind plaas wanneer 'n komplekse entiteit slegs in terme van een aspek verklaar word. Ook dit was vir Kloppers 'n probleemarea in die beskrywing van musiek.

#### **6.2.4 Begripsmodel**

Die vierde tema, “begripsmodel”, beskryf die raamwerk waarop Kloppers sy begrip van realiteit bou. Hierdie tema word in drie subtemas verdeel en sluit die inhoud, eienskappe en die toepassing van die begripsmodel op musiek in.

Die eerste subtema, “inhoud van die begripsmodel”, beskryf dit waaruit die begripsmodel bestaan. In plaas van die dualistiese beskouing van musiek as óf outonoom óf heteronoom, vind Kloppers aanklank by ’n raamwerk wat deur Herman Dooyeweerd ontwikkel is, naamlik ’n begripsmodel wat uit 15 aspekte bestaan. Volgens Kloppers staan hierdie aspekte as eienskappe of kwaliteite van die geskape wêreld bekend. Stolte (2020, p. 162) is van mening dat Dooyeweerd veral bekend vir sy reeks van 15 aspekte of modaliteite is wat as onderskeidelik, maar steeds interafhanklik, voorgestel word. Die 15 aspekte dui ook volgens Stolte (2020, p. 162) op maniere waarop die realiteit bestaan, betekenis het en ervaar word. Vir Kloppers kan die werklikheid volgens Dooyeweerd se begripsmodel, nie vanuit ’n dualistiese perspektief benader word nie, maar wel vanuit ’n monistiese perspektief met verskillende eienskappe. Dit is in ooreenstemming met Basden (2000) wat aanvoer dat Dooyeweerd se begripsmodel en 15 aspekte van die werklikheid onder andere diversiteit sonder dualisme voorstaan.

Die 15 aspekte van Dooyeweerd se begripsmodel word in Kloppers se musiekfilosofie aangetref as die numeriese, ruimtelike, kinetiese, energieke, biologiese, psigologiese, simboliese, logiese, estetiese, historiese, sosiale, ekonomiese, juridiese, estetiese en geloofsaspek. Dit stem met die beskouings van Diller (1990, p. 149), Basden (2000), Clouser (2009, p. 6) en Friesen (2009, p. 3) ooreen. Diller (1990, p. 149) beskryf egter die taalkundige aspek as ’n simboliese aspek en die skrywers Basden (2000) en Clouser (2009, p. 6) noem die numeriese aspek ’n kwantitatiewe aspek. Clouser (2009, p. 7) is van mening dat die wyse van geloof die vertrouensaspek is.

Die tweede subtema, “eienskappe van die begripsmodel”, beskryf die wese van die model wat vir Kloppers waardevol tydens sy soeke na die integrasie van musiek en geloof was. Diller (1990) is van mening dat die 15 aspekte van die begripsmodel aan bepaalde wette onderhewig is. Kloppers vind aanklank by sewe kenmerkende eienskappe van die begripsmodel wat die tweede subtema beskryf. Hierdie kenmerkende eienskappe is in ooreenstemming met die sogenaamde wette van Diller (1990).

Die eerste eienskap, samehang en integrasie, beskryf die kenmerk van die model wat na die logiese koherensie tussen die 15 verskeie aspekte van die begripsmodel, asook

na die vorming van 'n geheel streef. Dit lei tot eenheid tussen die verskeie aspekte en is in ooreenstemming met Basden (2000) wat “*sphere universality*” – oftewel, sfeer-universaliteit – in Dooyeweerd se begripmodel uitlig om die samehang tussen die aspekte te beklemtoon. Strauss (2020, p. 186) meen dat Kloppers die samehang tussen die aspekte in sy vak, Musikologie, erken.

Die tweede eienskap, eiesoortigheid, uniekheid en verwantskap, beskryf drie kenmerke van die begripmodel wat nou verwant aan mekaar is. Eerstens het elk van die 15 aspekte in Dooyeweerd se begripmodel 'n onderskeidende aard. Tweedens is elk van die 15 aspekte enig in sy soort en het dit bepaalde eienskappe wat slégs aan daardie aspek behoort. Die meer komplekse aspek bevat altyd 'n kwaliteit van die minder komplekse aspek, maar voeg ook 'n unieke eienskap by. Sodoende is die 15 aspekte met mekaar verketting en derdens, dus verwant aan mekaar. Die ruimtelike aspek, wat die tweede minste komplekse aspek in die model is, maak byvoorbeeld van eienskappe van die numeriese aspek, die minste komplekse aspek in die model, gebruik. Hierdie subtema is in ooreenstemming met Basden (2000), Friesen (2009) en Diller (1990) se sienings. Volgens Strauss (2020, p. 186) erken Kloppers die uniekheid van elke aspek in sy vakgebied, Musikologie.

Die derde eienskap, hiërargie, beskryf die verdeling van die aspekte in die begripmodel in 'n orde van toenemende kompleksiteit. Dit is die derde eienskap van die begripmodel wat vir Kloppers waardevol is en stem ooreen met Friesen (2009) en Clouser (2009) se sienings waar die orde van die 15 aspekte as 'n eienskap benadruk word.

Die vierde eienskap, ooreenkomste met akademiese studieveld, beskryf die kenmerk van die begripmodel waar elk van die 15 aspekte in Dooyeweerd se begripmodel aan 'n studieveld in die akademie gekoppel kan word. Die groepering van verskeie vakwetenskappe lei tot die ontstaan van fakulteite. Basden (2000) bevestig dat elke aspek in die begripmodel in 'n bepaalde verband met 'n instansie staan.

Die vyfde eienskap, beperkings en kruisverwysings, beskryf die kenmerk van Dooyeweerd se begripmodel wat eerstens die funksionering van die 15 aspekte binne sekere grense en tweedens, die teenwoordigheid van dieselfde eienskappe in

die 15 aspekte insluit. Hierdie subtema ontstaan as 'n gevolg van die uniekheid en verwysingskarakter van elke aspek. Dit bring egter sekere beperkinge, maar ook kruisverwysings na vore. 'n Aspek is begrens omdat dit nie in terme van 'n ander aspek verklaar kan word nie. Dit word deur Diller (1990) en Basden (2000) beaam. Volgens Diller (1990) is die ruimtelike aspek, wat die tweede komplekse aspek in die model is, beperk omdat dit nie slegs in terme van die numeriese aspek (die minste komplekse aspek) verklaar kan word nie. Die aspekte is dus onherleibaar en Basden (2000) benadruk Dooyeweerd se term "*sphere sovereignty*" – oftewel sfeersoewereiniteit om die onherleibaarheid van die aspekte te beklemtoon. Dit bring kruisverwysings ter sprake omdat die ruimtelike aspek eienskappe van die numeriese in die beskrywing daarvan benodig. Verder is al die aspekte onderling afhanklik van mekaar om te kan bestaan. Dit word deur Basden (2000) beaam wat meen dat daar sonder die onderlinge afhanklikheid van die verskeie aspekte, geen eenheid of samehang gevind sou kon word nie.

Die sesde eienskap, onderskeidingsvermoë, beskryf die kenmerk om deur middel van die gebruik van die begripsmodel, die verskil tussen die objektiewe of subjektiewe funksie van die 15 aspekte uit te ken. Water is byvoorbeeld 'n objek in die biotiese aspek, maar wanneer dit by die sakrament van die doop gebruik word, vervul dit 'n subjektiewe funksie in die geloofsaspek. Die begripsmodel tref dus onderskeid tussen die subjektiewe en objektiewe aard van die 15 aspekte en dit is 'n eienskap van die begripsmodel wat deur Kloppers uitgelig word.

Die sewende eienskap, reduksie, beskryf die vermoë om deur middel van die begripsmodel te onderskei wanneer verskraling plaasvind. Dit is die laaste eienskap van die begripsmodel wat vir Kloppers waardevol is. Reduksie vind plaas wanneer die kwaliteit van 'n sekere objek beklemtoon word, maar die beskrywing van die objek tot slegs daardie kwaliteit gereduseer word: musiek is wiskundig, maar musiek bestaan nie uit slegs getalle nie. Dit stem ooreen met Basden (2000) wat meen dat Dooyeweerd se aspekte samehang uitlig sonder dat monisme of reduksie plaasvind.

Die derde subtema, "toepassing van die begripsmodel op musiek", beskryf Kloppers se gebruik van die 15 aspekte in Dooyeweerd se begripsmodel in musiek. Dit is vir Kloppers 'n betenisvolle beginpunt vir die integrasie van sy geloof en musiek, asook



die verbintenis van musiek met ander aspekte van die wêreld. Hierdie tema beskryf ook hoe Kloppers, deur middel van Dooyeweerd se begripsmodel, sin maak uit sy soeke na die beskrywing van musiek vanuit 'n geloofsperspektief, musiek se verwantskap met ander studievervelde en die verbintenis van musiek en geloof. Hiervoor pas Kloppers elk van die 15 verskeie aspekte in Dooyeweerd se begripsmodel op musiek toe:

- Die numeriese aspek in musiek verteenwoordig die aantal note, intervalle, nootwaardes en tydmaatteken.
- Die ruimtelike aspek dui onder andere op 'n hoë of lae toonhoogte, sowel as 'n dun of dik klank.
- Beweging, progressie en teenbeweging dui op die kinetiese aspek in die begripsmodel, soos toegepas op musiek.
- Die klanksterkte van 'n komposisie verteenwoordig die energieke aspek in die begripsmodel.
- Die gebruik van die kunstenaar se vingers, longe, lippe, of gehoor, asook tegniese vaardighede, dui tesame met die lewenskragtigheid van 'n uitvoering op die biotiese aspek in die begripsmodel.
- Die verskillende gemoedstoestande wat in 'n komposisie deur middel van vertolking vergestalt word, dui op die psigologiese aspek.
- Musiek wat 'n taal opsigself is en as retoriek beskou kan word, asook die verborge simbole in musiek, dui op die simboliese aspek in die begripsmodel.
- Verskeie vormmodelle en formele strukture dui op die logiese ontvouing van musiek en dus op die logiese aspek. Eenheid, samehang, kontras en ontwikkeling van musikale materiaal in 'n komposisie, word ook hierby ingesluit.
- Die estetiese genot van musiek dui op die estetiese aspek in die begripsmodel.
- Historiese musiekperiodes soos die Renaissance, Barok, Klassiek en Neo-Klassieke tydperke dui, tesame met die rol van menslike geheue om musiek te kan verstaan en geniet, op die historiese aspek in die begripsmodel.
- Die sosiale aspek dui op musiek as 'n vorm van menslike interaksie en kommunikasie en sluit ook ensemblespel in.
- Die ekonomiese aspek dui op musiek as vorm van reklame, asook die skryf en verkoop daarvan.

- Kopiereg en die beoordeling van musiek dui, tesame met 'n betroubare interpretasie van die komponis se wense in die uitvoering van 'n komposisie, op die juridiese aspek.
- Die meelewing, empatie en vertroosting in veral tekstuele musiek, dui op die etiese aspek.
- Die mees komplekse aspek, geloof, word toegepas in musiek vir liturgiese gebruik, maar ook die uitdrukking van geloof in die skryf van musiek.

Verder word elk van die 15 aspekte ook as 'n kwaliteit van musiek deur Kloppers bestempel. Alle musiek weerspieël die 15 verskillende kwaliteite in Dooyeweerd se begripsmodel, maar die mate waarin dit voorkom verskil van een komposisie tot die volgende. Die kinetiese kwaliteit word byvoorbeeld in dansmusiek beklemtoon, en die biotiese kwaliteit in 'n tegniese oefening. Hoewel een van die kwaliteite beklemtoon word, beteken dit nie dat die ander kwaliteite nie in die komposisie teenwoordig is nie. Omdat geloof die mees komplekse aspek is en die ander aspekte hiërargies daaronder gestel word, vorm geloof 'n integrale deel van die hele begripsmodel en dus van alle aspekte van die lewe.

### **6.2.5 Gesindheid**

Die vyfde tema, “gesindheid”, beskryf hoe Kloppers oor sy musiekfilosofie dink en voel. Dit word in drie subtemas verdeel.

Die eerste subtema, “erkenenis”, beskryf eerstens Kloppers se gesindheid van erkenenis ten opsigte van sy tekortkominge. Kloppers erken dat hy nie 'n opgeleide filosoof is nie en dat sy kennis van Dooyeweerd se filosofie van sekondêre bronne afkomstig is. Deur hierdie gesindheid van erkenenis, betoon Kloppers respek aan opgeleide filosowe. Strauss (2020, p. 185) benadruk hoe merkwaardig dit is dat Kloppers hierdie filosofie onafhanklik bestudeer en bemeester het.

Hierdie subtema beskryf tweedens Kloppers se erkenenis dat daar, volgens sy kennis, geen bron is wat filosofiese probleme in musiek vanuit 'n Christelike perspektief benader of oplos nie en dat daar ook geen ander toepassing van Dooyeweerd se begripsmodel op musiek is nie. Deur hierdie gesindheid van erkenenis toon Kloppers,

alhoewel hy nie 'n opgeleide filosoof is nie, vertrou in sy musiekfilosofie en die waarde van sy werk.

Die tweede subtema, “erkentlikheid”, beskryf Kloppers se gesindheid van erkenning aan ander wat insigte en 'n filosofiese raamwerk voorgestel het wat vir hom 'n waardevolle beginpunt vir die integrasie van geloof en sy akademiese veld, musiek, was. Verder gee Kloppers ook erkenning aan *The King's University* waar hy kennis gemaak het met ander filosowe in dieselfde filosofiese tradisie. Stolte (2020, p. 164) is ook van mening dat Kloppers se musiekfilosofie by *The King's University* ontwikkel het. Volgens Kloppers (in Stolte, 2020, p. 164) was daar by die verskeie colloquium's wat by hierdie instansie aangebied is, van die personeel verwag om hul begrip ten opsigte van die integrasie tussen geloof en hul studieveld te verduidelik en te verdedig. Tydens so colloquium is Kloppers blootgestel aan die filosofiese benaderings van Calvin Seerveld (1930-), Hans Rookmaker (1922-1977) en Reinhold Niebuhr (1892-1971) (Stolte, 2020, p. 164).

Die derde subtema, “ontvanklikheid”, beskryf Kloppers se gesindheid van openheid en kapasiteit vir ander idees of gedagtes oor sy musiekfilosofie. Kloppers is eerstens bewus daarvan dat Dooyeweerd se filosofiese model nie deur alle Christene onderskryf word nie en tweedens, dat sommige filosowe van die bepaalde volgorde van die aspekte verskil. Kloppers is nugterdenkend oor ander individue se perspektiewe ten opsigte van Dooyeweerd en die 15 aspekte van die begripsmodel.

### **6.2.6 Nuwe oortuigings**

Die laaste tema, “nuwe oortuigings”, beskryf Kloppers se insigte wat van sy aanvanklike oortuigings verskil en waaroor hy sekerheid ná die toepassing van Dooyeweerd se begripsmodel op musiek gekry het. Vyf subtemas beskryf hierdie tema.

Die eerste subtema, “eenheid”, beskryf eerstens Kloppers se oortuiging dat musiek met ander studieverde verbind is. Musiek word as 'n unieke kunsvorm deur Kloppers gesien, maar vorm 'n integrale eenheid met ander studieverde omdat dit eienskappe met hulle deel. In musiek word hierdie gedeelde eienskappe egter op 'n unieke manier gebruik. Tweedens beskryf dié subtema Kloppers se oortuiging dat musiek ook met

die ander aspekte van die begripsmodel verbind is. Inherent beskryf dit die verbintenis van musiek met die heelal. Kloppers glo dat musiek aan ander studievelde en alle aspekte van die begripsmodel verbind is. Dit dui op 'n verbintenis tussen alle bestaansvorme; 'n begrip van eenheid tussen alles wat bestaan.

Die tweede subtema, “beskrywing van musiek”, beskryf Kloppers se oortuiging dat 'n dualistiese benadering vir die beskrywing van musiek nie voldoende sal wees nie, aangesien dit nie integrasie toelaat nie. Tweedens is Kloppers oortuig dat, wanneer musiek beskryf word, die funksionaliteit in die beskrywing daarvan verhaal moet word. In plaas van die gebruik van dualistiese terme soos “gewyde musiek” of “sekulêre musiek”, moet die funksie daarvan eerder beskryf word, byvoorbeeld “liturgiese musiek” of “dansmusiek”.

Die derde subtema, “onderrig van musiek”, beskryf Kloppers se oortuiging van hoe kennis, inligting en insig oor musiek met ander gedeel moet word. Dit spruit uit die musiekfilosofie en beskryf die toepassing van hierdie filosofiese benadering in Kloppers se aanbieding van Musikologie en Musiekgeskiedenis. Dit word deur Du Plooy (2013, p.91) en Stolte (2020) bevestig.

Die vierde subtema, “geloof en musiek”, beskryf nuwe insigte oor die insluiting van 'n geloofsaspek in alles wat bestaan, insluitende musiek. Geloof verteenwoordig die mees komplekse aspek in die begripsmodel en die minder komplekse aspekte volg in 'n hiërargiese orde. Die geloofsaspek in musiek neem vir Kloppers nie nêr vorm aan in kerkmusiek nie, maar ook in die manier waarop musiek bedink en verstaan word.

Die vyfde subtema, “God en musiek”, beskryf Kloppers se oortuiging dat God in alle aspekte van die lewe teenwoordig is, ook in musiek. Vir Kloppers word God dus in die musiekfilosofie erken.

### **6.2.7 Samevatting**

Die eerste tema, “milieu”, beskryf Kloppers se betrokkenheid by verskeie universiteite wat die ontwikkeling van die musiekfilosofie gestimuleer het. Dit word in twee subtemas verdeel, naamlik “indirekte impak” en “direkte impak”. Die eerste subtema beskryf die omgewings wat nie 'n onmiddellike bydrae tot die ontwikkeling van die

musiekfilosofie gehad het nie. Kloppers se blootstelling aan perspektiewe in daardie omgewings het egter wel 'n grondslag daarvoor gelê. Die tweede subtema sluit die omgewings in wat 'n onmiddellike bydrae tot die ontwikkeling van sy musiekfilosofie gehad het. Die Universiteit van die Vrystaat en *The King's University* in Edmonton staan veral uit in hierdie subtema.

Die tweede tema, "integrasie", beskryf Kloppers se soeke na 'n proses om verskillende dele tot 'n geheel te herenig. Dit sluit sy geloof en studieveld, musiek, in. Kloppers is verder ook op soek na die betekenis van musiek vanuit 'n geloofsperspektief en die verwantskap van musiek met ander studieveldde.

Die derde tema, "benaderings", beskryf die perspektiewe wat Kloppers in sy soeke na integrasie en die beskrywing van musiek gebruik. Drie subtemas beskryf die derde tema. Die eerste subtema, "outonome benadering", beskryf die perspektief waar musiek onafhanklik, selfstandig en op sigself funksioneer. Dit staan teenoor die tweede subtema, "heteronome benadering", waar musiek se afhanklikheid van eksterne faktore erken word. Die derde subtema, "teenstydige aard", beskryf die botsende aard van die eerste twee subtemas en die ontstaan van dualisme. Aangesien dit nie integrasie toelaat nie, is 'n dualistiese benadering tot die beskrywing van musiek nie vir Kloppers voldoende om musiek se verwantskap met ander studieveldde en sy geloof met sy dissipline, musiek, met mekaar te verenig nie.

Die vierde tema, "begripsmodel", beskryf die raamwerk waarop Kloppers sy begrip van die realiteit bou. Drie subtemas beskryf die vierde tema. Die eerste subtema, "inhoud van die begripsmodel", beskryf dit waaruit die filosofiese begripsmodel van die Nederlandse filosoof, Herman Dooyeweerd, bestaan. Dit sluit 15 aspekte van die werklikheid in wat in 'n hiërargiese orde van die mins komplekse tot die mees komplekse aangetref word, naamlik die numeriese, ruimtelike, kinetiese, energieke, biologiese, psigologiese, simboliese, logiese, estetiese, historiese, sosiale, ekonomiese, juridiese, estetiese, en laastens, die geloofsapek. Die tweede subtema, "eienskappe van die begripsmodel", beskryf die wese en kenmerke van die begripsmodel wat vir Kloppers waardevol tydens sy soeke na integrasie was. Sewe eienskappe word hier ingesluit, naamlik samehang en integrasie; eiesoortigheid, uniekheid en verwantskap; hiërargie; ooreenkomste met akademiese studieveldde;

beperkings en kruisverwysings; asook reduksie. Die derde subtema, “toepassing van die begripsmodel op musiek”, beskryf Kloppers se gebruik van die 15 aspekte in Dooyeweerd se begripsmodel in terme van musiek. Dit is vir Kloppers ’n sinvolle beginpunt vir die integrasie van musiek en geloof. Elk van die verskillende aspekte word as ’n kwaliteit van musiek gesien en op musiek toegepas.

Die vyfde tema, “gesindheid”, beskryf Kloppers se denke en gevoelens oor sy musiekfilosofie en word in drie subtemas verdeel. Kloppers se respek vir opgeleide filosowe en vertrou in sy eie werk word deur die eerste subtema, “erkenenis”, beskryf. Die erkenning wat Kloppers gee aan hulp wat hy gehad het tydens die ontwikkeling van sy musiekfilosofie word deur die tweede subtema, “erkentlikheid”, beskryf. Kloppers se openheid vir ander perspektiewe en insigte word deur die derde subtema, “ontvanklikheid”, beskryf.

Die laaste tema, “nuwe oortuigings”, beskryf die dieper insigte wat vir Kloppers uit die musiekfilosofie spruit. Vyf subtemas beskryf hierdie tema. Die eerste subtema, “eenheid”, beskryf Kloppers se oortuiging dat musiek met ander studieverde verbind is. “Beskrywing van musiek” is die tweede subtema en dit handel oor Kloppers se oortuiging dat ’n dualistiese beskrywing van musiek nie voldoende vir integrasie gaan wees nie. Dit beskryf verder dat die funksionaliteit van musiek omskryf moet word om dualisme te vermy. Die derde subtema, “onderrig van musiek”, beskryf Kloppers se insig dat die musiekfilosofie neerslag in sy onderrigmetode moet vind. “Geloof en musiek” is die vierde subtema en dit beskryf Kloppers se oortuiging dat ’n geloofsaspek in alles wat bestaan, insluitende musiek, teenwoordig is. Die laaste subtema, “God en musiek”, beskryf Kloppers se oortuiging dat God in alles wat bestaan, insluitende musiek, teenwoordig is.

### **6.3 Eienskappe van Kloppers se orrelkomposisies ná 1993**

Die doel van die ondersoek na Kloppers se komposisies ná 1993 is om sy komposisiestyl in hierdie werke te bepaal. Geselekteerde orrelkomposisies is deur middel van konsepgedrewe kodes, naamlik aspekte van styl, verwerk. Dit sluit vormstruktuur, melodie, harmonie, ritme en tekstuur in. Aangesien Kloppers self ’n orrelis is, is registrasie en idiosinkratiese instrumentgebruik ook as parameters ingesluit. Addisionele datagedrewe kodes het na vore gekom en dit sluit die volgende

in: die ontstaan van die komposisie, invloede op die komposisie en ander kenmerkende eienskappe. Laasgenoemde sluit uitvoeringspraktyke, bindende elemente, gebruik van die komposisie en toonskildering in. Vervolgens gaan die verskillende kodes, soos dit in Hoofstuk 5 voorgekom het, bespreek word en met die toepaslike literatuur in Hoofstuk 2 vergelyk word.

### **6.3.1 Vormstruktuur**

Vormstruktuur as 'n stylaspek is in Kloppers se orrelkomposisies geïdentifiseer en so is 'n kenmerkende eienskap van sy komposisiestyl uitgelig. Vormstruktuur as 'n aspek van styl word ook deur Pascall (2001), Judkins (2011) en Beard en Gloag (2016) uitgewys. 'n Bespreking volg van die vormstrukture van die vyf geselekteerde orrelkomposisies ná 1993 soos dit in die ondersoek in Hoofstuk 5 na vore gekom het.

#### **6.3.1.1 *Celtic Impressions***

*Celtic Impressions* is 'n komposisie wat uit vier bewegings bestaan. Dit is in ooreenstemming met Du Plooy (2013, p. 102) se beskrywing van hierdie komposisie. Drie soorte vormstrukture word in hierdie meerdelige komposisie aangetref en dit sluit 'n sonatevorm, rondovorm en 'n drieledige vorm in. Die eerste beweging, "Two Strathspeys", is in sonatevorm en open met 'n inleiding waar 'n rapsodiese karakter teenwoordig is. Dit stem ooreen met Du Plooy (2013, p. 102) se beskrywing van hierdie beweging. Die tweede beweging, "Two Airs", asook die derde beweging, "Two Jigs", is in 'n rondovorm gekomponeer. Die werk sluit af met "Tocatta on Two Marching Songs" wat in 'n drieledige vorm gekomponeer is. Viljoen et al. (2020, p. 252) beskryf dieselfde tipe vormstrukture. Hierdie skrywers voer egter aan dat *Celtic Impressions* en ander groot konsertwerke soos die *Concerto for Organ* en die *Dialectic Fantasy*, vanuit die raamwerk van liturgiese musiek ontstaan, as gevolg van die gebruik van vormstrukture soos die sonate- en rondovorms. Die *toccata* as 'n genre is volgens hierdie skrywers ook ewe tuis in die kerk en konsertsaal (Viljoen et al., 2020, p. 252).

In die vierde beweging word daar vir die eerste keer in die titel 'n aanduiding gegee oor die styl van die komposisie – 'n tokkate – in teenstelling met slegs die tipe volksmelodieë wat as titel in die eerste drie bewegings gebruik word. 'n Tokkate word deur Caldwell (2001, p. 1) as 'n komposisie beskryf wat hoofsaaklik bedoel is om die

virtuositeit van die musikant te vertoon. Dit is dikwels in 'n vrye vormstruktuur gekomponeer en byna altyd vir 'n soloklawerbord instrument geskryf (Caldwell 2001: 1). Die insluiting van 'n inleiding, 'n tussenspel, asook 'n tweedelige koda in die laaste beweging is 'n bewys van die vrye aanbieding van 'n drieledige vorm. In die repertoire van orrelmusiek deur die eeue, word die titel "tokkate" in die komposisie van sommige Barok en Frans-Romantiese orreliste aangetref. In die Baroktydperk is orreltokkates óf werke waarin die tokkate en fugale elemente nou verbind is, soos in Dietrich Buxtehude (1637-1707) se tokkates, óf dit is groot onafhanklike bewegings wat deur 'n fuga gevolg word (Caldwell 2001: 5). In die Frans-Romatiese era word die tokkate dikwels as die finale beweging in die simfonieë van Charles-Marie Widor (1844-1937) en Louis Vierne (1870-1937) aangetref. Hierdie styl word ook in bewegings met die naam *sortie* of *finale* gevind (Caldwell 2001: 6). Die finale beweging van *Celtic Impressions*, naamlik die tokkate as die laaste beweging van 'n meerdelige simfoniese orrelkomposisie, stem met die Frans-Romantiese gebruik van die tokkate ooreen. Viljoen et al. (2020, p. 250) voer ook aan dat *Celtic Impressions* 'n komposisie in die simfoniese tradisie van negentiende eeuse orrelkomposisies verteenwoordig.

### **6.3.1.2 Dance Suite for Organ Duet**

*Dance Suite for Organ Duet* is 'n komposisie vir orrelduet wat uit drie bewegings bestaan. Die eerste beweging, "Waltz" is in 'n rondovorm gekomponeer. 'n Drieledige vormstruktuur is in beide die tweede beweging, "Habanera and Minuet", en die derde beweging, "Polka and Cakewalk", teenwoordig. 'n Inleiding word in die eerste en die tweede bewegings gevind en die eerste beweging word met 'n koda afgesluit. Die aanwending van tema A in die middeldeel van die derde beweging is 'n unieke aanwending van temas binne dié vormstruktuur. Hierdie komposisie is in 'n Neo-Romantiese/Klassieke-idioom gekomponeer. Die invloed van Neo-Klassieke komponiste op Kloppers se komposisiestyl word ook deur Van Wyk (2019, p. 333) bevestig.

### **6.3.1.3 "Verdwyn nou is die daglig"**

"Verdwyn nou is die daglig" is die laaste kunslied in die sangsiklus, waarna die navorser om bondigheidsredes voortaan as slegs *Celebration of Faith* sal verwys. Dit bestaan uit vier verse wat duidelik van mekaar onderskei word deur middel van nuwe karakter-, tempo en- metronoomspoedaanduidings. In sy bevindinge oor Kloppers se



orrelkomposisies vóór 1993 vermeld Carstens (1995a; 1995b) ook dat dit 'n eienskap van Kloppers se komposisiestyl is. Elke vers van hierdie lied open met 'n inleiding van twee mate en tussenspele word in die vierde vers aangetref. Hierdie lied is in 'n deurgekomponeerde styl geskryf omdat nuwe musikale materiaal in elke vers voorkom.

#### **6.3.1.4 *The Last Rose of Summer: Reminiscences in Autumn***

Die komposisie, waarna die narvorser om bondigheidsredes voortaan as slegs *The Last Rose of Summer* sal verwys bestaan uit slegs een beweging. Dit is in 'n drieledige vorm (ABA<sup>1</sup>) gekomponeer.

#### **6.3.1.5 *Passage du Temps***

Drie bewegings is teenwoordig in die komposisie, *Passage du Temps*. Die eerste beweging, "Passacaille et Fugue" bestaan uit twee kontrapuntale prosedures, naamlik 'n *passacaglia* en 'n fuga. "Passacaille"<sup>39</sup> bestaan uit veertien variasies op 'n herhalende baslyn. Kostka en Santa (2018, p. 134) beskryf 'n *passacaglia* ook as deurlopende variasies op die herhaling van 'n baslyn. Die "Passacaille" word voorafgegaan met 'n inleiding en gevolg deur "Fugue" wat uit 'n eksposisie, ontwikkeling en slotgedeelte bestaan. In die tweede en derde bewegings sluit die vormstrukture onderskeidelik 'n drieledige vorm en 'n rondovorm in. Die tweede beweging, "Passion et Pastoral" open met 'n inleiding. 'n *Cadenza* en tweedelige koda is in die derde beweging, "Pas de Deux" teenwoordig. Die verskillende dele in dié vormstrukture en kontrapuntale prosedures word telkens met 'n nuwe karakter- en tempo-aanduiding uitgelig. Die titel van die komposisie en die verskeie bewegings is in Frans.

### **6.3.2 Melodie**

Melodie is as 'n aspek van styl in Kloppers se orrelkomposisies toegepas. Kenmerkende eienskappe van sy komposisiestyl word daardeur uitgelig. Melodie wat as 'n aspek van styl voorkom stem ooreen met wat Pascall (2001), Judkins (2011) en Beard en Gloag (2016) vermeld. 'n Bespreking van Kloppers se gebruik van melodie,

---

<sup>39</sup> Kloppers gebruik die Franse vertaling van *passacaille*.

soos dit uit die data-verwerking van die vyf geselekteerde orrelkomposisies na vore gekom het, word vervolgens uiteengesit.

### **6.3.2.1 Celtic Impressions**

Kloppers gebruik agt verskillende Skotse volksmelodieë as die melodiese materiaal vir *Celtic Impressions*. Dit sluit twee van elk van die volgende in: *Strathspeys, airs, jigs* en marsliedere. Dit stem ooreen met Du Plooy (2013, p. 102) se navorsing oor hierdie komposisie. Die gebruik van twee melodieë in elke beweging dra by tot die skep van kontras en is telkens as tema A en B beskryf. Viljoen et al. (2020, p. 252) is van mening dat Kloppers se idiosinkratiese gebruik van die volksmelodieë tot 'n uitgebreide en veelsydige komposisie lei wat 'n verskeidenheid uitdrukkingswyses omvat. Hierdie skrywers voer aan dat *Celtic Impressions* die gevolg is van Kloppers se gebruik van die volksmelodieë, sowel as die subtiele vermenging van invloede en idioome wat geleidelik oor tyd ontwikkel het (Viljoen et al., 2020, p. 252).

Kostka en Santa (2018, p. 128) het bevind dat komponiste wat volksmusiek as 'n element in hul komposisies aanwend, dit met elemente van twintigste eeuse musiek laat saamsmelt. Uit die data is bevind dat Kloppers se gebruik van Skotse volksmusiek ooreenstem met dít wat Kostka en Santa (2018) se navorsing toon en dat *Celtic Impressions* ook aan moderne komposisietegnieke onderwerp word. Die komposisie verteenwoordig volgens Viljoen et al. (2020, p. 250) Kloppers se volwasse komposisiestyl in die diepte van uitdrukking, asook sy vaardige gebruik van musikale invloede. Die kenmerkende tonale karakter van die twintigste eeu word saam met die simfoniese tradisie van negentiende-eeuse orrelkomposisies as eienskappe van die komposisie deur hierdie skrywers uitgelig (Viljoen et al., 2020, p. 252).

Uit die data is bevind dat die melodiese materiaal op vier kenmerkende maniere gebruik word. Eerstens word dit nie net eenstemmig aangebied nie, maar ook soms twee- of driestemmig en verdubbel met intervalle van verskeie groottes. Kloppers maak tweedens gebruik van die omkering van die melodiese materiaal. Derdens word die melodiese materiaal as die tema van 'n fuga gebruik en laastens word die kontrapuntale gebruik van twee verskillende melodieë sáám met mekaar aangetref. Carstens (1995a, p. 302; 1995b, p. 28) merk in sy stylstudie oor Kloppers se orrelkomposisies vóór 1993 dat melodiese materiaal soms gelyktydig aangetref word.

Kloppers bevestig óók in programnotas (Boggs, 2017) die gelyktydige gebruik van melodiese materiaal en verwys spesifiek na die einde van die eerste beweging waar twee temas in 'n semi-kontrapuntale manier met mekaar gekombineer word.

### **6.3.2.2 *Dance Suite for Organ Duet***

Die melodiese materiaal van *Dance Suite for Organ Duet* is nuutgeskepte melodieë wat op die eienskappe van gestyleerde danse gebaseer is. Uit die data is bevind dat die melodiese materiaal gereeld deur die motief van die stygende melodiese tweede en derde, asook 'n stygende of dalende tertsiinterval gekenmerk word.

### **6.3.2.3 “Verdwyn nou is die daglig”**

Die melodiese materiaal van die kunsliedere in die siklus, *Celebration of Faith*, is op kerkliedere gebaseer. Dit stem ooreen met die skrywers Carstens (1995b) en Van Wyk (2019) uit wie se navorsing bevind is dat kerkliedere 'n integrale deel van Kloppers se komposisies uitmaak. Dit word ook raakgesien in die kunslied, “Verdwyn nou is die daglig”, wat op die Lutherse koraal *Der Mond ist aufgegangen* gebaseer is.

Uit die data is bevind dat melodiese materiaal op drie kenmerkende maniere in die orrelbegeleiding van hierdie komposisie aangetref word. Dit word eerstens verdubbel in die boonste stem van die orrelpart. Tweedens word die melodiese materiaal in die tenoorparty van die orrelbegeleiding aangetref en verdubbel met die interval van 'n sekst. Derdens word die eerste drie note van die melodiese materiaal ritmies verklein, en gebruik vir materiaal in die orrelbegeleiding.

### **6.3.2.4 *The Last Rose of Summer: Reminiscences in Autumn***

Die melodiese materiaal van hierdie komposisie kom van die Ierse volksliedjie, *The Last Rose of Summer* en die Skotse volksliedjie, *Comin' Thro' the Rye*. Dit word onderskeidelik as tema A en B in die komposisie genoem. Die gebruik van Skotse volksmelodieë in hierdie komposisie stem ooreen met Du Plooy (2013, p. 104) en Du Plooy en Viljoen (2020, p. 130) wat daarop dui dat daar skakels met die Skotse tradisie van die opdraggewers se kerk was.

Uit die dataverwerking het die ontwikkeling van motiewe uit tema A as 'n kenmerkende eienskap van Kloppers se melodiese gebruik uitgestaan. Hierdie motiewe wat uit tema

A ontwikkel, sluit die dalende mineurtertsinterval, die stygende melodiese tweede en derde, die omkering van die dalende tertinterval, asook die mineurvariant van die stygende melodiese derde in. Uit die dataverwerking is verder bevind dat die middeldeel van hierdie komposisie uit tema B, asook ontwikkelende motiewe van tema A bestaan. Die ontwikkelde motiewe van tema A vind neerslag in drie variante van hierdie tema. Daar is gevind dat die gebruik van motiewe van tema A in die middeldeel van hierdie komposisie eenheid bewerkstellig. Die skrywer Carstens (1995a, p. 303) het ook gevind dat motiewe 'n samebindende rol vervul in sekere vormstrukture.

### **6.3.2.5 *Passage du Temps***

Die melodiese materiaal in *Passage du Temps* is nuutgeskep en bestaan uit Duitse, Franse en Engelse nootname van die letters G, T en S. Hierdie letters verteenwoordig die eerste letter van die opdraggewers se name en vanne. Dit vorm die viernootmotief en kenmerke daarvan is die interval van 'n majeureterts en verminderde kwart, asook 'n vergrote drieklank. Uit die dataverwerking het vyf verskillende gebruike van hierdie viernootmotief in die komposisie as kenmerkende eienskappe van Kloppers se melodiese gebruik uitgestaan.

Eerstens word die viernootmotief uitgebrei na 'n motief wat uit twaalf tone bestaan. Dit staan bekend as die *passacaille*-tema en word in 14 variasies gebruik. Die *passacaille*-tema word in elke variasie op wisselende plekke aangetref. Dit sluit die pedaallyn in vir ses variasies, die saksofoonparty vir vyf variasies, wisselend tussen die orrel en saksofoon, asook in die boonste stem van die orrelparty. Die twaalf tone waaruit die *passacaille*-tema bestaan is volgens Kostka en Santa (2018) en Solomon (2019) se beskrywings nie 'n twaalftoonreeks nie, aangesien elke toon van die chromatiese toonleer meer as een keer in Kloppers se *pasacaille*-tema gebruik word.

Die vyftiende herhaling van die *passacaille*-tema kom as 'n vierstemmige fuga voor. Dit is die tweede manier waarop die viernootmotief in die komposisie voorkom. Die fugatema word deur twee kontratemas en 'n heeltoonleer ondersteun. Intervalle van 'n tert, kwart en sekst is kenmerkend daaraan.

Die viernootmotief word derdens tussen die twee instrumente nageboots. Dit is veral in die middeldeel van die fuga teenwoordig. Nabootsing van melodiese materiaal kom

ook in die slot van die fuga voor en dit word ritmies vergroot en verklein. Carstens (1995a, p. 307) het ook gevind dat kontrapuntale motiewe in 'n vergrote en verkleinde vorm in Kloppers se komposisies aangetref word en lig dit as 'n eienskap van sy kontrapuntale gebruik in die orrelkomposisies vóór 1993 uit.

Die vierde manier waarop die viernootmotief in hierdie komposisie aangewend word, is as slegs drie note. Drie note word van die viernootmotief afgelei, en staan bekend as die drienuootmotief. Kenmerke van hierdie drienuootmotief is majeurtertsintervalle wat 'n vergrote drieklank vorm.

Die laaste manier waarop dié viernootmotief in die komposisie neerslag vind, is deur die gebruik van die kenmerkende intervale om nuwe melodieë te skep. Dit sluit in die majeurtertsinterval wat veral in tema A van die tweede beweging voorkom, die verminderde kwartinterval wat kenmerkend is aan tema B van die tweede beweging, asook die majeurtertsinterval wat in tema C van die derde beweging voorkom. Melodiese materiaal word verder eenstemmig aangetref en in die derde beweging word die kontrapuntale gebruik van twee melodieë waargeneem.

Uit die dataverwerking is bevind dat die vyf bogenoemde maniere waarop die viernootmotief neerslag in hierdie komposisie vind, 'n bydrae tot eenheid tussen die verskillende temas en die drie bewegings lewer.

### **6.3.3 Harmonie**

Harmonie is in die dataverwerking as 'n aspek van styl in Kloppers se orrelkomposisies toegepas en het kenmerkende eienskappe van sy komposisiestyl uitgelig. Harmonie as 'n aspek van styl stem ooreen met Pascall (2001), Judkins (2011), en Beard en Gloag (2016) se bevindinge. Vervolgens word Kloppers se gebruik van harmonie in die vyf geselekteerde orrelkomposisies ná 1993 bespreek.

#### **6.3.3.1 *Celtic Impressions***

Kloppers gebruik tonale majeurtoonsoorte en modusse in hierdie komposisie. Eerstens word 'n verskeidenheid tonale majeuretoonsoorte aangetref en die gebruik van verwante medianttoonarde is in die verskillende dele van dié komposisie te sien. Kloppers maak gebruik van enharmoniese notasie om te moduleer. Tweedens word

die gebruik van die Doriese, Eoliese en Miksolidiese modusse gesien. Uit die navorsingsbevindinge van Carstens (1995a) en Giesbrecht (2009) word modale elemente ook as 'n eienskap van Kloppers se komposisiestyl uitgelig.

Akkoorde wat in hierdie komposisie aangetref word, sluit die volgende in: drieklanke met bygevoegde tweedes en sesdes, vier- en vyfklanke waarvan sommige tone soms verlaag is, ongewone akkoorde wat uit verskeie groottes interval bestaan, akkoorde wat slegs uit kwart- en kwintintervalle bestaan, en toontrosse. Die gereelde gebruik van akkoorde in tweede omkering word aangetref.

'n Dreunbas op die tonika en dominant dra by tot die Skotse karakter van hierdie komposisie. In een geval word die tweede en sewende tone by dié dreunbas bygevoeg. Soos reeds genoem, het die skrywers Kostka en Santa (2018) bevind dat komponiste wat volksmusiek as 'n element in hul komposisies aanwend, dit met elemente van twintigste eeuse musiek laat saamsmelt. Kloppers se unieke aanwending van 'n dreunbas in hierdie komposisie stem ooreen met hierdie skrywers se bevindinge.

Pedaalpunte op die tonika of dominant word ook aangetref. Die pedaalpunt is nie nét in die pedaalparty waarneembaar nie, maar ook in die linkerhand en die boonste stem van die regterhand. Dit is ook 'n bevinding wat ooreenstem met Giesbrecht (2009, p. 61) en Giesbrecht en Segger (2020, p. 4) se beskrywing van Kloppers se komposisiestyl. Uit die data is bevind dat pedaalpunte gebruik word om 'n toonsentrum te beklemtoon wat nie noodwendig deur die toonsoort- of akkoordgebruik herkenbaar is nie. Die gebruik van pedaalpunte word ook deur die skrywers Kostka en Santa (2018) en Solomon (2019) as 'n metode uitgelig om toonsentrums te beklemtoon, in plaas van die tradisionele metodes soos dit in tonale musiek voorkom.

### **6.3.3.2 *Dance Suite for Organ Duet***

Die verskillende toonsoorte wat in hierdie komposisie aangetref word, is met 'n mediant verwant aanmekaar. Uit die dataverwerking is bevind dat die medianttoonaarde op vier maniere neerslag in hierdie komposisie vind. Dit word eerstens in die verskillende variante van die walstema aangetref en sluit die toonsoorte verwante toonsoorte E majeur en C-kruis mineur, asook G majeur en E-mol majeur in. Tweedens vind dit in

die tweede beweging neerslag in die *hananera*-tema en twee *minuet*-temas. Dit sluit die toonaarde van G majeur, E majeur en G-kruis mineur in. Die medianttoonaarde vind derdens neerslag in die middeldeel van die derde beweging en sluit F majeur en A majeur in. Dit vind laastens neerslag in die komposisie as 'n geheel, naamlik die eerste en derde bewegings in E majeur, sowel as die tweede beweging in G majeur. Uit die dataverwerking is bevind dat die gereelde gebruik van medianttoonsoorte, nie net eenheid in elke beweging nie, maar ook in die komposisie as 'n geheel bewerkstelling.

Akkoordgebruik in hierdie komposisie bestaan hoofsaaklik uit primêre drieklanke en dit word in verskeie omkerings aangetref. Soms word tone in die akkoord bygevoeg wat 'n vier- of vyfklank tot gevolg het. Akkoorde wat op verlaagde toontrappe gebou is en die verlaging of verhoging van tone binne die drieklank word ook aangetref. In die derde beweging word die tonikadrieklank veral in tweede omkering gebruik, en die subdominant as 'n vier- of vyfklank. Die herhaalde gebruik van akkoorde wat op die tonika en submediant gebou is, word in die polkatema aangetref.

Die gebruik van pedaalpunte word veral in die tweede en derde bewegings gesien. 'n dominantpedaalpunt word in "Habanera" aangetref en die herhaalde gebruik van die tonika-, mediant- en dominanttrappe, in die polka-tema. Dit versterk die toonsoort aangesien die gebruik van skuiftekens onsekerheid meebring. Dit stem ooreen met Kostka en Santa (2018) en Solomon (2019) se bevindinge dat pedaalpunte gebruik word om toonsentrums te beklemtoon.

Die gebruik van dieselfde kadensiële formule, naamlik  $vi - IV - V - I$ , word gereeld in die eerste en tweede bewegings aangetref en ook aan die einde van die derde beweging. Die gebruik van besliste kadenspunte is in ooreenstemming met Kostka en Santa (2018, p 149) se beskrywing van komposisies wat in 'n Neo-Klassieke styl gekomponeer is.

### 6.3.3.3 "Verdwyn nou is die daglig"

Uit die dataverwerking het die navorser bevind dat Kloppers se gebruik van toonsoorte die lirieke ondersteun. Hierdie kunslied is in B-mol majeur gekomponeer, maar vers 3

open in B-mol mineur. Die gebruik van hierdie toonsoorte versterk die kontras in die lirieke. Dit word later in die hoofstuk in meer besonderhede beskryf.

Kloppers se gebruik van akkoorde in hierdie lied sluit in primêre drieklanke in verskillende omkerings, asook akkoorde in hul vorm as vier-, vyf- of sesklanke in verskillende omkerings. Verder word akkoorde soms op verlaagde toontrappe gebou. Ongewone oplossings van sekondêre dominante kom voor, asook die gebruik van chromatiese non-akkoordnote.

Uit die dataverwerking is bevind dat Kloppers se gebruik van akkoorde eerstens kontras tussen die verskeie verse van die lied bewerkstellig. Die gebruik van chromatiese harmonie en ongewone oplossing van sekondêre dominante word slegs in vers 3 aangetref. Uit die dataverwerking is daar tweedens bevind dat Kloppers se akkoordgebruik die karakteraanwysings steun. Eenvoudige harmoniese progressies steun die kalm en rustige karakter van liedere. Dit sluit karakteraanwysings soos *tranquillo* en *sereno* in. Carstens (1995a, p. 232) is ook in sy stylstudie van *Koraalvariasies op Gesang 348* van mening dat die gebruik van eenvoudige harmoniese keuses die karakteraanwysing ondersteun.

Kloppers se harmoniese gebruik in hierdie lied sluit die gebruik van pedaalpunte in. Vier soorte pedaalpunte word in hierdie lied aangetref en dit sluit in pedaalpunte op óf die tonika, óf die dominant, pedaalpunte op die tonika én dominant, omgekeerde pedaalpunte, en 'n dubbelpedaalpunt. Daar is uit die data-verwerking bevind dat die gebruik van pedaalpunte eerstens 'n bydrae lewer om die toonsoort te anker, veral in vers 3 waar chromatiese harmonie die toonsoort vervaag. Dit stem ooreen met Kostka en Santa (2018) se bevindinge in verband met pedaalpunte in komposisies waar die tonale sentrum nie duidelik herkenbaar is nie. Tweedens is daar bevind dat die gebruik van pedaalpunte 'n dreunbaseffek tot gevolg het. Hierdie pedaalpunte is op beide die tonika -en dominanttrappe en word in vers 4 aangetref. Daar is laastens bevind dat die gebruik van pedaalpunte tot die kalm atmosfeer bydrae wat in die karakteraanwysings van vers 1 en 2 voorgeskryf word. Die gebruik van pedaalpunte wat die karakteraanwysing ondersteun, word ook deur Carstens (1995a, p. 305) as 'n eienskap van Kloppers se komposisiestyl uitgelig.



#### **6.3.3.4 *The Last Rose of Summer: Reminiscences in Autumn***

Hierdie komposisie open en eindig in die toonsoort van E-mol majeur. In die middeldeel word 'n verskeidenheid toonsoorte aangetref en dit sluit B mineur, D majeur, A-mol majeur, D mineur asook E-mol mineur in.

Die akkoordgebruik sluit veral die tonika-, dominant- en submediantdrieklanke in. Dit word in verskillende omkerings met die byvoeging van sewende, negende, elfde en dertiende tone aangetref. Akkoordgebruik in die B-deel sluit dieselfde akkoorde in, asook meer komplekse akkoorde as gevolg van die verhoging en verlaging van toontrappe binne akkoorde. Verder word akkoorde wat op verhoogde toontrappe gebou word ook aangetref.

Pedaalpunte is teenwoordig, en sluit tonika-, mediant- en dominantpedaalpunte in. Omgekeerde dominantpedaalpunte kom ook voor en word in tema B in die boonste stemparty aangetref. Waar die gebruik van pedaalpunte as 'n onderste, middelste of boonste pedaalpunt deur Carstens (1995a, p. 305) as 'n eienskap van Kloppers se komposisiestyl uitgelig word, benadruk die skrywers Giesbrecht en Segger (2020, p. 4) die gebruik van 'n pedaalpunt in die sopraanparty as 'n styleienskap van Kloppers se komposisies.

#### **6.3.3.5 *Passage du Temps***

Geen toonsoortteken word in hierdie komposisie aangetref nie. Uit die dataverwerking is bevind dat toonsoorte deur die gebruik van skuiftekens vaagweg in die tweede beweging herken kan word. Dit sluit die toonsoorte van A mineur, D mineur, C majeur en E majeur in. Dit is dikwels as gevolg van die akkoordgebruik dat 'n tonaliteit nie duidelik in hierdie komposisie teenwoordig is nie.

Akkoorde is nie altyd herkenbaar nie. In die dataverwerkingsproses is vier kenmerkende maniere van Kloppers se akkoordgebruik gevind. Akkoorde bestaan eerstens uit ongewone intervalle of toontrosse. Tweedens bestaan akkoorde uit vier tot sewe verskillende klanke wat saamgevoeg is. Die sewende en negende tone van 'n drieklank word gereeld bygevoeg en in verskeie omkerings gebruik. Derdens word chromatiese akkoorde aangetref vanweë die gereelde gebruik van akkoorde wat op verlaagde toontrappe gebou is, asook die verlaging of verhoging van note binne die

akkoord. Laastens word die gereelde gebruik van 'n vergrote drieklank opgemerk. Dit is as gevolg van die eienskappe van die viernootmotief waarop hierdie komposisie gebaseer <sup>40</sup> is.

Pedaalpunt is 'n kenmerkende eienskap van Kloppers se harmoniese gebruik in hierdie komposisie en dit vergestalt op vyf maniere. Eerstens word tonika- of dominantpedaalpunt opgemerk en tweedens word daar 'n pedaalpunt op die tweede omkering van die dominantdrieklank aangetref. Die derde manier hoe 'n pedaalpunt deur Kloppers gebruik word, is in die vorm van 'n ritmiese ostinaat wat die tonika en mediant van die toonsentrum E-mol verteenwoordig. Vierdens word pedaalpunt ook in die linkerhand gesien en dit stem ooreen met Giesbrecht (2009, p. 61) en Carstens (1995a, p. 305) se bevindinge dat pedaalpunt nie nét in die pedaalparty teenwoordig is nie. Laastens word 'n omgekeerde pedaalpunt in die boonste stem van die orrelparty aangetref en dit stem ooreen met Giesbrecht en Segger (2020, p. 4) se bevindinge dat pedaalpunt in die sopraanparty 'n algemene kenmerk van Kloppers se komposisiestyl is. Die gebruik van pedaalpunt beklemtoon die tonale sentrums wat as gevolg van die akkoordgebruik nie altyd herkenbaar is nie. Dit stem ooreen met Kostka en Santa (2018) en Solomon (2019) wat ook die gebruik van pedaalpunt uitlig om toonsentrums te beklemtoon, in plaas van die tradisionele metodes soos dit in tonale musiek voorkom.

Dit is nie nét pedaalpunt wat veroorsaak dat tonale sentrums in hierdie komposisie beklemtoon word nie, maar óók kadenspunt. Eerstens is kadenspunt tonaal in die sin van dat 'n tonale sentrum herkenbaar is, maar die gebruik van tonale harmonie kom heel dikwels slegs in die laaste akkoord van die kadenspunt voor. Dit word veral aan die einde van sommige variasies in die "Passacaille" asook in die derde beweging waargeneem. Kostka en Santa (2018, p. 90) is ook van mening dat tradisionele harmoniese progressies in post-tonale musiek verdwyn, maar konvensionele harmoniese progressies by kadenspunt gevind word. In die "Passacaille" word die tonale sentrum op C telkens by kadenspunt beklemtoon. Dit sluit in die gebruik van drieklank op die tonika van C majeur sowel as C mineur, 'n vergrote drieklank op C, 'n oop kwintakkoord op C, asook 'n unisoonnoot op C. In die derde beweging word die

---

<sup>40</sup> Sien 6.3.2.5 op p. 215

tonale sentrum deur 'n sewende of negende akkoord beklemtoon wat op dieselfde toon gebou is waarmee die opvolgende tema A open.

### **6.3.4 Ritme**

Deur die ondersoek na ritme in Kloppers se orrelkomposisies is kenmerkende eienskappe van sy komposisiestyl uitgelig. Die gebruik van ritme as 'n aspek van styl, stem met Pascall (2001), Judkins (2011) en Beard en Gloag (2016) se navorsing ooreen. Vervolgens word Kloppers se gebruik van ritme bespreek soos dit in die vyf geselekteerde orrelkomposisies ná 1993 in Hoofstuk 5 na vore gekom het.

#### **6.3.4.1 *Celtic Impressions***

Uit die dataverwerking het drie kenmerkende eienskappe van Kloppers se ritmiese gebruik as kenmerkend uitgestaan. Eerstens is bevind dat die ritmiese materiaal van hierdie komposisie spruit uit die ritmiese materiaal van die volksmelodie waarop elke beweging gebaseer is. Dit is die eerste eienskap van Kloppers se ritmiese gebruik. Kloppers maak gebruik van spesifieke ritmes in die begeleidingsmateriaal om die karakter van elke melodie te versterk. Dit sluit die Skotse knakritme, asook die gebruik van agtstenote op elke pols in om die danskarakter van die *jig* en die marskarakter van die marsliedere uit te lig. Die skrywers Elliot et al. (2001) lig die gebruik van die Skotse knakritme-motief, wat gereeld in die eerste beweging "Two Strathspeys" voorkom, as 'n belangrike eienskap van dié Skotse volksmusiek uit. Die tweede eienskap van Kloppers se ritmiese gebruik is ritmiese ostinate wat gereeld in die begeleidingsmateriaal voorkom. In die tweede beweging steun dit veral die karakteraanwysing. Die laaste eienskap van Kloppers se ritmiese gebruik is dat elke tema in hierdie komposisie 'n eie, unieke ritmiese karakter het. Dit veroorsaak kontras in die ritmiese materiaal.

#### **6.3.4.2 *Dance Suite for Organ Duet***

Kloppers se ritmiese gebruik in hierdie komposisie bestaan uit vier kenmerkende eienskappe. Eerstens word hoofsaaklik agtstenote in die melodiese materiaal gesien. Dit word in die walstemas van die eerste beweging, asook die *minuet*-tema in die tweede beweging aangetref en bestaan uit 'n agtstenoot, gevolg deur 'n agtstenoot-rusteken. Tweedens maak Kloppers gebruik van 'n *moto perpetuo* en dit word in die eerste beweging aangetref. Dit bestaan uit vinnige op- en afgaande agtstenote wat

deurlopend voorkom en is in ooreenstemming met Tilmouth (2001) se beskrywing van 'n *moto perpetuo* waarin vinnige figurasië aanhoudend gehandhaaf word. 'n Derde eienskap van die ritmiese materiaal is die gebruik van 'n ostinaat. Dit word in die *habanera*-tema van die tweede beweging gesien. Die vierde eienskap van Kloppers se ritmiese gebruik is die sinkopasie wat hoofsaaklik in die *cakewalk*-tema voorkom. Hierdie ritmiese materiaal ontwikkel uit die agtstenoetfiguur wat kenmerkend van die polka-tema is. Uit die dataverwerking is gevind dat Kloppers se ritmiese gebruik die eienskappe van die verskeie danse waarop die komposisie gebaseer is, steun.

#### **6.3.4.3 “Verdwyn nou is die daglig”**

In hierdie kunslied word die ritmiese gebruik deur hoofsaaklik kwartnote en agtstenoete gekenmerk. Langer nootwaardes, soos halfnote en heelnote, word dikwels aan die einde van frases aangetref. Die gebruik van ritmiese verkleining van die melodiese materiaal word in vers 4 aangetref. Carstens (1995a, p. 307) is in sy stylstudie ook van mening dat ritmiese verkleining 'n eienskap van Kloppers se ritmiese gebruik is en dit veral by kontrapuntale dele in sy komposisies voorkom.

Uit die dataverwerking het die navorser bevind dat Kloppers se ritmiese gebruik eerstens die karakteraanwysing ondersteun. Die gebruik van lang nootwaardes oor verskeie mate in vers 1, asook herhaalde agtstenoete op die swak pols in vers 2, versterk die kalm en rustige karakter van hierdie verse. Carstens (1995a, p. 230) is in sy stylstudie van *Koraalvariasie op Gesang 348*, waarop hierdie kunslied gebaseer is, ook van mening dat die herhaalde nootpatrone in hierdie komposisie 'n bydrae lewer tot die rustige atmosfeer van die eerste variasie. Die tweede bevinding wat uit die dataverwerking na vore gekom het, is dat elke vers op 'n kenmerkende manier van die ritmiese materiaal gebruik maak. Dit skep kontras tussen die verskillende verse van hierdie lied.

#### **6.3.4.4 *The Last Rose of Summer: Reminiscences in Autumn***

Hierdie komposisie open in enkelvoudige vierslagmaat en die middeldeel is in saamgestelde tweeslagmaat. Die mees kenmerkende eienskap van die ritmiese gebruik in hierdie komposisie is eerstens die ostinate wat in elke deel van hierdie komposisie voorkom. Dit sluit 'n gepunteerde agtstenoet gevolg deur 'n sestienoet, sestienoete, asook triole in. Hierdie ritmiese gebruik skep 'n gevoel van onrus in die

middeldeel. Die tweede eienskap van die ritmiese gebruik is die gesinkopeerde ritmes in die melodiese materiaal van die B-deel. Dit ontstaan as gevolg van die gebruik van drie kwartnote in saamgestelde tydmaat.

#### **6.3.4.5 *Passage du Temps***

Kloppers wend 'n wye verskeidenheid ritmiese materiaal en tydmaattekens in elke beweging van *Passage du Temps* aan. Kenmerkende eienskappe van die ritmiese materiaal sluit die gebruik van verskeie nootwaardes, sinkopasie, ritmiese vergroting en verkleining, asook ritmiese ostinate in. Tydmaattekens sluit die gebruik van enkelvoudige en saamgestelde tydmaattekens in.

'n Verskeidenheid van nootwaardes word eerstens deur Kloppers in hierdie komposisie aangewend. Dit sluit kwartnote en agtstenote, asook langer nootwaardes, soos halfnote en heelnote in. Onreëlmatige nootgroepe soos kwintole en triole word ook aangetref. Die gebruik van gepunteerde ritmes word veral ook in die dele gemerk *cantabile* aangetref. Die gebruik van triole en gepunteerde waardes aan die einde van hierdie komposisie verleen 'n voortstuwende en beslissende karakter. Uitgeskryfde ornamentasie in die melodielyn van die tweede beweging veroorsaak dat sestiendenote en twee-en-dertigstenoetwaardes ook voorkom.

Ritmiese materiaal in hierdie komposisie sluit tweedens sinkopasie in. Dit word dikwels deur oorgebinde note in die melodielyn teweeggebring en word gereeld aangetref.

Kloppers se gebruik van ritmiese materiaal in *Passage du Temps* sluit derdens die ritmiese vergroting en verkleining van motiewe in: die ritmiese vergroting van nootwaardes word in die koda van die derde beweging aangetref en die vergroting én verkleining van nootwaardes word in die slot van die fuga gevind. Dit sluit aan by Carstens (1995a, p. 307) wat die vergrote en verkleinde vorm van kontrapuntale motiewe as 'n eienskap van Kloppers se komposisiestyl uitlig.

Ritmiese materiaal in hierdie komposisie sluit laastens die gebruik van 'n ritmiese ostinaat in en word twee keer in hierdie komposisie aangetref. Die eerste ritmiese ostinaat vind neerslag in die baslyn van tema A in die tweede beweging en bestaan uit twee agtstenote, gevolg deur 'n agtstenoet-rusteken. Die tweede ritmiese ostinaat

word in die koda van die derde beweging aangetref. Dit kom as 'n pedaalpunt voor en bestaan uit 'n gepunteerde agtstenoot gevolg deur 'n sestiende noot wat herhaaldelik op 'n enkele toon klink. Hierdie ostinaat ontwikkel in 'n nuwe ostinaat wat uit 'n agtstenoottriool bestaan.

Kloppers gebruik bogenoemde ritmiese materiaal om kontras te skep, sowel as om aan elke tema 'n nuwe, kenmerkende karakter te gee. Dieselfde is in die "Passacaille" waarneembaar waar elke variasie deur 'n sekere ritmiese gebruik gekenmerk word. Kontras word verder ook in die derde beweging geskep deur die ritmiese materiaal van die temas. Die gebruik van kenmerkende ritmiese materiaal wat die herhaalde terugkeer van tema A in hierdie rondovorm kenmerk, is in ooreenstemming met Kostka en Santa (2018, p. 134) se bevindinge. Hierdie skrywers meen die teenstelling van temas is eerder van toepassing op 'n rondovorm as die teenstelling van toonsoorte, soos gesien in die tonale era.

Kloppers gebruik 'n verskeidenheid tydmaattekens en wissel dit dikwels in die verskillende dele van 'n beweging. In die "Passacaille" kry sommige variasies 'n nuwe tydmaatteken en dit wissel tussen enkelvoudige twee-, drie- en vierslagmaat. Kloppers wissel ook tussen saamgestelde en enkelvoudige maatslag, soos in die tweede beweging wat in saamgestelde tweeslagmaat open en afsluit, maar die middeldeel is in enkelvoudige tweeslagmaat.

### **6.3.5 Tekstuur**

Tekstuur is in die dataverwerking van Kloppers se komposisies as 'n kode toegepas en daarmee is kenmerkende eienskappe van sy komposisiestyl uitgelig. Tekstuur as 'n aspek van styl is in ooreenstemming met Pascall (2001), Judkins (2011) en Beard en Gloag (2016) se bevindinge. Vervolgens sal Kloppers se gebruik van tekstuur in die vyf geselekteerde orrelkomposisies ná 1993, soos dit in die stylondersoek in Hoofstuk 5 na vore gekom het, bespreek word.

#### **6.3.5.1 Celtic Impressions**

Uit die dataverwerking is gevind dat die teksture wat in hierdie komposisie aangetref word, homofoniese, saamgestelde en kontrapuntale teksture insluit. Eerstens word die homofoniese tekstuur gereeld gesien. Die melodiese materiaal word heel dikwels op

'n ander manueel as die begeidingmateriaal aangetref. Tweedens word 'n saamgestelde tekstuur gebruik. Dit sluit dikwels melodiese materiaal, 'n ritmiese ostinaat, asook 'n dreunbas in. 'n Interessante aanwending van 'n saamgestelde tekstuur wat uit twee dele bestaan, sluit die kontrapuntale behandeling van twee melodieë en 'n dreunbas in. Derdens word kontrapuntale tekstuur aangetref. Dit vind neerslag in die fugale behandeling van tema B in die derde beweging. 'n Kontrapuntale tekstuur word ook deur Carstens (1995a; 1995b) as 'n belangrike kenmerk van Kloppers se komposisiestyl uitgelig.

#### **6.3.5.2 *Dance Suite for Organ Duet***

Hierdie komposisie bestaan uit 'n saamgestelde tekstuur van drie óf vier dele. Melodiese materiaal, die *moto perpetuo*, akkoorde en basnote word hierby ingesluit. Dit is opmerklik dat die verskillende dele van die tekstuur deurgaans tussen die duospelers wissel en duidelik van mekaar onderskei kan word.

#### **6.3.5.3 “Verdwyn nou is die daglig”**

Die orrelbegeleiding van hierdie kunslied bestaan uit 'n homofoniese en 'n saamgestelde tekstuur. Uit die dataverwerking is bevind dat die tekstuur in elke vers verskil. 'n Homofoniese tekstuur is in vers 1 en 3 teenwoordig en dit word in 'n vyfstemmige akkoordstyl aangetref. 'n Saamgestelde tekstuur word in vers 2 en 4 aangetref. Die saamgestelde tekstuur in vers 2 bestaan uit drie dele en dit sluit herhaalde agtstenote, tweestemmige melodiese materiaal, asook 'n tonikapedaalpunt in. Twee dele is teenwoordig in die saamgestelde tekstuur in vers 4 en dit sluit vierstemmige akkoorde en 'n dubbelpedaalpunt op die tonika en dominant in.

#### **6.3.5.4 *The Last Rose of Summer: Reminiscences in Autumn***

Die tekstuur in hierdie komposisie kan as saamgesteld beskryf word. Dit bestaan uit twee óf drie dele en sluit melodiese materiaal, ritmiese ostinate, akkoorde en basnote in. Soms word meerstemmige akkoorde onder die melodiese materiaal aangetref. Die ritmiese ostinate word een- óf tweestemmig aangebied. Die geleidelike vermindering van 'n akkoord met 'n vyfstemmige tekstuur tot 'n enkele toon veroorsaak dat die komposisie met 'n onsekere gevoel eindig. Dit versterk die boodskap van verganklikheid en sterflikheid wat in die lirieke van *The Last Rose of Summer*

voorgestel word. Hierdie karaktereienskap van die komposisie word ook deur ander skrywers uitgelig en later in die hoofstuk meer volledig bespreek.

#### **6.3.5.5 *Passage du Temps***

Kloppers gebruik monofoniese, homofoniese, kontrapuntale, asook saamgestelde teksture in hierdie komposisie.

Eerstens word 'n monofoniese tekstuur gesien en dit sluit die gebruik van melodiese materiaal in unisoon of oktawe in. Dit word by die inleiding van die tweede beweging, asook die koda van die derde beweging aangetref.

Tweedens word 'n homofoniese tekstuur aangetref waar melodiese materiaal en begeleidingsmateriaal duidelik onderskei kan word. 'n Voorbeeld word in die tweede beweging aangetref waar melodiese materiaal deur driestemmige akkoorde ondersteun word. Melodiese materiaal word óf in die orrelparty óf in die saksofoonparty aangetref.

Derdens maak Kloppers gebruik van 'n kontrapuntale tekstuur deur die insluiting van 'n vierstemmige fuga in die eerste beweging. Drie van die fuga-intredes word deur die orrel geneem en die laaste intrede deur die saksofoon. 'n Kontrapuntale tekstuur word ook deur Carstens (1995a, p. 307) as 'n belangrike kenmerk van Kloppers se komposisiestyl uitgelig en dit word volgens die skrywer byna deurgaans aangewend.

Laastens maak Kloppers ook van 'n saamgestelde tekstuur gebruik. Voorbeelde hiervan sluit in 'n tekstuur wat uit twee dele bestaan en in die sesde variasie van die "Passacaille" aangetref word. 'n Tekstuur wat uit drie dele bestaan word onder andere in die koda van die derde beweging aangetref. Die tekstuur wissel deurlopend in hierdie komposisie en die verskeie temas en variasies in hierdie komposisie vertoon elk 'n kenmerkende gebruik van tekstuur.

#### **6.3.6 Registrasie**

Registrasie, as konsepgedrewe kode, het kenmerkende eienskappe van Kloppers se komposisiestyl uitgelig. Volgens Ritchie en Stauffer (2000) is 'n begrip oor die verskillende soorte pype waarmee klank geproduseer word 'n belangrike eienskap van



die orrel. Vervolgens word Kloppers se registrasiegebruik in die vyf geselekteerde orrelkomposisies ná 1993 bespreek soos dit in die stylondersoek in Hoofstuk 5 na vore gekom het.

### **6.3.6.1 Celtic Impressions**

Kloppers se keuse van registrasie steun eerstens die karakter van Skotse volksmusiek. In die eerste bewegings word dit uitgelig deur die gebruik van slegs 'n 2'- of 'n 4'-register. Die keuse van registrasie ondersteun tweedens die karakteraanwysings. Dit word waargeneem in "Two Jigs" waar die registrasievoorskrif van 'n Fluit 8'- en 4' tot die skertsende karakter bydra. In "Two Airs" versterk die sagte registrasie op 8'-toonhoogtes die kalm en pastorale karakter. Kloppers se registrasievoorskrif ondersteun derdens die tekstuur. In die dele met 'n homofoniese tekstuur klink die melodiese materiaal heel dikwels op 'n ander manueel as die begeleidingsmateriaal. Kloppers gee voorkeur aan die Trompet 8'-register en Seskwialter waarmee die melodiese materiaal klink. Die registrasievoorskrif ondersteun ook 'n saamgestelde tekstuur en dit word veral aangetref waar die kontrapuntale behandeling van twee melodieë teenoor 'n dreunbas klink.

Verder sluit Kloppers se registrasievoorskrifte soms ongewone registrasie in, byvoorbeeld 'n 8'-fluit en 'n Mikstuur, of 'n 8'-Fluit en 'n Simbel. Die gebruik van alle registers word aan die einde van die vierde beweging aangetref en deur Kloppers as "full organ" aangedui.

### **6.3.6.2 Dance Suite for Organ Duet**

Kloppers se verskillende registrasievoorskrifte in *Dance Suite for Organ Duet* word in vier kenmerkende eienskappe saamgevat. Eerstens maak Kloppers gereeld gebruik van sagte klankkleure. Dit sluit registrasie in met Fluite en Strykers op 'n 8'- en 4'-toonhoogte. Tweedens maak Kloppers gebruik van 'n verskeidenheid registers wat slegs op 'n 8'-toonhoogte voorgeskryf word. Die registrasiekeuse dra by tot die *divertimento*-karakter van hierdie komposisie, wat as lig en speels deur Kloppers beskryf word. Die komponis maak derdens van die Trompet-register vir die melodiese materiaal gebruik. Laastens gebruik Kloppers verskeie registrasiemoontlikhede om kontras tussen temas te skep. Dit is veral waarneembaar in die derde beweging in die polka- en cakewalk-tema.

Die byvoeging van 'n 32'-register in die Pedaal, sowel as 'n 16'-register op die Hoofwerk word in die laaste twee mate van “Polka and Cakewalk” aangetref. Dit is die enigste voorbeeld in die stylondersoek van die geselekteerde komposisies waar hierdie twee toonhoogtes deur Kloppers op onderskeidelik die Pedaal en manueel voorgeskryf word.

#### **6.3.6.3 “Verdwyn nou is die daglig”**

Kloppers se gebruik van registrasie in hierdie lied bestaan hoofsaaklik uit Fluit- en Strykkerregisters. Die gebruik van registers op 'n 8'-toonhoogte word in al die verse aangetref, behalwe in vers 4 waar 'n 4' ook bygevoeg word. In die Pedaal word 16'- en 8'-Fluitregisters voorgeskryf. Die gebruik van die tremulant word in vers 4 voorgeskryf. Uit die dataverwerking het die navorser bevind dat die registrasievoorskrifte veral die karakteraanwysing van die verse ondersteun.

#### **6.3.6.4 *The Last Rose of Summer: Reminiscences in Autumn***

Kloppers skryf hoofsaaklik sagte registrasiemoontlikhede in hierdie komposisie voor. Dit sluit 8' Fluit- en Strykkerregisters op albei manuele, asook 'n 16'- en 8'-Fluitregister in die Pedale in. Die B-deel bestaan uit 'n geleidelike *crescendo* deur die byvoeging van 8'-Prestante, 4'-Fluite, 4'-Prestante en 'n 2'-Oktaaf. Geen Tongwerk of Miksture word voorgeskryf nie.

#### **6.3.6.5 *Passage du Temps***

Kloppers se gebruik van registrasie in *Passage du Temps* lei tot 'n verskeidenheid klankmoontlikhede. Vyf soorte word deur die navorser onderskei en dit sluit in sagte klanke, *tutti*, registrasie met 'n uitkomende stem, ongewone registrasie-aanduidings, asook registrasie met 'n gaping.

Eerstens word sagte registrasiemoontlikhede deur die gebruik van Fluit- en Strykerregisters verkry. Die eerste variasie van die *passacaille*-tema is 'n voorbeeld hiervan en dit word met 8'-Fluit en 8'-Salisionaal-registers aangedui. Hierdie regsitrasievoorskrif word ook in die tweede beweging aangetref.

Tweedens word *tutti* met die aanduiding “full organ” aangetref. Dit word reeds aan die begin van die eerste beweging gesien. Alhoewel dit nie weer aangedui word nie, diu

die registrasie aan die einde van die derde beweging ook op *tutti*. 'n Tweede voorbeeld hiervan word in die laaste herhaling van tema A in die derde beweging aangedui waar “full swell” gesien word. Dit sluit egter nie die 16'-register op hierdie manuaal in nie.

Derdens word registrasie met 'n uitkomende stem in hierdie komposisie aangetref. Dit verseker dat melodiese materiaal deurgaans duidelik in die orrelparty klink. Voorbeelde hiervan sluit in die *Da Capo*-A-deel van die tweede beweging waar die Hobo op die Swelwerk as 'n uitkomende stem gebruik word, asook tema A in die derde beweging, waar die Trompet op die Swelwerk as die uitkomende stem aangetref word.

Vierdens word daar soms ongewone registrasie voorgeskryf. Dit sluit die gebruik van 'n Fluit 8' en 'n Mikstuur in die sesde variasie van die “Passacaille” in. Laastens word registrasie met 'n gaping in die lengte van die pyp aangetref, byvoorbeeld die gebruik van 'n 8'- en 2'-register in die tiende variasie van die “Passacaille”.

### **6.3.7 Idiosinkratiese instrumentgebruik**

Kloppers se idiosinkratiese instrumentgebruik het in die dataverwerking as 'n konsepgedrewe aspek, kenmerke van sy komposisiestyl uitgelig. Vervolgens word Kloppers se idiosinkratiese instrumentgebruik in die vyf geselekteerde orrelkomposisies ná 1993 bespreek soos dit in die stylondersoek in Hoofstuk 5 na vore gekom het.

#### **6.3.7.1 Celtic Impressions**

Kloppers gebruik eerstens die orrel om die kenmerkende eienskappe van Skotse volksmusiek uit te lig. Dit sluit die registrasiekeuse, asook die gebruik van 'n dreunbas in. Kloppers gebruik tweedens dubbelpedaallyne vir die dreunbas. Soms word dit slegs vir die verdubbeling van klank gebruik en vervul dit 'n harmoniese en ritmiese funksie. Daar is derdens bevind dat Kloppers die twee manuale op die orrel gebruik om die herhaling van melodiese materiaal af te wissel. Dit veroorsaak dat eentonigheid nie voorkom nie. Kloppers gebruik vierdens 'n manuaal of die Pedaal om die melodiese materiaal uit te lig. Dit versterk die homofoniese tekstuur van sommige dele. Die gebruik van melodiese materiaal in die Pedaal word ook deur Carstens (1995a; 1995b) as 'n kenmerk van Kloppers se melodiese gebruik uitgelig. Laastens dra Kloppers se

gelyktydige gebruik van albei manuale by om die saamgestelde teksture in sy komposisies uit te lig.

### **6.3.7.2 *Dance Suite for Organ Duet***

Uit die data is bevind dat Kloppers se idiosinkratiese instrumentgebruik in *Dance Suite for Organ Duet* veral neerslag vind in die gebruik van twee manuale. Die gebruik van albei manuale veroorsaak dat die verskillende dele van die saamgestelde tekstuur en die melodiese materiaal deurgaans uitgelig word. Die materiaal wat in die verskillende dele van die tekstuur teenwoordig is, wissel deurgaans in omvang tussen die twee duospelers en het gereelde manuaalverandering tot gevolg. Carstens (1995a, p. 303; 1995b, p. 29) het in sy studie ook die wisseling van melodiese materiaal tussen die stemme as 'n kenmerk van Kloppers se melodiese gebruik uitgelig.

### **6.3.7.3 “Verdwyn nou is die daglig”**

Kloppers se idiosinkratiese instrumentgebruik in hierdie lied vind eerstens neerslag in die gebruik van die manuale. Die wisseling van manuale word deurgaans in die verskeie verse van die kunslied aangetref. Daar word op albei manuale gespeel (soos in vers 2) wat veroorsaak dat die belangrike agtstenootmotiewe uitgelig word. Daar word ook óf op die Hoofwerk, óf op die Swelwerk gespeel (soos in vers 3) en dit, tesame met die registrasie, dra by tot die kontras in hierdie vers.

Kloppers se idiosinkratiese instrumentgebruik vind tweedens neerslag in die gebruik van die Swelpedaal. In vers 4 word die swelkas geleidelik toegemaak om 'n *diminuendo* te verseker. Hierdie dinamiese verandering versterk die lirieke wat die einde van die dag, asook die einde van die lewe beskryf.

Kloppers se idiosinkratiese instrumentgebruik vind derdens neerslag in die gebruik van 'n dubbelpedaallyn. Hierdie dubbelpedaal op die tonika en dominant het 'n dubbelpedaalpunt in die vorm van 'n dreunbas tot gevolg. Dit word in vers 4 waargeneem en versterk die nostalgiese karakteraanduiding van hierdie vers.

### **6.3.7.4 *The Last Rose of Summer: Reminiscences in Autumn***

Kloppers se idiosinkratiese instrumentgebruik vind in hierdie komposisie veral neerslag in die gebruik van albei manuale en die gebruik van die swelkas. Eerstens

word die gebruik van beide die Hoofwerk en Swelwerk manuele deur Kloppers voorgeskryf. Daar is gevind dat dit veral die tekstuur in hierdie komposisie ondersteun as gevolg van die melodiese materiaal wat deur die manuaalgebruik uitgelig word, asook die plasing van materiaal om 'n deursigtelike tekstuur te verseker. Tweedens word die gebruik van die swelkas aangetref en dit dra ook by dat die melodiese materiaal duidelik na vore kom. Kloppers se gebruik van die swelkas dui ook op sy sensitiwiteit ten opsigte van die ensemble-spel en klankvolume tussen die orrel en die klavier.

### **6.3.7.5 *Passage du Temps***

Uit die data het die navorser bevind dat Kloppers se idiosinkratiese instrumentgebruik in *Passage du Temps* veral op drie maniere na vore kom en dit sluit klankkleur, dinamiese veranderinge en manuaalgebruik in.

Kloppers se idiosinkratiese instrumentgebruik vind eerstens neerslag in die klankkleur. Duidelike registrasie-aanduidings word gereeld aangetoon en die klankkleur verander ook dikwels. Skielike verandering van klankkleur vind veral tussen die verskeie temas in 'n beweging plaas. Dit word ook as 'n eienskap van Kloppers se registrasiegebruik in die konsertwerk, *Dialectic Fantasy*, deur Eigelaar (2013, p. 41; 2017, p. 63), Carstens (1995a, p. 310) en Giesbrecht (2009, p. 61) uitgelig.

Kloppers se idiosinkratiese instrumentgebruik vind tweedens neerslag in dinamiese veranderinge. *Crescendo* en *diminuendo*'s vind plaas deur die byvoeging of wegneem van registers, sowel as die oop- en toemaak van die swelkas. Kloppers gebruik nie n et registrasie en die swelkas om 'n *crescendo* te verkry nie, maar ook tekstuur. Dit word in die inleiding van die eerste beweging waargeneem waar 'n dalende kwintool en vier sestiendenote na mekaar klink. Elke toon word aangehou totdat die ritmiese figuur op 'n tienstemmige toontros eindig. Dit veroorsaak 'n natuurlike *crescendo* in die klank.

Derdens vind Kloppers se idiosinkratiese instrumentgebruik neerslag in die gebruik van twee manuele op die orrel. Dit veroorsaak die verandering van klankkleur en dinamiek soos bo bespreek. Kloppers skryf graag voor dat daar sl egs op een manuaal,  of op albei manuele gespeel word. 'n Voorbeeld waar slegs een manuaal gebruik word,

is in die “Passacaille”: slegs een variasie word op die Swelwerk uitgevoer en die res op die Hoofwerk. Die gelyke gebruik van albei manuale word by die “Fugue” van die eerste beweging aangetref waar elke intrede van die vierstemmige fuga op ’n ander manueel uitgevoer word: eerstens op die Swelwerk, tweedens die Hoofwerk, derdens in die Pedale en vierdens deur die saksofoonspeler. Dit veroorsaak dat die verskeie polifoniese lyne elk ’n ander kleur het en duidelik klink.

As gevolg van die gebruik van albei manuale vind die wisselwerking tussen die melodiese materiaal gereeld plaas. Dieselfde tema sal nie noodwendig met die herhaling daarvan op dieselfde manueel voorgeskryf word nie. Dit lei daartoe dat die klankkleur in dieselfde temas verskil en eentonigheid vir beide die speler en luisteraar vermy word.

### **6.3.8 Ander kenmerkende eienskappe**

Ander kenmerkende eienskappe het ook tydens die dataverwerking as datagedrewe kodes na vore gekom. Dit sluit uitvoeringspraktyke, die gebruik van die komposisie, toonskildering, asook bindende elemente in. Elk van hierdie eienskappe het nie in dieselfde mate in al die komposisies na vore gekom nie.

Uitvoeringspraktyke word deur Giesbrechts en Segger (2020, p. 4) as ’n eienskap van Kloppers se komposisies uitgelig en volgens dié skrywers word dit in besonderhede aangedui. Carstens (1995a, 1995b) bespreek ook simboliek en toonskildering as ’n eienskap van Kloppers se komposisiestyl. Volgens hierdie skywer is dit subjektief en hang die teksvertolking ook af van persoonlike sienings en is dit nie noodwendig wat die komponis in gedagte gehad het nie (Carstens 1995a, p. 310).

#### **6.3.8.1 Celtic Impressions**

Hierdie vierdelige komposisie is geskik vir konsertgebruik en is die grootste komposisie vir solo-orrel wat ná 1993 gekomponeer is. Viljoen et al. (2020, p. 252) voer aan dat die materiaal in hierdie komposisie na aan ’n kerkorrelstyl is tot die mate dat dele daarvan in ’n liturgiese omgewing uitgevoer kan word. Die rede daarvoor is dat die melodiese materiaal waarop die tweede beweging gebaseer is, naamlik *Ae fond Kiss*, ook as ’n melodie in die Anglikaanse Kanadese gesangeboek, *Common Praise* (1998), voorkom (Viljoen et al., 2020, p. 252). Die navorser is van mening dat

die komposisie nie met 'n liturgiese gebruik in gedagte gekomponeer is nie, aangesien die opdraggewer 'n orrelsuite aangevra het wat op volksmusiek uit Skotland gebaseer is. Die opdraggewer kom van Nova Scotia met sterk Keltiese invloede en het die materiaal aan Kloppers voorgelê om van te kies (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020). Kloppers (2005/2017) beklemtoon verder in programnotas ook die bittersoet kwaliteit van die liefde wat in die lirieke van die twee gekose volksmelodieë in “Two Airs” uitgebeeld en in die melodiese materiaal vergestalt word.

Duidelike uitvoeringspraktyke word in *Celtic Impressions* aangetref. Elke tema het 'n nuwe tempo- en karakteraanduiding en dit word telkens met 'n metronoomspoed aangedui. Gereelde tempoveranderinge in die inleiding van “Two Strathspeys” dra by tot die rapsodiese karakter daarvan. Registrasie en manuaalgebruik word deurgaans noukeurig deur Kloppers aangedui.

Toonskildering word aan die einde van die tweede beweging aangetref. Dit vind neerslag in die geleidelike vermindering van 'n sesstemmige tekstuur totdat slegs 'n enkele toon klink en veroorsaak dat die komposisie onseker en selfs hartseer eindig. Dit sinspeel op die liefdesteleurstelling wat in die lirieke van die volksliedjie waarop die komposisie gebaseer is, *Ae fond Kiss*, uitgebeeld word.

### **6.3.8.2 Dance Suite for Organ Duet**

Hierdie komposisie is geskik vir konsertgebruik. Duidelike uitvoeringspraktyke word aangedui en dit sluit in die tempo- en karakteraanduidings, registrasie en manuaalwisselinge.

Die gebruik van bindende elemente is kenmerkend van Kloppers se komposisiestyl in hierdie komposisie. Dit sluit die herhaalde gebruik van die stygende melodiese tweede en derde in, asook die tertinterval, soos dit onder “Melodie”<sup>41</sup> bespreek is. Dit sluit verder dieselfde kadensiële formule en die gebruik van verwante medianttoonaarde in wat in “Harmonie”<sup>42</sup> bespreek is. Hierdie elemente word in elk van die drie bewegings aangetref en bring eenheid tussen die bewegings en verskeidenheid danse tot stand.

---

<sup>41</sup> Sien 6.3.2.2 op p. 214

<sup>42</sup> Sien 6.3.3.2 op p. 217

Dit is in ooreenstemming met Carstens (1995a, p. 303; 1995, p. 29) wat meen dat motiewe as 'n samebindende faktor deur Kloppers gebruik word. Hierdie skrywer lig uit dat dit veral 'n rol speel in vormstrukture soos variasies, partitas en 'n fantasie.

### **6.3.8.3 “Verdwyn nou is die daglig”**

Die sangsiklus, *Celebration of Faith* kan vir konsertdoeleindes gebruik word, maar is veral vir liturgiese gebruik geskik. Duidelike uitvoeringspraktyke word in die kunslied “Verdwyn nou is die daglig” aangetref. Elke vers het 'n nuwe tempo- en karakteraanduiding wat die lirieke van die betrokke vers ondersteun. Dit stem ooreen met Carstens (1995b, p. 31) se bevindinge dat die teksinhoud 'n belangrike rol in die karakter van Kloppers se komposisies speel. Die tempo word telkens met 'n metronoomspoed aangedui. Registrasieveranderinge en manuaalgebruik word telkens noukeurig deur Kloppers aangetoon.

Stylaspekte verander gedurig om die lirieke van elke vers te ondersteun en uit te lig. Dit word ook deur die skrywer Carstens (1995b, p. 31) as 'n invloed op Kloppers se komposisie beskou. Die gebruik van toonskildering word gereeld in hierdie sangsiklus aangetref. Uit die data is bevind dat Kloppers harmonie en registrasie gebruik om die lirieke te versterk. Dit vind veral neerslag in die lied, “Verdwyn nou is die daglig”, se derde vers wat in twee duidelike dele verdeel word. Woorde soos “duister”, “verkluiser”, en “sondenag” klink in 'n mineurtoonard met chromatiese harmonieë. Dit staan teenoor die tweede deel van die vers met woorde soos “verlig”, “herstel” en “versterk” wat in 'n majeuretoonard met eenvoudiger keuse ten opsigte van harmonie uitgevoer word. Dit stem ooreen met Carstens (1995a, p. 311) wat in sy navorsing oor Kloppers se komposisiestyl bevind het dat toonskildering, sowel as simboliek, saamhang met Kloppers se harmoniese gebruik.

### **6.3.8.4 *The Last Rose of Summer: Reminiscences in Autumn***

Hierdie komposisie is vir konsertgebruik geskik. Uitvoeringspraktyke word noukeurig in die komposisie gemerk en dit sluit die karakter- en tempo-aanduidings in. Die verandering van manuele, asook die verandering in registrasie word telkens noukeurig aangedui. Die gebruik van motiewe uit tema A vind neerslag in drie varriante wat óók in die B-deel van hierdie komposisie voorkom. Dit sluit die dalende melodiese derde in, asook die stygende melodiese tweede en derde. Hierdie motiewe funksioneer as 'n



bindende element en bring eenheid in die komposisie. Dit stem ooreen met Carstens (1995a, p. 303; 1995, p. 29) se bevinding dat motiewe as 'n samebindende rol in Kloppers se komposisies gebruik word.

Kloppers se gemoedstemming word in hierdie komposisie vergestalt en dit het uit die dataverwerking onder die kode “toonskildering” na vore gekom. Volgens Kloppers (e-poskorrespondensie, 30 Julie, 2020) verteenwoordig hierdie komposisie sy nostalgiese gemoedstemming ten tye van sy finale aftrede van *The King's University* en dit sluit die idee van verganklikheid en kortstondigheid van die lewe in. Dit kom eerstens na vore in die keuse van die volksliedjie waarop hierdie komposisie gebaseer is aangesien die bogenoemde gemoedstemminge veral in die lirieke waargeneem kan word. Dit word tweedens in die slot van hierdie komposisie waargeneem: 'n geleidelike vermindering van tekstuur veroorsaak dat die komposisie op 'n enkele toon in die klavierpart eindig. Kloppers dui aan dat dié klank natuurlik moet wegsterf en dit simboliseer die boodskap van verganklikheid en sterflikheid. Du Plooy en Viljoen (2020, p. 130) bevind dat hierdie komposisie 'n treurige gemoedstoestand uitbeeld en koppel dit ook aan Kloppers se finale aftrede van die akademie na 52 jaar. Hierdie skrywers spekuleer ook dat Kloppers se innerlike stryd in sy komposisies uitgedruk word, waarvan *The Last Rose of Summer* onder andere 'n voorbeeld is (Du Plooy & Viljoen, 2020, p.142). 'n Mate van onrus wat deur middel van die ritmiese gebruik geskep word, is reeds deur die navorser uitgelig. Vir die skrywers Giesbrecht en Segger (2020, p. 4) is *Sehnsucht*<sup>43</sup>, hartseer en die dood tasbaar in die komposisie.

#### **6.3.8.5 Passage du Temps**

Hierdie komposisie is vir konsertgebruik geskik. Alle uitvoeringspraktyke word noukeurig deur Kloppers aangedui. Dit sluit in nuwe tempo- en karakter aanduidings vir elke deel binne die vormstruktuur, asook vir elk van die veertien variasies van die “Passacaille”. Hierdie tempo-aanduidings word telkens met 'n metronoomspoed uitgelig. Verder word manuaalgebruik en registrasievoorskrifte telkens noukeurig aangedui.

---

<sup>43</sup> Verlange

Die gebruik van die viernootmotief waarop hierdie komposisie gebaseer is, veroorsaak dat die kenmerkende intervalle van hierdie motief deurgaans in die drie bewegings as 'n bindende element voorkom. Die kenmerkende eienskappe van die motief sluit 'n majeuretertsinterval, 'n verminderde kwintinterval, asook 'n vergrote drieklank in. Die deurgaanse gebruik hiervan bring eenheid tussen die drie bewegings teweeg. Dit stem ooreen met Carstens (1995a, p. 303; 1995, p. 29) se bevinding dat motiewe as 'n samebindende rol in Kloppers se komposisies gebruik word.

### **6.3.9 Ontstaan van die komposisies ná 1993**

Die ontstaan van die komposisies ná 1993 het as 'n data-gedrewe konsep uit die data-verwerking na vore gekom. Dit is toegepas op ál die orrelkomposisies wat ná 1993 gekomponeer is en gaan vervolgens bespreek word.

Kloppers komponeer sewe komposisies ná 1993 vir die orrel as solo instrument. Ses van hierdie komposisies het as opdragwerke ontstaan. Slegs een komposisie uit hierdie groep, naamlik *Elegy on "The King of Love my Shepherd is"* het uit eie keuse ontstaan.

Kloppers komponeer vier komposisies ná 1993 vir orrelduo. Twee van hierdie komposisies het as opdragwerke ontstaan. Die versameling, *Five Organ Chorale Preludes for Organ Duet*, is koraalpreludes wat oorspronklik deel gevorm het van die komposisie, *Memoires of a Canadian Organist (9 Character Pieces)*. *Postlude (Festive Introduction and Fugue) on "Salve Festa Dies" ("Hail Thee, Festival Day")*, het in 1994 as 'n verwerking van 'n vorige komposisie, die *Triptych on Hymn Tunes by Ralph Vaughan Williams* wat reeds in 1984 gekomponeer is, ontstaan.

Kloppers komponeer ses kunsliedere vir orrel en tenoor. Hierdie liedere vorm deel van die sangsiklus, *Celebration of Faith* en het as 'n opdragwerk ontstaan. Vier liedere in hierdie sangsiklus is op komposisies gebaseer wat reeds vroeër in Kloppers se lewe geskep is. Dit sluit in "In dulci júbilo" wat gebaseer is op die koraalvariasies vir orrel, *In dulci júbilo (Little Partita for Organ)* en reeds in 1990 voltooi is; "Joy to the world" wat reeds in 1986 as 'n koraalvoorspel deur Kloppers voltooi is; "The King of Love my Shepherd is", wat op die solo-orrelkomposisie *Elegy on "The King of Love my*

*Shepherd is*” gebaseer is, asook “Verdwyn nou is die daglig” wat op *Koraalvariasies op Gesang 348* gebaseer is en reeds in 1993 gekomponeer is.

Kloppers komponeer drie komposisies vir orrel en klavier. Twee van hierdie komposisies het as opdragwerke ontstaan. Die derde komposisie, *Piece Concertante* vir orrel en klavier, is ’n verwerking van die komposisie, *Concerto for Organ, Strings and Timpani*.

Kloppers komponeer twee komposisies vir orrel en saksofoon en albei het as opdragwerke ontstaan.

### **6.3.10 Invloede op die komposisies ná 1993**

Die invloede op die komposisies ná 1993 het as ’n datagedrewe konsep uit die dataverwerking na vore gekom. Hierdie konsep is van toepassing op ál die orrelkomposisies wat ná 1993 gekomponeer is en gaan vervolgens bespreek word.

Verskeie faktore het as stimuli gedien en het ’n rol in Kloppers se werke gespeel wat ná 1993 gekomponeer is. Dit sluit die volgende in: Kloppers se werksposisies by *The King’s University* en St. John-Anglikaanse Kerk, sy deelname aan verskeie rade in Kanada, asook die tipe orrels wat tot sy beskikking was. Laasgenoemde sluit die Casavant-orrel in die Anglikaanse Kerk en die Davis-konsertorrel in die *Winspear Centre for Performing Arts* in.

Die komposisies in groep 1, komposisies vir die orrel as solo-instrument, is deur kerkliedere, volksmusiek, asook notasieletters van die opdraggewer se naam beïnvloed. Die komposisies in groep 2, komposisies vir orrel duo, is beïnvloed deur Kanadese musiek, gestyleerde danse en kerkliedere. Verder is invloede van die Neo-Klassieke komposisiestyl, die Franse orrelmusiek tradisie, asook jazz-elemente teenwoordig. Die komposisies in groep 3, komposisies vir orrel en tenoor, is deur kerkliedere en vorige komposisies van Kloppers beïnvloed. Die komposisies vir orrel en klavier is deel van groep 4 en is deur kerkliedere en volksmusiek beïnvloed. Notasieletters van die opdraggewers se name het as ’n invloed op die werke in groep 5, komposisies vir orrel en saksofoon, uitgestaan.

### 6.2.11 Samevatting

Samevattend kan Kloppers se komposisiestyl in die orrelwerke ná 1993 gedefinieër word deur die beskrywing van sy gebruik van aspekte van styl, registrasie en idiosinkratiese instrumentgebruik. Die aspekte van styl sluit vormstruktuur, melodie, harmonie, ritme en tekstuur in en dit is in ooreenstemming met Pascall (2001), Beard en Gloag (2016) en Judkins (2011). In die bepaling na Kloppers se komposisiestyl is registrasie en idiosinkratiese instrumentgebruik ook as parameters ingesluit en dit stem ooreen met Ritchie en Stauffer (2000) wat van mening is dat deel van orrelspel óók 'n begrip van die verskillende soorte pype waarmee klank geproduseer word, insluit. Bogenoemde parameters is, tesame met die aspekte van styl, konsepgedrewe aspekte<sup>44</sup> en ook deur Carstens (1995a; 1995b; 1996) in sy stylstudie van Kloppers se orrelkomposisies vóór 1993 gebruik.

Drie datagedrewe konsepte<sup>45</sup> het na vore gekom wat ook 'n bydrae lewer om die navorsingsvraag te antwoord. Dit sluit in “die ontstaan van die komposisies ná 1993”, asook “invloede op die komposisies ná 1993”. Hierdie twee datagedrewe konsepte is op die volledige datastel van die orrelkomposisies ná 1993 van toepassing. Die derde datagedrewe konsep wat na vore gekom het is “ander kenmerkende eienskappe” en dit is slegs van toepassing op die komposisies wat deur middel van stylaspekte ondersoek is. Dit sluit in “uitvoeringspraktyke”, “gebruik van die komposisies”, “bindende elemente”, en “toonskildering”. Hierdie aspekte word ook deur Carstens (1995a) as kenmerkende eienskappe van Kloppers se komposisiestyl bestempel.

Die orrelkomposisies ná 1993 word deur die omgewing beïnvloed waarin Kloppers homself bevind. Dit is in ooreenstemming met Du Plooy (2013) se studie waar dié skrywer Kloppers se lewensgeskiedenis dokumenteer en in sy studie erkenning gee aan verskeie intellektuele kontekste waarin Kloppers homself telkens bevind. Kerkliedere het ook as 'n invloed op Kloppers se komposisiestyl na vore gekom. Die meerderheid van die orrelkomposisies ná 1993 is op kerkliedere gebaseer. Dit is in ooreenstemming met Carstens (1995b) en Van Wyk (2019) se navorsing wat koraalmelodieë as 'n invloed op Kloppers se komposisiestyl uitlig. Verder het

---

<sup>44</sup> Sien 3.5.2.2 op p. 65.

<sup>45</sup> Sien 3.5.2.2 op p. 65

volksmusiek, asook motiewe wat ontstaan deur middel van die omskakeling van alfabetletters na notasieletters, as invloede op Kloppers se komposisiestyl na vore gekom.

Die eerste eienskap van Kloppers se orrelkomposisies ná 1993 is dat dit as opdragwerke ontstaan het. Dit is in ooreenstemming met Du Plooy (2013) se beskrywing dat Kloppers ná 1993 meer opdragwerke gekomponeer het, asook Eigelaar (2013, p. 10) wat meen dat die meeste van Kloppers se konsertkomposisies as opdragwerke ontstaan het. Drie van die komposisies in die sangsiklus, *Celebration of Faith* is gebaseer op koraalvoorspele vir die orrel wat reeds vroeër in Kloppers se lewe gekomponeer is. Daarenteen het die komposisie, *Elegy on "The King of Love my Shepherd is"* uit vrye keuse ontstaan het en dit is in ooreenstemming met Du Plooy (2013, 106) se beskrywing.

Vormstruktuur is die eerste aspek van styl wat op die vyf geselekteerde orrelkomposisies ná 1993 toegepas is en is die tweede eienskap van Kloppers se komposisiestyl. Uit die data oor vormstruktuur is bevind dat Kloppers se komposisie uit meerdelige bewegings en ook 'n enkele beweging bestaan. Kloppers giet sy komposisies in tradisionele vormstrukture en dit sluit sonatevorms, rondovorms en drieledige vorms in. Kloppers maak ook gebruik van kontrapuntale prosedures, naamlik 'n *passacaglia* en 'n fuga. Die sangsiklus bestaan uit ses kunsliedere, elk met 'n verskeidenheid hoeveelheid verse. Hierdie wye verskeidenheid genres, vormstrukture en style, dui op Kloppers se veelsydigheid as komponis.

Melodie is die tweede aspek van styl wat op die vyf geselekteerde orrelkomposisies ná 1993 toegepas is en vorm die derde kenmerkende eienskap van Kloppers se komposisiestyl. Uit hierdie data het die navorser bevind dat melodie 'n belangrike eienskap van Kloppers se komposisiestyl is, aangesien sy komposisies dikwels op bekende melodiese materiaal gebaseer is. Hy gebruik bestaande melodieë en ook nuutgeskepte melodieë in sy komposisies. Bestaande melodieë sluit dikwels volksmelodieë, veral dié van Skotland in. Kerkliedere vorm ook deel van die bestaande melodieë wat Kloppers in sy komposisies gebruik. Nuutgeskepte melodieë sluit melodieë in wat gebaseer is op die kenmerkende eienskappe van verskeie danse,

asook melodieë gebaseer op die Duitse, Engelse en Franse nootname van sekere alfabetletters.

Kloppers is op die volgende maniere vindingryk met die gebruik van bestaande en nuutgeskepte melodieë in sy orrelkomposisies. Melodiese materiaal in Kloppers se komposisies word eerstens een-, twee- of driestemmig aangebied óf verdubbel met 'n verskeidenheid van intervalgroottes. Dit word tweedens op verskeie maniere aangetref wat geornamenteerd, verskuil en in omkering insluit. Kloppers se vindingryke gebruik van melodiese materiaal vind derdens neerslag in die kontrapuntale gebruik van melodiese materiaal. Dit sluit die nabootsing van melodiese materiaal in wat soms ritmies vergroot of verklein word, die kontrapuntale gebruik van twee verskeie melodieë wat sáám met mekaar voorkom, asook die aanwending van die melodiese materiaal as 'n fuga-tema. Vierdens word motiewe uit die oorspronklike melodiese materiaal ontwikkel en as bindingsmateriaal aangewend. Laastens word kenmerkende eienskappe van die melodiese materiaal vindingryk deur Kloppers uitgebrei om nuwe melodiese materiaal in dieselfde komposisie te skep.

Harmonie is die derde aspek van styl wat op die vyf geselekteerde orrelkomposisies ná 1993 toegepas is en dit vorm die vierde eienskap van Kloppers se komposisiestyl. Uit hierdie data het die navorser bevind dat Kloppers se gebruik van harmonie veral in die toonsoort, akkoorde, pedaalpunt en kadense vervat word.

Kloppers se gebruik van harmonie sluit verskillende toonsoorte in. Tonale majeur- en mineurtoonsoorte, die gebruik van 'n modus as die tonale sentrum, die gereelde gebruik van verwante medianttoonaarde, asook die afwesigheid van tonaliteit, wat 'n atonale karakter tot gevolg het, word aangetref.

Kloppers se gebruik van harmonie sluit 'n verskeidenheid akkoorde in: drie-, vier-, vyf-, ses- en seweklanke, vergrote en verminderde drieklanke, akkoorde bestaande uit slegs kwart- of kwintintervalle, ongewone akkoorde bestaande uit 'n verskeidenheid intervale, asook toontrosse. Die byvoeging van tone wat soms op verlaagde toontrappe voorkom, akkoorde gebou op verlaagde of verhoogde toontrappe, chromatiese non-akkoordnote, die ongewone oplossing van sekondêre dominante, sowel as tussenleitone dra by tot die chromatiese harmonie in Kloppers se

komposisies. Akkoorde word in verskeie omkerings aangetref. In die kunsliedere is gevind dat akkoordgebruik die karakteraanduiding en lirieke van die verskillende verse ondersteun. Dit is in ooreenstemming met Carstens (1995a, p. 311) se bevindinge dat Kloppers se harmoniese gebruik saamhang met simboliek en toonskildering.

Kloppers se gebruik van harmonie sluit pedaalpunte in. Pedaalpunte word gereeld op die tonika en dominant aangetref en dit veroorsaak 'n dreunbas. Uit die data is bevind dat 'n dreunbas veral gebruik word om die Skotse karakter van sommige komposisies te versterk. Pedaalpunte op die tonika of dominant word dikwels gebruik om 'n tonale sentrum te beklemtoon, veral waar die akkoordgebruik onsekerheid oor die toonsoort veroorsaak. Dit sluit aan by Kostka en Santa (2018), asook Solomon (2019) wat bevind dat pedaalpunte in post-tonale musiek gebruik word om die toonsentrum te beklemtoon. Pedaalpunte en omgekeerde pedaalpunte word in die linkerhand en die boonste stemparty aangetref in en stem ooreen met Carstens (1995a; 1995b), Giesbrecht (2009) en Giesbrecht en Segger (2020, p. 4) se navorsing. Pedaalpunte word ook dikwels in die vorm van ritmiese ostinate aangetref.

Kloppers se harmoniese gebruik sluit ook kadenspunte in. Kadenspunte versterk die tonale sentrum, veral in dele waar akkoordgebruik onsekerheid oor die toonsoort veroorsaak. Dit stem ooreen met Kostka en Santa (2018, p. 90) wat van mening is dat tradisionele harmoniese progressie in post-tonale musiek verdwyn, maar konvensionele harmoniese progressies by kadenspunte gevind word. Kloppers gebruik ongewone akkoorde, vergrote akkoorde, toontrosse, akkoorde met bygevoegde note, unisoonne, asook oop kwintakkoorde by sy kadenspunte. In sommige gevalle is slegs die laaste akkoord van die kadenspunt herkenbaar. Dieselfde kadensiële formule word herhaaldelik in die drie bewegings van *Dance Suite for Organ Duet* aangetref. Daar is bevind dat dit tot eenheid tussen die vyf verskillende danse en drie bewegings in die komposisie lei.

Ritme is die vierde aspek van styl wat op die vyf geselekteerde orrelkomposisies ná 1993 toegepas is en verteenwoordig die vyfde eienskap van Kloppers se komposisiestyl. Uit hierdie data is eerstens gevind dat Kloppers se gebruik van ritme 'n verskeidenheid nootwaardes insluit wat wissel van sestienende tot heelnote, gepunteerde nootwaardes, die Skotse knakritme, onreëlmatige nootgroepe soos triole

en kwintole, asook twee-en-dertigstenote wat dikwels die gevolg van uitgeskryfde ornamentasie is. Tweedens word gereelde sinkopasie aangetref wat meermale die gevolg van oorgebinde note is. Hierdie eienskap van Kloppers se ritmiese gebruik is in ooreenstemming met Carstens (1995a, p. 308) wat sinkopasie ook as 'n eienskap van sy komposisiestyl uitlig. Die derde eienskap van Kloppers se ritmiese gebruik is die ritmiese vergroting en verkleining van motiewe wat ook deur Carstens (1995a, p. 307) as 'n eienskap uitgelig word. Vierdens het ritmiese ostinate as 'n eienskap van Kloppers se ritmiese gebruik uit die data na vore gekom. Ritmiese ostinate word soms tweestemmig aangebied. 'n Ritmiese ostinaat in die vorm van 'n *moto perpetuo* word in slegs één van Kloppers se komposisies aangetref.

Kloppers se ritmiese gebruik dra eerstens by tot die karakter van sy komposisies en dit sluit 'n rapsodiese, marsagtige, nadenkende en ook 'n feestelike karakter in. Ritme dra tweedens by tot die skep van kontras tussen verskillende temas, asook tussen die verskillende verse van 'n kunslied. Kloppers se ritmiese gebruik dra laastens daartoe by dat elke tema 'n eiesoortige en unieke karakter besit.

Kloppers se komposisies word in enkelvoudige en saamgestelde maatslae geskryf. Die wisseling van maatslae kom gereeld voor. Daar is bevind dat die saamgestelde maatslae bydra tot die dans- en pastorale karakter van sommige komposisies.

Tekstuur is die laaste aspek van styl wat op die vyf geselekteerde orrelkomposisies ná 1993 toegepas is en vorm die sesde eienskap van Kloppers se komposisiestyl. Uit hierdie data is bevind dat Kloppers nie net van 'n verskeidenheid teksture gebruik maak nie, maar dat teksture ook gereeld in 'n komposisie verander. Dit sluit monofoniese, homofoniese, kontrapuntale en saamgestelde teksture in en stem ooreen met die verskillende teksture soos dit deur Kostka en Santa (2018) uitgelig word. Kloppers se kontrapuntale tekstuur sluit ook die gebruik van fugale dele in sy komposisies in, asook die gebruik van twee verskillende melodieë saam met mekaar. Kontrapunt word ook deur Carstens (1995a, p. 307) as 'n kenmerkende eienskap van Kloppers se komposisiestyl uitgelig. Kloppers se saamgestelde tekstuur bestaan uit twee, drie of vier dele en sluit dikwels melodiese materiaal, ritmiese ostinate, pedaalpunte en harmoniese inkleding in.



Registrasie is die sewende eienskap van Kloppers se orrelkomposisies ná 1993 en 'n konsepgedrewe aspek wat uit die data na vore gekom het. Uit die data het die navorser bevind dat Kloppers dikwels van sagte registrasiemoontlikhede gebruik maak wat Fluite en Strykers op slegs 'n 8'-toonhoogte insluit. In baie gevalle vind 'n geleidelike *crescendo* en *diminuendo* plaas deur die byvoeging en wegneem van die Prestant 8'-, Prinsipaal 4'- en Oktaaf 2'-registers. Kloppers maak gereeld van 'n uitkomende stem as 'n registrasie-voorskrif gebruik en dit sluit 'n Trompet 8'-, Sekwialter- en ook die Hobo-register in. Daar word soms ongewone registrasievoorskrifte aangetref, soos die gebruik van 'n Fluit 8' wat saam met 'n Mikstuur klink, asook slégs 'n 4'- of 'n 2'-register. Kloppers gebruik ook registrasie met 'n gaping in die toonhoogte soos 'n 8' en 2'. Die aanwysing “full organ” word in twee komposisies aangetref. In Kloppers se komposisies word daar nooit 'n 16'-register op die manuele voorgeskryf word nie. Die 32'-register in die Pedaal word in slegs een komposisie voorgeskryf.

Uit die data is gevind dat Kloppers se registrasievoorskrifte eerstens kontras tussen temas of bewegings veroorsaak. Die skrywers Carstens (1995a, p. 310) en Eigelaar (2013, p. 41; 2017, p. 63) het ook in hul navorsing bevind dat die gebruik van kontraste in die dinamiek 'n gevolg van Kloppers se registrasievoorskrifte is. Hierdie skrywers se navorsing is spesifiek op Kloppers se solo-orrelkomposisie, die *Dialectic Fantasy* van toepassing. Tweedens veroorsaak Kloppers se registrasievoorskrifte dat die karakter van die komposisies uitgelig en die lirieke in die kunsliedere versterk word. Hierdie eienskap van Kloppers se registrasiegebruik word ondersteun deur Carstens (1995a, p. 125) en Eigelaar (2017, p. 65-66). Carstens (1995a) het bevind dat simboliek en toonskildering met die registrasiekeuse saamhang en Eigelaar (2017) het meen dat die teks van die korale deur die registrasiekeuse ondersteun word.

Idiosinkratiese instrumentgebruik is die agtste eienskap van Kloppers se komposisiestyl en 'n konsepgedrewe aspek wat uit die data na vore gekom het. Uit die data het die navorser bevind dat Kloppers idiomaties vir die orrel skryf en dat dit veral neerslag vind in registrasievoorskrifte, manuaalgebruik, dinamiese veranderinge, asook die gebruik van 'n dubbelpedaal.

Soos reeds genoem word Kloppers se registrasievoorskrifte gebruik om die karakter van die musiek uit te lig. Sy komposisies word vir 'n orrel met twee manuele

voorgeskryf. Daar word óf op een manueel gespeel, óf tegelykertyd op albei manuele. Die gelyktydige gebruik van beide die Hoofwerk en Swelwerk ondersteun dikwels die tekstuur in Kloppers se komposisies. Die gereelde wisseling van manuele veroorsaak dat melodiese materiaal altyd nuut klink en verhoed dat eentonigheid voorkom. Kloppers se vindingryke gebruik van albei manuele veroorsaak ook 'n gereelde verandering van klankkleur en dinamiek. Die manier waarop Kloppers dinamiese veranderinge op die orrel teweeg bring, is ook 'n eienskap van sy idiosinkratiese instrumentgebruik en word deur die gebruik van registrasie, die swelkas en tekstuur verkry. Carstens (1995a, p. 309) lig ook Kloppers se dinamiese veranderinge as 'n kenmerk van sy komposisiestyl uit. Kloppers maak gereeld van 'n dubbelpedaal gebruik wat dikwels op die tonika- en dominanttone klink en 'n dreunbas veroorsaak. Dit beklemtoon die Skotse karakter van sommige komposisies.

Duidelike uitvoeringspraktyke is die negende eienskap wat kenmerkend aan Kloppers se komposisiestyl is en 'n datagedrewe konsep. Dit sluit tempo- en karakter aanduidings in wat gereeld in 'n komposisie verander en telkens met 'n metronoomspoed aangedui word. Tempo is ook volgens Carstens (1995a, p. 308) 'n eienskap van Kloppers se komposisiestyl. Hierdie skrywer merk ook op dat tempo telkens met 'n metronoomspoed aangedui word, en tesame met registrasie-voorskrifte en manueelgebruik telkens noukeurig in die komposisies aangetoon word. Carstens (1995a, p. 309) benadruk Kloppers se noukeurige registrasie-aanduidings en die skrywers Giesbrecht en Segger (2020, p. 4) lig die gedetailleerde aanduidings in Kloppers se komposisies uit.

Behalwe vir die sangsiklus, *Celebration of Faith*, is Kloppers se orrelkomposisies ná 1993 hoofsaaklik vir konsertgebruik geskik. Dit is die tiende eienskap van Kloppers se orrelkomposisies en 'n datagedrewe konsep. Van Wyk (2019, p. 332) is ook van mening dat Kloppers se komposisie-oeuvre in musiek vir liturgiese en konsertgebruik verdeel kan word. Hierdie inligting is verder ook in ooreenstemming met Du Plooy (2013) wat van mening is dat die meerderheid van Kloppers se komposisies ná 1993, eerder vir die konsertsaal bedoel is. Viljoen et al. (2020, p. 252) dui aan dat dele van die konsertkomposisie, *Celtic Impressions*, ook vir liturgiese gebruik geskik is.

Die elfde eienskap van Kloppers se komposisiestyl is toonskildering en 'n datagedrewe konsep. Dit is veral op die sangsiklus van toepassing, maar ook op sommige komposisies waarvan die melodiese materiaal op bestaande lieder gebaseer is. Kloppers gebruik chromatiese harmonie, sekondêre dominante, pedaalpunte, registrasie en toonsoort om die lirieke in die kunslidere te versterk. Alhoewel *The Last Rose of Summer* nie met lirieke gekomponeer is nie, versterk die slot van hierdie komposisies die lirieke waarop dit gebaseer is. Die geleidelike vermindering van die tekstuur veroorsaak dat die komposisie op 'n onsekere toon eindig en dit versterk die boodskap van verganklikheid en sterflikheid wat duidelik in die woorde van die lied gehoor kan word. Dieselfde word waargeneem by die tweede beweging van *Celtic Impressions* wat op 'n liefdestelleurstelling sinspeel. Dit word in die lirieke van die volksmelodie, *Ae Fond Kiss*, gesien waarop die tweede beweging gebaseer is. Carstens (1995b, p. 31) lig die rol van teksinhoud as deurslaggewend in die karakter van Kloppers se komposisies uit.

Die laaste eienskap van Kloppers se orrelkomposisies is die gebruik van bindingselemente en dit is 'n datagedrewe konsep. In hul navorsing vermeld Viljoen et al. (2020, p. 254) 'n omvattende indruk van kompleksiteit as die element wat Kloppers se komposisies saambind. Uit die bevindinge van hierdie studie het die navorser gevind dat bindende elemente doelbewus in sekere komposisies ingesluit word. Dit word veral in *Dance Suite for Organ Duet*, *The Last Rose of Summer* en *Passage du Temps* aangetref. Voorbeelde hiervan sluit die herhaalde gebruik van 'n mineurtertsinterval, 'n vergrote akkoord, drienoetmotief, medianttoonaarde, dieselfde kadensiële formule en die stygende melodiese tweede en derde in. Die navorser het bevind dat die gebruik van bindende elemente eenheid in Kloppers se komposisies bewerkstellig. Motiewe wat as 'n bindende elemente gebruik word, word ook deur Carstens (1995a) as 'n eienskap van Kloppers se komposisiestyl uitgelig.

#### **6.4 Samevatting van die hoofstuk**

In hierdie hoofstuk het die navorser die bevindinge wat uit die dataverwerking van die musiekfilosofie en die orrelkomposisies ná 1993 na vore gekom het, bespreek en dit met die relevante literatuur in Hoofstuk 2 vergelyk. Die eerste deel van die hoofstuk was 'n bespreking van Kloppers se musiekfilosofie. Ses temas en verskeie subtemas is bespreek om te bepaal hoe Kloppers sy geloof en musiek met mekaar integreer. In

die tweede deel van die hoofstuk is Kloppers se orrelkomposisies ná 1993 bespreek. Konsepgedrewe en datagedrewe aspekte is in die ondersoek van sy komposisies gebruik om sy komposisiestyl te bepaal. Hieruit het twaalf kenmerkende eienskappe wat eie aan Kloppers se komposisiestyl is, na vore gekom. Die volgende hoofstuk bestaan uit die gevolgtrekkings wat uit die databevindinge gemaak is.

## HOOFSTUK 7

### Gevolgtrekking

#### 7.1 Inleiding

Jacobus Kloppers is 'n Suid-Afrikaans-gebore Kanadese komponis en musikoloog wie se kreatiewe uitsette internasionaal bekend is. Navorsing oor Kloppers se kreatiewe uitsette word alreeds die afgelope 25 jaar deur Suid-Afrikaanse studente en skrywers<sup>46</sup> gedoen. Die jongste publikasie oor Kloppers se lewe en werke wat deur die redaktrise Viljoen (2020) saamgestel is, is 'n bewys dat Kloppers se kreatiewe uitsette steeds navorsers se belangstelling prikkel. Alhoewel daar reeds navorsing oor sommige van Kloppers se komposisionele en musikologiese uitsette gedoen is, is hierdie korpus van materiaal beperk. Die doel van hierdie studie was om deur middel van 'n gevallestudie as navorsingsontwerp, méér kennis oor Kloppers as musikoloog en komponis te bekom deur die verband tussen sy unieke musiekfilosofie en orrelwerke wat ná 1993 gekomponeer is, te bepaal.

Die eerste hoofstuk het as 'n inleiding en agtergrond tot hierdie studie gedien, die doelwitte van die studie is bekendgemaak en die navorsingsvrae is gestel. Die tweede hoofstuk het gefokus op die literatuur wat oor Jacobus Kloppers beskikbaar is en daar is 'n leemte gevind in navorsing oor sy musiekfilosofie, asook die orrelwerke wat ná 1993 gekomponeer is. Die jukstaposisionering van twee interdisiplinêre velde vir die skep van insig en kennis om sodoende 'n grondslag te lê waarmee die navorsingsvrae beantwoord kan word, is as die teoretiese raamwerk vir hierdie navorsingstudie uiteengesit. In die derde hoofstuk is die metodologie vir hierdie studie bespreek en die geskiktheid van 'n intrinsieke gevallestudie as navorsingsontwerp, 'n kwalitatiewe navorsingsbenadering asook 'n interpretatiewe navorsingsparadigma aangedui. Hoofstuk 4 en Hoofstuk 5 het bestaan uit die verwerking van die data wat vir hierdie studie geselekteer is. Die bevindinge van die data is in Hoofstuk 6 bespreek en met die relevante literatuur in Hoofstuk 2 vergelyk. In hierdie hoofstuk sal die navorsingsvrae, soos dit in die eerste hoofstuk gestel is, beantwoord word. Dit word

---

<sup>46</sup> Dit sluit in Carstens (1995a, 1995b, 1996, 2011), Du Plooy (2013), Eigelaar (2013, 2017), Van Wyk (2019), asook die nuutste navorsing wat deur die redaktrise Viljoen (2020) saamgestel is.

gevolg deur beperkinge ten opsigte van die studie, moontikhede vir verdere navorsing en 'n samevatting.

## **7.2 Bevindinge van die studie**

Die hoofdoelwit van hierdie studie was om méér kennis oor Kloppers as komponis en musikoloog te bekom. Hierdie doelwit vind neerslag in die hoofnavorsingsvraag: “Hoe hou Kloppers se orrelkomposisies ná 1993 verband met sy musiekfilosofie?” Hierdie vraag word onderlê deur Witvliet (2011) se teorie wat die jukstapositionering van twee interdisiplinêre velde vir die skep van kennis en insig insluit. Vir die navorser om hierdie vraag te beantwoord moes die musiekfilosofie en orrelkomposisies ná 1993 diepliggend ondersoek word. Hieruit het sekondêre doelwitte gespruit wat op die subnavorsingsvrae gebaseer is. Dit sal vervolgens beantwoord word en gevolg word deur die beantwoording van die hoofnavorsingsvraag.

### **7.2.1 Beantwoording van subnavorsingsvrae**

Vir die eerste subvraag, “Hoe integreer Kloppers sy geloof en musiek in sy musiekfilosofie?” is bevind dat Kloppers sy geloof en musiek met mekaar integreer deur die toepassing van die Nederlandse filosoof, Herman Dooyeweerd, se filosofiese begripsmodel op musiek. Dit vorm die kern van Kloppers se musiekfilosofie. Hierdie musiekfilosofie ontwikkel uit Kloppers se belangstelling in die betekenis van musiek vanuit 'n geloofsperspektief, die verwantskap van musiek met ander studieveld, asook die verwantskap tussen sy geloof en sy vakwetenskap, musiek.

Dooyeweerd het 'n begripsmodel ontwikkel wat 15 aspekte van die werklikheid insluit. Hierdie 15 aspekte is in 'n hiërargiese orde van die mins komplekse tot die mees komplekse geplaas. Dit sluit in toenemende kompleksiteit die volgende in: die numeriese, ruimtelike, kinetiese, energieke, biologiese, psigologiese, simboliese, logiese, estetiese, historiese, sosiale, ekonomiese, juridiese en estetiese aspekte, asook die geloofsaspek.

Kloppers vind aanklank by hierdie begripsmodel as gevolg van sewe eienskappe wat geïdentifiseer kon word. Dit sluit eerstens die integrasie en samehang van die 15 aspekte in. Die tweede kenmerkende eienskap van die begripsmodel wat deur Kloppers uitgelig word is die eiesoortige en unieke aard van elke aspek, asook hulle

verwantskap met mekaar, aangesien hulle sommige eienskappe met mekaar deel. Hoe meer kompleks die eienskappe van die bepaalde aspek is, hoe hoër word dit op die hiërargiese rangorde van die model geplaas en dit is die derde eienskap van hierdie begripsmodel. Vierdens vind Kloppers ook aanklank by hierdie begripsmodel as gevolg van die ooreenkomste wat dit met akademiese leer het. Elke aspek dui op 'n vak of studieveld en 'n aantal studievelds wat saamgegroepeer word, lei tot fakulteite. As gevolg van die unieke aard van elke aspek, asook die verwantskap van die verskeie aspekte met mekaar, bring dit sekere beperkinge en kruisverwysings tussen die verskeie aspekte na vore. Dit is die vyfde eienskap van die begripsmodel wat vir Kloppers waardevol is. Een aspek kan nie in terme van 'n ander aspek verklaar word nie, maar tog is al die aspekte onderling afhanklik van mekaar omdat die meer komplekse aspek 'n kwaliteit van die minder komplekse aspek bevat, maar ook 'n unieke kwaliteit byvoeg. Die laaste waardevolle eienskap van die begripsmodel vir Kloppers sluit die vermoë in om deur middel van die model onderskeid te kan tref wanneer 'n voorwerp 'n subjektiewe of 'n objektiewe funksie vervul, asook wanneer 'n voorwerp slegs in terme van een aspek verklaar word, en verskraal of gereduseer word tot slegs die eienskappe van daardie aspek.

Vir Kloppers is die toepassing van hierdie begripsmodel op musiek 'n sinvolle beginpunt tot die integrasie van musiek en sy geloof. Elk van die 15 verskillende aspekte in Dooyeweerd se begripsmodel word as 'n kwaliteit van musiek gesien en op musiek toegepas. Die mees komplekse aspek, geloof, dui op die geloofsaspek in die begripsmodel, maar ook die geloofskwaliteit van liturgiese musiek en die uitdrukking van geloof in die skryf of uitvoer van musiek. Die mins komplekse aspek, die numeriese aspek, dui op die aantal note, intervalle, tydmaatteken en nootwaardes, maar hierdie eienskappe dien ook as die numeriese kwaliteit in musiek. So word elk van die verskeie aspekte as 'n kwaliteit van musiek gesien en op musiek toegepas.

Omdat die 15 aspekte in die begripsmodel kwaliteite met mekaar deel, is alle aspekte verketting en verwant aan mekaar en vorm dit 'n integrale eenheid. Dus is alles in die lewe, insluitende musiek, verketting aan ander aspekte van die lewe. Hierdie eienskap van die model dui dus op musiek se verwantskap met ander studievelds. Omdat die geloofsaspek die mees komplekse aspek is, word dit heel bo aan die hiërargiese orde van die begripsmodel gestel. Aangesien alle aspekte verketting en verwant

aanmekaar is om 'n integrale geheel te vorm, is God teenwoordig in alle aspekte van die lewe. Die geloofsaspek in die begripsmodel dui op die geloofskwaliteite van musiek. Toegepas op musiek, beteken dit dat God ook teenwoordig in alle musiek is, en dit sluit nie nét kerkmusiek in nie.

Vir die tweede subvraag, “Hoe kan Kloppers se komposisiestyl met betrekking tot sy orrelkomposisies ná 1993 gedefinieër word?”, is bevind dat Kloppers se komposisiestyl aan die hand van aspekte van styl (naamlik vormstruktuur, melodie, harmonie, ritme en tekstuur), asook registrasie en idiosinkratiese instrumentgebruik bepaal kan word. Verder het uitvoeringspraktyke, die gebruik van die komposisie, toonskildering, bindende elemente, die ontstaan van die komposisies en invloede op die komposisies ook kenmerkende eienskappe van Kloppers se komposisiestyl uitgelig. Alhoewel hy bekend is as 'n komponis van orrelmusiek, skryf hy nie nét solo-orrelkomposisies en duetkomposisies vir orrel nie, maar ook verskeie ensemble-orrelkomposisies wat onderskeidelik klavier, saksofoon en tenoor sáám met die orrel insluit.

Die eerste eienskap van Kloppers se orrelkomposisies ná 1993 is dat dit as opdragwerke ontstaan het. Slegs één komposisie het uit vrye keuse ontstaan.

Kloppers se veelsydigheid en kreatiwiteit as komponis blyk duidelik uit die manier waarop die verskillende aspekte van styl in sy komposisies aangetref word. Hy gebruik 'n verskeidenheid tradisionele vormstrukture en ook kontrapuntale prosedures in sy komposisies en dit vorm die tweede eienskap van Kloppers se komposisiestyl.

Die derde eienskap is Kloppers se aanwending van melodiese materiaal. Kloppers se orrelkomposisies ná 1993 is dikwels afgelei van bestaande melodiese materiaal is en dit sluit veral kerkliedere en volksmusiek in. Kloppers skep ook nuwe melodieë en baseer dit óf op eienskappe van gestyleerde danse, óf die omskakeling van Duitse, Franse en Engelse alfabetletters na notasieletters. Daar word vindingryk met melodiese materiaal omgegaan en dit dra daartoe by dat die komposisies interessant en boeiend bly.



Kloppers is veelsydig in sy gebruik van harmonie en dit vorm die vierde eienskap van sy komposisiestyl. Hy maak gebruik van tonale majeur- en mineurtoonoorde, modusse, sowel as komposisies waar die afwesigheid van tonaliteit, 'n atonale karakter tot gevolg het. Kloppers wend 'n wye verskeidenheid van akkoorde in sy komposisies aan. Die akkoordgebruik veroorsaak dikwels chromatiek deur die verhoging of verlaging van note binne die akkoord, die ongewone oplossing van sekondêre dominante en tussenleitone, asook akkoorde wat op verhoogde of verlaagde toontrappe gebou is. Ander akkoorde soos drie- of vierklanke, en ook vergrote of verminderde akkoorde in verskeie posisies word ook gebruik. In die komposisies met 'n atonale karakter word akkoorde opgebou uit ongewone intervale en toontrosse aangetref. Pedaalpunte word gereeld in Kloppers se komposisies gevind en is 'n belangrike eienskap van sy komposisiestyl. Kadense word veral ingespan om die tonale sentrum te beklemtoon, veral in dele waar die akkoordgebruik onsekerheid oor die toonsoort veroorsaak.

Kloppers se ritmiese gebruik is die vyfde eienskap van sy komposisiestyl. Daar is gevind dat dit veral bydra tot die karakter van 'n komposisie, asook die skep van kontras tussen verskeie temas of verskillende verse van die kunslied.

Die sesde eienskap van Kloppers se komposisiestyl is tekstuur. 'n Verskeidenheid teksture word deur Kloppers in sy komposisies aangewend en dit sluit monofoniese, homofoniese, kontrapuntale en saamgestelde teksture in. Kloppers se kontrapuntale tekstuur vind veral neerslag in die fugale behandeling van temas, asook die gesamentlike gebruik van twee verskillende melodieë. Die teksture wissel gereeld in dieselfde komposisie.

Die sewende eienskap van Kloppers se komposisiestyl is registrasievoorskrifte. In Kloppers se komposisies lig dit die karakter van die komposisies uit en versterk die lirieke in die kunslied. Kloppers se registrasievoorskrifte veroorsaak kontraste in dinamiek en klankkleur.

Die komponis se idiosinkratiese instrumentgebruik is die agtste kenmerk van sy komposisiestyl, en vind veral neerslag in registrasievoorskrifte, manuaalgebruik, dinamiese verandering en dubbelpedaal. Gereelde manuaalwisselings vind plaas en dieselfde tema sal dikwels op verskeie manuele in een komposisie klink. Kloppers

verkry dinamiese verandering op die orrel nie nét deur die verandering van registrasie nie, maar ook deur die gebruik van die Swelkas en verandering van tekstuur. Die gebruik van 'n dubbelpedaal word gereeld aangewend. In werke met 'n Skotse invloed vind dit neerslag as 'n dreunbas. Sodoende word elemente van Skotse volksmusiek in 'n orrelidroom geïnkorporeer.

Die negende eienskap van Kloppers se komposisiestyl is duidelike uitvoeringspraktyke wat telkens noukeurig aangedui word. Dit sluit tempo- en karakteraanwysings, metronoomspoed, registrasievoorskrifte en manuaalgebruik in.

Kloppers se veelsydigheid as komponis het na vore gekom deur die tiende eienskap van sy komposisiestyl, naamlik die gebruik van die komposisies. Die komposisies ná 1993 is hoofsaaklik vir konsertgebruik gekomponeer en dit staan inteenstelling met die meerderheid van orrelkomposisies vóór 1993 wat vir liturgiese gebruik geskryf is. Alhoewel die melodiese materiaal van baie komposisies op kerkliedere gebaseer is, is die oorgrote meerderheid van komposisies ná 1993 vir die konsertsaal bedoel. Die komposisies, *Celtic Impressions*, *Dance Suite for Organ Duo*, *The Last Rose of Summer*, asook *Passage du Temps* staan uit as die mees komplekse komposisies in Kloppers se komposisie-oeuvre vir die orrel ná 1993. Hierdie komposisies toon geen liturgiese invloede nie en is vir konsertgebruik bedoel.

Toonskildering het as die elfde kenmerk van Kloppers se komposisiestyl uitgestaan en het nie nét in die kunslid voorgekom nie, maar ook in komposisies sonder lirieke.

Laastens het die gebruik van bindingselemente as 'n belangrike kenmerk van Kloppers se komposisiestyl na vore gekom. Bindende elemente word doelbewus in sommige komposisies ingekorporeer en dit veroorsaak dat die komposisie as 'n eenheid saamgesnoer word. Hierdie eienskap van Kloppers se komposisiestyl het veral in die groot konsertwerke, *Dance Suite for Organ Duo*, *The Last Rose of Summer* en *Passage du Temps* na vore gekom.

### **7.2.2 Beantwoording van hoofnavorsingsvraag**

Uit die data is gevind dat die hoofnavorsingsvraag, naamlik "Hoe hou Kloppers se orrelkomposisies ná 1993 verband met sy filosofie oor musiek?" geantwoord kan word

as eenheid in verskeidenheid. Dit word uit die dataverwerking van sy musiekfilosofie en orrelkomposisies onderskeidelik in drie temas en een konsep gevind.

Eenheid in 'n verskeidenheid vind op die volgende maniere neerslag in die musiekfilosofie. Eerstens word dit in die tweede tema, “integrasië”<sup>47</sup> gevind. Kloppers se musiekfilosofie ontstaan as gevolg van sy soeke na die vereniging van twee velde in sy lewe, naamlik sy geloof en musiek. Hy toon belangstelling in 'n manier hoe dié twee aspekte van sy lewe, eenheid en 'n integrale geheel kan vorm. Waar geloof en musiek op die verskeidenheid dui, is Kloppers se soeke na die integrasië van hierdie twee aspekte, sy soeke na eenheid. Eenheid in verskeidenheid, vind tweedens neerslag in die musiekfilosofie as een van die eienskappe van Dooyeweerd se begripsmodel, naamlik die integrasië en samehang van die 15 aspekte. Dit het in subtema 4.2, “eienskappe van die begripsmodel” na vore gekom<sup>48</sup>. Aangesien Kloppers se musiekfilosofie 'n toepassing van Dooyeweerd se begripsmodel op musiek is, vorm eenheid dus ook 'n kenmerkende eienskap van Kloppers se musiekfilosofie. Eenheid in verskeidenheid, vind derdens neerslag as subtema 6.1, “eenheid”<sup>49</sup>. Hierdie tema beskryf Kloppers se oortuiging dat musiek met ander studieverde verbind is. Vir Kloppers vorm musiek 'n integrale geheel en verbinding met ander studieverde omdat dit eienskappe met hulle deel.

Eenheid in verskeidenheid het op die volgende manier neerslag in die orrelkomposisies gevind: deur die doelbewuste gebruik van bindingselemente. “Bindende elemente” is 'n data-gedrewe konsep en het as een van die eienskappe van Kloppers se komposisiestyl na vore gekom. Hierdie eienskap van Kloppers se komposisiestyl het veral neerslag gevind in drie van sy grootste konsertwerke wat ná 1993 gekomponeer is, naamlik *The Last Rose of Summer*, *Dance Suite for Organ Duo* en *Passage du Temps*. Die doel van bindingselemente in Kloppers se komposisies is om eenheid in verskeidenheid te bewerkstellig en die komposisie as 'n geheel saam te snoer. Verder is daar ook bevind dat die manier hoe Kloppers motiewe in sy komposisies gebruik, eenheid tussen die verskeie motiewe bewerkstellig. Dit is in

---

<sup>47</sup> Sien 4.4 op p. 75

<sup>48</sup> Sien 4.6.2 op p. 82

<sup>49</sup> Sien 4.8.1 op p. 92

ooreenstemming met Carstens (1995a, p. 303) wat ook die rol van motiewe in Kloppers se komposisies as 'n samebindende rol uitlig.

### 7.3 Beperkinge ten opsigte van die studie

'n Beperking op hierdie studie was dat die verband tussen die musiekfilosofie en Kloppers se volledige komposisie-oeuvre nie deel van hierdie studie kon wees nie.

### 7.4 Moontlikhede vir verdere navorsing

Die volgende moontlikhede kan as voorstelle vir verdere navorsing dien wat 'n bydrae tot die navorsing oor Jacobus Kloppers kan lewer:

- Kloppers se volledige komposisie-oeuvre vir die orrel ná 1993 kon, as gevolg van die aard van hierdie studie, nie deel van die navorsing wees nie. 'n Stylistiese ondersoek na Kloppers se volledige komposisie-oeuvre vir die orrel is 'n moontlikheid vir verdere navorsing.
- Die ontwikkeling van Kloppers se komposisiestyl in sy komposisies vir die orrel, kan as 'n moontlikheid vir verdere navorsing dien.
- Kloppers se volledige komposisie-oeuvre is tot dusver nog nie ondersoek nie. Dit sluit Kloppers se komposisies vir koor en orkes in. Slegs enkeles daarvan word ten opsigte van stylinvloede deur Viljoen et al. (2020) bespreek.
- Die gebruik van motiewe in die komposisie vir orrel en verteller, *Jack and the Beanstalk: Classic Fairy Tale Retold for Narrator and Organ* is 'n moontlikheid vir verdere navorsing.

### 7.5 Samevatting

In hierdie studie is daar lig gewerp op Jacobus Kloppers se kreatiewe uitsette as 'n musikoloog en komponis van orrelmusiek. Kloppers se toepassing van sy musiekfilosofie in sy onderrigmetode as musikoloog is in Hoofstuk 1 uitgelig. Aangesien Kloppers 'n orrelis en komponis van orrelmusiek is, het die belangstelling ontstaan in watter mate daar 'n toepassing van sy musiekfilosofie op sy orrelkomposisies kan bestaan. Die hoofdoelwit van hierdie navorsingstudie was om meer kennis oor Kloppers as komponis van orrelmusiek en musikoloog te bekom, deur die verband tussen die kreatiewe uitsette in hierdie twee velde in sy lewe te bepaal,

naamlik sy musiekfilosofie en orrelkomposisies wat ná 1993 gekomponeer is. Deur die literatuurstudie is daar lig gewerp op die leemte in navorsing oor Kloppers se orrelkomposisies ná 1993, asook sy musiekfilosofie. Witvliet (2011) se teorie, naamlik die jukstapositionering van twee interdisiplinêre velde vir die skep van insig en kennis, is as 'n teoretiese raamwerk gestel om sodoende die hoofdoelwit van hierdie studie te onderlê.

'n Intrinsieke gevallestudie is as die navorsingsontwerp gekies, aangesien dit die navorser se belangstelling in Kloppers as 'n komponis en musikoloog ondersteun het. Twee eenhede van analise, naamlik die musiekfilosofie en die orrelkomposisies ná 1993, is in hierdie enkelgevallestudie ingebed. Hierdie studie is verder in die interpretivistiese navorsingsparadigma, met 'n kwalitatiewe navorsingsbenadering onderneem. Die dataverwerkingsmetode vir Kloppers se musiekfilosofie was gebaseer op tematiese analise en inhoudsanalise vir die orrelkomposisies ná 1993. Uit die verskillende temas en kodes van die dataverwerking het eenheid in verskeidenheid as die verband tussen hierdie twee interdisiplinêre velde uitgestaan. Dit word in die temas "Integrasie", "Eienskappe van die begripsmodel", "Eenheid" en die data-gedrewe konsep "Bindende elemente" waargeneem. 'n Geweldige hoeveelheid inligting is deur middel van hierdie navorsing oor Kloppers ontsluit wat Witvliet (2011) se teorie steun.

Uit die bevindinge van hierdie studie, sal toekomstige navorsing oor Kloppers se komposisies voortaan óók met 'n ondersoek na bindende elemente en die soeke na eenheid kan geskied. Die verband wat tussen Kloppers se orrelkomposisies en sy musiekfilosofie gevind is, dui daarop dat Kloppers se filosofiese oortuigings in ag geneem moet word wanneer navorsing oor sy komposisionele uitsette gedoen word. Hierdie studie is veral vir die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis, orrel in Suid-Afrika, asook internasionale studies oor komponiste van orrelmusiek van belang.

## BRONNELYS

- Bak, N. (2004). *Completing your thesis: A practical guide*. Van Schaik.
- Bakker, J. I. (2010). Interpretivism. In A. J. Mills, G. Durepos & E. Wiebe (Reds.), *The SAGE Encyclopedia of Case Study Research* (Vol. 1, pp. 486–492). SAGE.
- Barlow, C. A. (2010). Interviews. In A. J. Mills, G. Durepos & E. Wiebe (Reds.), *The SAGE Encyclopedia of Case Study Research* (Vol. 1, pp. 495–499). SAGE.
- Basden, A. (2000). *Dooyeweerd's Theory of Modal Aspects*. The Dooyeweerd Pages. <http://www.dooy.info/#theory.asp>
- Beard, D., & Gloag, K. (2016). *Musicology: The Key Concepts* (2de uitg.). Routledge.
- Beers, S., & Beers, J. (2008). *Integration of Faith and Learning*. In S. T. Beers (Red.), *The Soul of a Christian University: A Fieldguide for Educators* (pp. 51–73). Abilene Christian University Press.
- Begbie, J. S., & Guthrie, S. R. (2011). Introduction. In J. S. Begbie & S. R. Guthrie (Reds.), *Resonant Witness Conversations between Music and Theology* (pp.1–26). William B. Eerdmans Publishing Company.
- Bent, I. D., & Pople, A. (2001). Analysis. In *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41862>
- Bhattacharya, H. (2008). Interpretive Research. In L. M. Given (Red.), *The SAGE Encyclopedia of Qualitative Research Methods* (Vol. 1, pp. 464–467). SAGE.
- Boggs, C. (2017). *Celebrating Canada on The Casavant: Notes by composer Jacobus Kloppers*. Curious Arts. <https://www.curiousarts.ca/celebrating-canada-on-the-casavant-notes-by-composer-jacobus-kloppers-curious-arts/>
- Braun, V., & Clarke. V. (2006). Using Thematic Analysis in Psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77–101. Bristol. <http://dx.doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>

- Burkholder, J. P. (2001). Borrowing. In *Grove Music Online*.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52918>
- Canadian Music Centre (s.d). *Celtic Impressions*. <https://cmccanada.org/shop/cd-ghm-003/>
- Carstens, C. H. N. (1995a). *Die orrelwerke van Jacobus Kloppers (1937): 'n Stylstudie* [Ongepubliseerde skripsie, Magister Musicae]. Universiteit van Port Elizabeth.
- Carstens, C. H. N. (1995b). Jacobus Kloppers: Kerkmusikus, orrelis en komponis (Deel 1). *Vir die Musiekleier*, 22, pp. 25–33.
- Carstens, C. H. N. (1996). Jacobus Kloppers: Kerkmusikus, orrelis en komponis (Deel 2). *Vir die Musiekleier*, 23, pp. 20–29.
- Carstens, C. H. N. (2011). *Suid-Afrikaanse orreliste in die buiteland*. *Nuusbrief Suid-Afrikaanse Kerkorrelistevereniging*, 62, pp. 10–16.
- Cheek, J. (2008). Research Design. In L. M. Given (Red.), *The SAGE Encyclopedia of Qualitative Research Methods* (Vol. 2, pp. 761–763). SAGE.
- Clouser, R. (2010). A brief sketch of the philosophy of Herman Dooyeweerd. *Axiomathes*, 20(1), 3–17.
- Collinson, F. (2001). Strathspey. In *Grove Music Online*.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25584>
- Composing a legacy: Honouring Dr. Jacobus Kloppers. (2012, Herfs). *The King's Connection*. <https://newsstand.joomag.com/en/the-kings-connection-magazine-volume-23-number-2-fall-2012/0322229001384987316>
- Concours International d'orgue du Canada. (2020). *Concours International d'orgue du Canada Règles Officielles et Répertoire Requis*. <https://ciocm.org/wp-content/uploads/2020/06/R%C3%A8gles2021FR-8-juin-2020.pdf>

- Constantino, T. E. (2008). Constructivism. In L. M. Given (Red.), *The SAGE Encyclopedia of Qualitative Research Methods* (Vol. 1, pp. 116–119). SAGE.
- Cook, N. (1992). *A Guide to Music Analysis*. Oxford University Press.
- Cook, N., & Everist, M. (1999). Preface. In N. Cook & M. Everist (Reds.), *Rethinking Music*. Oxford University Press.
- Cosgrove, M. P. (2006). *Integration of faith and learning*. In *Foundations of Christian Thought* (pp. 54–63). Kregel Publications.
- Creswell, J. W., & Poth, C. N. (2018). *Qualitative Inquiry & Research Design – Choosing among Five Approaches*. SAGE.
- Creswell, J. W., & Creswell, J. D. (2018). *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches* (5de uitg.). SAGE.
- Diller, A. (1990). Herman Dooyeweerd: A Profile of his Thought. *Spectrum* 22, pp. 139–154. <http://www.cantab.net/users/antoni.diller/papers/herman.html>
- Dockery, D. S. (2009). Introduction — Faith and Learning: Foundational Commitments. In D. S. Dockery (Red.), *Faith and Learning: A Handbook for Higher Education* (pp. 3–26). B&H Publishing Group.
- Donmoyer, R. (2008). Paradigm. In L. M. Given (Red.), *The SAGE Encyclopedia of Qualitative Research Methods* (Vol. 2, pp. 591–595). SAGE.
- Dooyeweerd, H. (1984). *A New Critique of Theoretical Thought* (D. H. Freeman & H. de Jongste, Vertalers) (Vol. 3, pp. 53–156). Paideia Press. (Oorspronklik gepubliseer in 1953).
- Drisko, J. W., & Maschi, T. (2016). *Content Analysis*. Oxford University Press.
- Dubiel, J. (2011). Analysis. In T. Gracyk & A. Kania (Reds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (pp. 525–534). Routledge.



- Du Plooy, L. J. (2013). *Jacobus Kloppers: A Life of Service in Music* [Ongepubliseerde mini-verhandeling, Magister Musicae]. Universiteit van die Vrystaat.
- Du Plooy, E., & Viljoen, M. (2020). Jacobus Joubert Krige Kloppers. In M. Viljoen (Red.), *A Passage of Nostalgia: The Life and Works of Jacobus Kloppers*, (pp. 27–144). Sun Media Bloemfontein. <https://doi.org/10.18820/9781928424734>
- Eigelaar, A. L. (2013). 'n Ondersoek na die toepassing van die konsep “dialektiek” in die *Dialektiese Fantasia van Jacobus Kloppers* [Ongepubliseerde skripsie, Baccalaureus Musicae Honores]. Universiteit van die Vrystaat.
- Eigelaar, A. L. (2017). 'n Ondersoek na die toepassing van die konsep “dialektiek” in die *Dialektiese Fantasia van Jacobus Kloppers*. *Vir die Musiekleier*, 37, pp. 51–67. <http://hdl.handle.net/10394/30694>
- Elliot, K., Collinson, F., & Duesenberry, P. (2001). Scotland. In *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40113>
- Els, G. (2017). Voorwoord. *Vir die Musiekleier* 37, pp. 4–5. <http://hdl.handle.net/10394/30680>
- Eskew, H., & Downey, J. C. (2001). Shape-note hymnody. In *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25584>
- Friesen, J. G. (2009). Thesis on Herman Dooyeweerd. *Philosophia Reformata*, 74(2), 78–104. <https://doi.org/10.1163/22116117-90000465>
- Gergen, K. J., & Gergen, M. M. (2008). Social Constructivism. In L. M. Given (Red.), *The SAGE Encyclopedia of Qualitative Research Methods* (Vol. 2, pp. 816–280). SAGE.
- Gibson W. J., & Brown, A. (2009). *Working with Qualitative Data*. SAGE.
- Giesbrecht, M. (2009). From South Africa, with Rhetoric: Edmonton's Jacobus Kloppers. *The American Organist*. 43(2), 60–62.

- Giesbrecht, M., & Segger, J. (2020). Foreword. In M. Viljoen (Red.), *A Passage of Nostalgia: The Life and Works of Jacobus Kloppers* (pp. 1–6). Sun Media Bloemfontein. <https://doi.org/10.18820/9781928424734>
- Grandy, G. (2010). Intrinsic Case Study. In A. J. Mills, G. Durepos & E. Wiebe (Reds.), *The SAGE Encyclopedia of Case Study Research* (Vol. 1, pp. 499–501). SAGE.
- Harris, R. A. (2004). *The Integration of Faith and Learning: A Worldview Approach*. Cascade Books.
- Hawkins, J. M. (2017). Thematic Analysis. In M. Allen (Red.), *The SAGE Encyclopedia of Communication Research Methods* (pp. 1757–1760). SAGE. <https://dx.doi.org/10.4135/9781483381411>
- Judkins, J. (2011). Style. In T. Gracyk & A. Kania (Reds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (pp. 134–143). Routledge.
- Kania, A. (2008). Definition. In T. Gracyk & A. Kania (Reds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (pp. 3–13). Routledge.
- Kloppers, J. (1991). Program Notes. In J. Kloppers, *In Dulci Jubilo (Partita for Organ)*. Canadian Music Centre.
- Kloppers, J. (2003). Notes. In J. Kloppers, *Cantabile and Scherzo on the name Gerald Bales*. Manuskrip.
- Kloppers, J. (2005/2007). Notes on Wondrous Love: Little Partita for Organ Solo. In J. Kloppers, *Wondrous Love: Little Partita for Organ Solo*. Manuskrip.
- Kloppers, J. (2005/2017). Notes on Celtic Impressions. In J. Kloppers, *Celtic Impressions for Organ Solo*. Canadian Music Centre.
- Kloppers, J. (2009). Composer Notes to Southern Hymn Tunes Triptych. In J. Kloppers, *Southern Hymn Tunes Triptych*. Canadian Music Centre.

Kloppers, J. (2012/2018). *Systematic Musicology*.

<https://jacobuskloppersca.files.wordpress.com/2018/02/495-textbook-2013-rev-2018.pdf>

Kloppers, J. (2013). *A philosophy of music within a Christian World- and Life View*.

<https://jacobuskloppersca.files.wordpress.com/2018/02/a-philosophy-of-music-within-a-christian-world-and-life-view-1991.pdf>

Kloppers, J. (2015). Dualistiese benadering ten opsigte van musiek en kerkmusiek.

*Vir die Musiekleier*, 37, pp. 99–114. <http://hdl.handle.net/10394/16841>

Kloppers, J. (2015). Koraalvoorspel op Lied 219, 220 (Hyfrydol). *Vir die Musiekleier*,

37, p. 115. <http://hdl.handle.net/10394/16841>

Kloppers, J. (2016). Preface. In J. Kloppers, *Passage Du Temps for Alto-Saxophone and Organ*. Manuskrip.

Kloppers, J. (2017/2019). Preface. In J. Kloppers, *Celebration of Faith A Hymn-based Song Cycle for Tenor and Organ* [Ongepubliseerde manuskrip].

Kloppers, J. (2018). Composer Notes. In J. Kloppers, *Dance Suite for Organ Duet*. Canadian Music Centre.

Kloppers, J. (2018). Preface. In J. Kloppers, *Processional Fanfare for Organ Solo* [Ongepubliseerde manuskrip].

Kloppers, J. (2018). *Jacobus Kloppers – Musicologist, Composer, Organist, Teacher*.

<https://jacobuskloppers.ca/>

Kloppers, J. (2019). Composer Notes. In J. Kloppers, *Five Chorale Preludes for Organ Duet* [Ongepubliseerde manuskrip].

Kostka, S., & Santa, M. (2018). *Materials and Techniques for Post-tonal Music* (5de uitg.). Routledge.

Kuyper College. (2020). *Abraham Kuyper*. <https://www.kuyper.edu/about-us/our-history/abraham-kuyper/>

- La Rue, J. (1997). *Guidelines for Style Analysis* (2de uitg.). Harmonie Park.
- La Rue, J. (2001). Fundamental Considerations in Style Analysis. *The Journal of Musicology*, 18(2), 295–331. <https://doi-org.uplib.idm.oclc.org/10.1525/jm.2001.18.2.295>
- La Rue, J., & La Rue, M. G. (Red.). (2011). *Guidelines for Style Analysis: With Models for Style Analysis, a Companion Text*. Harmonie Park.
- Linstead, S. A. (2010). Postmodernism. In A. J. Mills, G. Durepos & E. Wiebe (Reds.), *The SAGE Encyclopedia of Case Study Research* (Vol. 2, pp. 694–700). SAGE.
- Luitingh, W. (2010). *Die Suid-Afrikaanse komponis Hendrik (“Henk”) Temmingh: ’n biografie en ’n katalogus van sy orrelwerke* [Ongepubliseerde verhandeling, Magister Musicae]. Universiteit van Pretoria.
- Malan, J. P. (1984). Kloppers, Jacobus Joubert Krige. In J. P. Malan (Red.), *South African Music Encyclopedia* (Vol. 3, p. 113). Oxford University Press.
- Martin, G. H. (2006). *Celtic Impressions*. Canadian Music Centre. <https://cmccanada.org/shop/cd-ghm-003/>
- Merriam, S. B. (2009). What is Qualitative Research? In S. B. Merriam, *Qualitative Research: A Guide to Design and Implementation* (pp. 3–19). Jossey-Bass.
- Merriam, S. B., & Tisdell, E. J. (2016). *Qualitative Research* (4de uitg.). Jossey-Bass.
- Ottermann, R., Smit, M., & Grové, I. J. (Red.). (2000). *Suid-Afrikaanse musiekwoordeboek: Saamgestel deur ’n hersieningskommissie van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns in samewerking met die Nasionale Terminologiesdiens* (2de uitg.). Pharos.
- Pascal, R. (2001). Style. In *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781562630.article.27041>

- Patton, M. Q. (2008). Evaluation Criteria. In L. M Given (Red.), *The SAGE Encyclopedia of Qualitative Research Methods* (Vol. 1, pp. 301–303). SAGE.
- Ritchie, G. H., & Stauffer, G. B. (2000). *Organ technique: Modern and Early*. Oxford University Press.
- Roulston, K. (2014). Analysing Interviews. In U. Flick (Red.), *The SAGE Handbook of Qualitative Data Analysis* (pp. 297–312). SAGE.
- Schreier, M. (2014). Qualitative Content Analysis. In U. Flick (Red.), *The SAGE Handbook of Qualitative Data Analysis* (pp. 170–183). SAGE.
- Scott, A. (Red.). (2017). *Hymns to the Living God*. Hymnary.org.  
<https://hymnary.org/hymnal/HTLG2017>
- Pharos Woordeboek. (2021). Titels en subtitels in klassieke musiek. In *Skryf Afrikaans van A tot Z: Jou Gids tot Keurige Kortpadafrikaans (SAAZ<sup>3</sup>)*. NB-uitgewers. <https://www.pharosaanlyn.co.za/skryf-afrikaans?selecttocid=32>
- Smit, J. K. (2008). Interpretive Inquiry. In L. M Given (Red.), *The SAGE Encyclopedia of Qualitative Research Methods* (Vol. 1, pp. 459–461). SAGE.
- Solomon, J. W. (2019). *Music Theory Essentials*. Routledge.
- Stake, R. E. (1995). *The Art of Case Study Research*. SAGE.
- Stolte, C. (2020). Jacobus Kloppers and his teachings of Musicology: A history and impressions. In M. Viljoen (Red.), *A Passage of Nostalgia: The Life and Works of Jacobus Kloppers*, (pp. 145-168). Sun Media Bloemfontein.  
<https://doi.org/10.18820/9781928424734>
- Strange, A. D., & Van der Meulen, D. J. (Red.). (2018). *Trinity Psalter Hymnal Joint Venture*. Hymnary.org. <https://hymnary.org/hymnal/TPH2018>
- Strauss, D. (2020). Reflections on the philosophical paradigm underlying the Musicology of Jacobus Kloppers. In M. Viljoen (Red.), *A Passage of*

- Nostalgia: The Life and Works of Jacobus Kloppers*, (pp. 169–200). Sun Media Bloemfontein. <https://doi.org/10.18820/9781928424734>
- Taalkommissie van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns. (2009). *Afrikaanse woordelys en spelreëls*. Pharos.
- Tilmouth, M. (2001). Moto Perpetuo. In *Grove Music Online*.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19224>
- Van Blerk, M. E. (1994). *Afrikaanse Verklarende Musiekwoordeboek*. Vlaeberg.
- Van Wyk, T. (2019). Lutheran Musical Culture and its Influence on South African Liturgical Organ Music. In M. Schildt, M. Lundberg & J. Lundblad (Eds.), *Celebrating Lutheran Music Scholarly Perspectives at the Quincentenary* (Nova Series 29, pp. 323–336). Uppsala Universiteit.  
<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-396261>
- Viljoen, M. (Ed.). (2020). *A Passage of Nostalgia: The Life and Works of Jacobus Kloppers*. Sun Media Bloemfontein. <https://doi.org/10.18820/9781928424734>
- Viljoen, M. (2020). *Afterword*. In M. Viljoen (Ed.), *A Passage of Nostalgia: The Life and Works of Jacobus Kloppers*, (pp. 297-308). Sun Media Bloemfontein.  
<https://doi.org/10.18820/9781928424734>
- Viljoen, M. (2020). *Editor's Preface*. In M. Viljoen (Ed.), *A Passage of Nostalgia: The Life and Works of Jacobus Kloppers*, (pp. 7-12). Sun Media Bloemfontein. <https://doi.org/10.18820/9781928424734>
- Viljoen, M. (2020). *Introduction*. In M. Viljoen (Ed.), *A Passage of Nostalgia: The Life and Works of Jacobus Kloppers*, (pp. 13-26). Sun Media Bloemfontein.  
<https://doi.org/10.18820/9781928424734>
- Viljoen, M., Viljoen, N., & Beukes, J. (2020). *Stylistic influences in Kloppers' organ oeuvre*. In M. Viljoen (Ed.), *A Passage of Nostalgia: The Life and Works of Jacobus Kloppers*, (pp. 201–256). Sun Media Bloemfontein.  
<https://doi.org/10.18820/9781928424734>

- Whittall, A. (1999). Autonomy/Heteronomy: The Contexts of Musicology. In N. Cook & M. Everist (Eds.), *Rethinking Music* (pp. 73–101). Oxford University Press.
- Witvliet, J. D. (2011). Afterword. In J. S. Begbie & S. R. Guthrie (Eds.), *Resonant Witness Conversations between Music and Theology* (pp. 454–463). William B. Eerdmans Publishing Company.
- Wium, M., & Eigelaar, L. (2020). Dialectics and Sonata Form in the Dialectic Fantasy. In M. Viljoen (Ed.), *A Passage of Nostalgia: The Life and Works of Jacobus Kloppers*, (pp. 257-276). Sun Media Bloemfontein.  
<https://doi.org/10.18820/9781928424734>
- Yin, R. K. (2014). *Case Study Research Design and Methods* (5de uitg.). SAGE.
- Xiao, H. (2010). Single Case Design. In A. J. Mills, G. Durepos & E. Wiebe (Eds.), *The SAGE Encyclopedia of Case Study Research* (Vol. 2, pp. 867–869). SAGE.

## BRONNELYS VAN MUSIEKPARTITURE

- Carstens, C., Strydom, W. M. L., & Troskie, A. J. J. (2001). *Liedboek van die Kerk*. NG Kerk-Uitgewers.
- Jordaan, G., & Kruger, D. (Reds.). (2010). *SAKOV 30 Feesbundel: Orrel-, koor-, en Instrumentale verwerkings* (Vol. 1). SAKOV.
- Jordaan, G., & Kruger, D. (Reds.). (2011). *SAKOV Erediensmusiek: Orrel-, koor-, en Instrumentale verwerkings* (Vol. 2). SAKOV.
- Kloppers, J. (1997/2018). *Dance Suite for Organ Duet*. [Digitale transkripsie van manuskrip].
- Kloppers, J. (2003/2004). *Celtic Impressions*. [Digitale transkripsie van manuskrip].
- Kloppers, J. (2011). *The Last Rose of Summer – Reminiscences in Autumn* [Digitale transkripsie van manuskrip].
- Kloppers, J. (2016). *Passage du Temps for Alto-Saxophone and Organ* [Digitale transkripsie van manuskrip].
- Kloppers, J. (2017). *Celebration of Faith: A Hymn-based Song Cycle for Tenor and Organ* [Digitale transkripsie van manuskrip].
- Louw, B., & Kloppers, J. (Reds.). (1972). *Liturgiese Orrelmusiek Band 1 – Musiek vir die kerklike huweliksbevestiging en begrafnisdiens*. Eredienskommissie Ned. Geref. Kerk.
- Potgieter, J. H., Cillié, G. G., & Louw, B. (Reds.). (1979). *Liturgiese Orrelmusiek Band 3 – Musiek vir die erediens*. Eredienskommissie Ned. Geref. Kerk.
- Potgieter, J. H., Cillié, G. G., & Louw, B. (Reds.). (1980). *Liturgiese Orrelmusiek Band 4 – Musiek vir die erediens*. 1980. Eredienskommissie Ned. Geref. Kerk.
- Potgieter, J. H., Strydom, W. M. L., & Theron, E. C. (Reds.). (1989). *Liturgiese Orrelmusiek Band 6 – Musiek vir die erediens*. Eredienskommissie Ned. Geref. Kerk.



## BYLAAG A

### ’n Chronologiese lys van Kloppers se orrelkomposisies ná 1993

<b>Titel</b>	<b>Datum</b>	<b>Genre</b>
<i>Memoires of a Canadian Organist (9 Character Pieces)</i>	1993	Orrelduet
<i>Postlude (Festive Introduction and Fugue) on “Salve Festa Dies” (“Hail Thee, Festival Day”)</i>	1994	Orrelduet
<i>Triptych “Carolingian Temperaments” for Alto-Saxophone and Organ</i>	1994	Orrel en saksofoon
<i>Jack and the Beanstalk: Classic Fairy Tale Retold for Narrator and Organ</i>	1995	Orrel en verteller
<i>Elegy on “The King of Love my Shepherd is”</i>	1996	Solo-orrelkomposisie
<i>Dance Suite for Organ Duet</i>	1997	Orrelduet
<i>Celtic Impressions</i>	2003-04	Solo-orrelkomposisie
<i>Cantabile and Scherzo on the name “Gerald Bales”</i>	2003	Solo-orrelkomposisie
<i>Wondrous Love: Little Partita for Organ Solo</i>	2005	Solo-orrelkomposisie
<i>An Organ Miniature: Meditation on “O Waly. Waly”</i>	2006	Solo-orrelkomposisie
<i>Triptych on Southern Hymn Tunes</i>	2008	Solo-orrelkomposisie
<i>Processional Fanfare for Organ</i>	2009	Solo-orrelkomposisie
<i>The Last Rose of Summer: Reminiscences in Autumn for Piano and Organ</i>	2011	Orrel en klavier
<i>Chorale Prelude on Hyfrydol for Organ and Piano</i>	2015	Orrel en klavier
<i>Passage du Temps</i>	2016	Orrel en saksofoon
<i>Verdwyn nou is die daglig</i>	2017	Orrel en tenoor
<i>Celebration of Faith: A Hymn-based Song Cycle for Tenor and Organ</i>	2017	Orrel en tenoor
<i>Five Choral Preludes for Organ Duet</i>	2019	Orrelduet

**BYLAAG B****Toestemmingsbrief van Jacobus Kloppers**

School of the Arts

Skool vir die Kunste: Musiek  
Fakulteit Geesteswetenskappe  
Universiteit van Pretoria  
12 Julie 2020

Studieleier: Prof WD Viljoen  
Tel: 082 398 3785  
E-pos: viljoenwim@gmail.com  
Medestudieleier: Prof T van Wyk  
Tel: 072 088 2964  
E-pos: theodore.vanwyk@up.ac.za

Navorser: Isabelle van Rensburg  
Studente nommer: 24088562  
Adres: Lebombo Kompleks, Ezra Straat 169, Die Wilgers, Pretoria  
Tel: 084 516 9551

Titel van die studie:  
Jacobus Kloppers se orrelkomposisies ná 1993 en sy filosofie van musiek: 'n  
gevallestudie

Beste professor Kloppers

U word hiermee vriendelik uitgenooi om deel te wees van 'n navorsingsprojek waarin ek vyf van u orrelkomposisies ná 1993, asook u filosofie van musiek ondersoek. Hierdie navorsing vorm deel van my DMus (Uitvoerende Kunste) aan die Universiteit van Pretoria.

Daar is nog nie 'n studie onderneem waarin hierdie inligting oor u ontsluit is nie en ek glo dat dit 'n waardevolle bydrae kan lewer vir Suid-Afrikaanse orreliste, asook internasionaal.

Ek vra hiermee u toestemming om 'n onderhoud met u te voer deur middel van e-pos op 'n tyd wat vir u gepas is. Indien nodig, sal ek graag met u toestemming 'n tweede onderhoud doen. Ek sal met graagte die uitkoms van hierdie navorsing met u deel.

Indien u bereid is om deel te neem aan my studie, sal u asseblief so gaaf wees om hierdie brief te teken as 'n verklaring van u toestemming.

Ek, Jacobus J. K. Kloppers gee hiermee toestemming dat Isabelle van Rensburg 'n onderhoud met my mag voer en dat hierdie inligting gebruik mag word vir die doel van haar navorsing vir die graad DMus (Uitvoerende Kunste) aan die Universiteit van Pretoria. Ek verstaan dat die navorsing van waarde sal wees vir orreliste in Suid-Afrika, asook die geskiedenis van Suid-Afrikaans-gebore komponiste.

J. Kloppers  
Deelnemer: Prof Jacobus Kloppers

12 Julie 2020  
Datum

I. Rensburg  
Student: Isabelle van Rensburg

12/07/2020  
Datum

**BYLAAG C****Ongestrukteerde onderhoudskedule met Jacobus Kloppers**

1. Wat is u filosofie van musiek?
2. Wat het aanleiding gegee tot die ontwikkeling en skryf van *A philosophy of music within a Christian world- and life view*?
3. Watter filosowe en rolmodelle het u geïnspireer oor die algemeen, asook spesifiek tot die formulering van bogenoemde dokument en hoekom?
4. Wat is historiese en/of sosiale gebeure wat 'n invloed gehad het op u denke met die ontwikkeling van u filosofie van musiek?
5. Hoe pas die Christelike geloofstradisie in u filosofie van musiek?
6. Wat is die verwantskap tussen u musiekfilosofie en u komposisies oor die algemeen?
7. Wat is u inspirasie en keuse vir 'n nuwe komposisie met spesifieke verwysing na die orrelkomposisies ná 1993?
8. Wie is die spesifieke komponiste, asook watter tipe musiekstyle- en tradisies dien as inspirasie met die skep van u orrelkomposisies wat ná 1993 gekomponeer is?
9. Hoe besluit u op die titel van 'n komposisie?
10. Hoe het u emmigrasie en lewe in Kanada u komposisiestyl beïnvloed?
11. Identifiseer u uself as 'n Suid-Afrikaanse of 'n Kanadese komponis?
12. Wat is volgens u die rol van die orrel en orrelkomposisies in die 21ste eeu?

## BYLAAG D

**'n Tabel van temas, subtemas en kodes soos verkry uit die verwerking van die tematiese analise**

Tema	Subtema	Kodes
1. Milieu	1.1 Indirekte impak	Destydse Potschefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys Universiteite in Duitsland
	1.2 Direkte impak	Christelike Universiteit Universiteite in Duitsland Universiteit van die Vrystaat <i>The King's University</i>
2. Integrasie		Beskryf musiek <ul style="list-style-type: none"> <li>• oor die algemeen</li> <li>• vanuit 'n geloofsperspektief</li> </ul> Verwantskap met ander dissiplines Geloof Integreer
3. Benaderings	3.1 Outonome benadering	Kwessies Verskillende perspektiewe Outonoom
	3.2 Heteronome benadering	Kwessies Verskillende perspektiewe Heteronoom
	3.3 Teenstrydige aard	Botsend Dualisme Dubbele aard Teenoorgesteldes Monisme Reduksie

4. Begripsmodel	4.1 Inhoud van die begripsmodel	Herman Dooyeweerd Model Raamwerk 15 aspekte Modaliteite Monisme
	4.2 Eienskappe van die begripsmodel	Samehang Integrasie Eiesoortig Uniek Verwant Hiërargie Ooreenkoms met akademiese studieveld Beperkings Kruisverwysings Onderskeidingsvermoë Reduksie
	4.3 Toepassing van die begripsmodel op musiek	Samehang Integraliteit
5. Gesindheid	5.1 Erkentenis	Tekortkominge <ul style="list-style-type: none"> <li>• Nie-opgeleide filosoof</li> <li>• Kennis op sekondêre bronne gegrond</li> </ul> Uniek Kloppers is enigste persoon <ul style="list-style-type: none"> <li>• wat filosofiese kwessies in musiek vanuit 'n Christelike perspektief benader</li> <li>• wat 'n toepassing van Dooyeweerd op musiek maak</li> </ul>
	5.2 Erkentlikheid	Hulp van <ul style="list-style-type: none"> <li>• Filosowe</li> <li>• Rookmaker</li> </ul>

		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Seerveld</li> <li>• Niebuhr</li> </ul> <i>The King's University</i> colloquium
	5.3 Ontvanklikheid	Ander perspektiewe <ul style="list-style-type: none"> <li>• Nie deur alle Christene onderskraag nie</li> <li>• Volgorde van aspekte verskil</li> </ul>
6. Nuwe oortuigings	6.1 Eenheid	Musiek is uniek Musiek is verbind aan <ul style="list-style-type: none"> <li>• Aspekte</li> <li>• Wêreld</li> <li>• Ander studieverde</li> </ul>
	6.2 Beskrywing van musiek	Nie dualisties nie Funksie van musiek Gebruik van musiek
	6.3 Onderrig van musiek	Nie geïsoleer Geïntegreer
	6.4 Geloof en musiek	Geloofsaspek Gewyde musiek Sekulêre musiek
	6.5 God en musiek	Weerspieël <ul style="list-style-type: none"> <li>• Gebrokenheid</li> <li>• Pyn</li> <li>• Onenigheid</li> <li>• Spanning</li> <li>• Hoop</li> <li>• Blydskap</li> </ul>